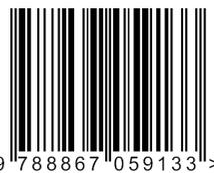


L'intima connessione tra gli esercizi di traduzione svolti da Giacomo Leopardi in maniera intensiva fino al 1817 e il suo esordio lirico del 1818 è un dato (ben chiaro allo stesso autore) ampiamente indagato dalla critica, che non ha mancato di individuare nelle prove giovanili preludi e anticipazioni della poesia dei *Canti*. Questo studio propone un'analisi puntuale delle versioni leopardiane nell'intento di definirne le peculiarità linguistiche, stilistico-retoriche e metriche tramite un serrato confronto con il testo originale latino o greco. L'analisi è sostenuta da un'indagine filologica volta a individuare le fonti librarie utilizzate e a mostrare come esse abbiano influenzato le traduzioni anche nei loro elementi paratestuali di didascalie, note, commenti e versioni a fronte. L'obiettivo è stato quello di offrire una lettura complessiva di questi testi composti «innanzi al comporre» (lettera a Pietro Giordani del 29 dicembre 1817), e dunque, per quanto riconducibili alla logica del tirocinio o della “preparazione”, leggibili anche come creazioni poetiche indipendenti (benché non sempre consapevoli sul piano artistico): sicuramente, come prova di una straordinaria vocazione.

Maddalena La Rosa (1992) è attualmente dottoranda di ricerca presso l'Università degli Studi di Milano, con un progetto sulle traduzioni omeriche di Melchiorre Cesarotti. Si occupa di traduzione e fortuna dei classici nella letteratura italiana di età moderna. Questo libro nasce dalla sua tesi di laurea, condotta sotto la guida di Michele Mari.

www.ledizioni.it



Euro 22,00



Maddalena La Rosa

INNANZI AL COMPORRE

Maddalena La Rosa

INNANZI AL COMPORRE

Lettura delle traduzioni giovanili
di Giacomo Leopardi

Ledizioni

LA RAGIONE CRITICA / 18

Collana diretta da Stefano Ballerio e Paolo Borsa

Maddalena La Rosa

INNANZI AL COMPORRE

**Lettura delle traduzioni giovanili
di Giacomo Leopardi**

ISBN 978-88-6705-913-3

© 2017

LEDIZIONI – LEDIPUBLISHING
Via Alamanni, 11
20141 Milano, Italia
www.ledizioni.it

La presente opera è rilasciata nei termini della licenza
Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International
(CC BY-NC-SA 4.0)

il cui testo integrale è disponibile alla pagina
<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>



Ledizioni è a disposizione degli aventi diritto
diligentemente ricercati senza successo

INDICE

PREMESSA	VII
I. LE <i>ODI</i> DI ORAZIO (1809)	1
II. I <i>TRISTIA</i> DI OVIDIO (1810)	33
III. L' <i>ARS POETICA</i> DI ORAZIO (1811)	49
IV. GLI <i>EPIGRAMMI</i> (1812)	65
V. GLI <i>SCHERZI EPIGRAMMATICI</i> (1814)	83
VI. LE <i>POESIE</i> DI MOSCO (1815)	117
VII. LA <i>BATRACOMIOMACHIA</i> (1815)	155
VIII. IL <i>MORETUM</i> (1816)	195
IX. L' <i>ODISSEA</i> DI OMERO (1816)	211
X. L' <i>ENEIDE</i> DI VIRGILIO (1816)	245
XI. LE <i>ISCRIZIONI GRECHE TRIOPEE</i> (1816)	275
XII. LA <i>TITANOMACHIA</i> DI ESiodo (1817)	293
BIBLIOGRAFIA	313
INDICE DEI NOMI	337

PREMESSA

Lo studio delle traduzioni leopardiane dai poeti classici, inaugurato dalla critica di De Sanctis, ha come testo fondamentale *Il Leopardi traduttore dei classici (1814-1817)* di Emilio Bigi, pubblicato nel 1964 e per molti decenni l'unico a trattare complessivamente la prima e più proficua stagione dell'attività di Leopardi traduttore dal greco e dal latino, a partire dai *puerilia* oraziani del 1809-11 fino alle più mature versioni omeriche e virgiliane e a quella della *Titanomachia* del 1817. I contributi successivi, pur numerosi, sono stati quasi sempre limitati a singole traduzioni e spesso finalizzati a cogliervi anticipazioni della poesia dei *Canti*:¹ dopo la puntuale *Introdu-*

¹ Una tendenza ravvisabile già negli studi di De Robertis (5-8 in particolare) e di Scheel (nella monografia *Leopardi und die Antike* del 1959, a partire dal sottotitolo *Die Jahre der Vorbereitung (1809-1818) in ihrer Bedeutung für das Gesamtwerk*) e così colta da Bigi: «Quando, infatti, non ci si è limitati a riconoscere l'utilità delle traduzioni come generici esercizi di lingua e di stile, ci si è volti soprattutto a ricercare e isolare in esse [...] quelle immagini o quegli accenti che in qualche modo paiano preannunciare la futura grande poesia dei *Canti*: ricerca certo non priva di interesse, ma che in definitiva comporta il rischio di volgere l'attenzione soltanto ad uno dei termini di

zione di Franco D'Intino all'edizione dei *Poeti greci e latini* da lui curata (1999), solo nel 2016 la bibliografia leopardiana si è arricchita di due volumi dedicati alle traduzioni nel loro insieme, ovvero la doppia monografia di Valerio Camarotto² e la pubblicazione degli Atti del XIII Convegno internazionale di studi leopardiani *Leopardi e la traduzione*, tenutosi a Recanati il 26-28 settembre 2012.

Il presente studio, nato come tesi di laurea magistrale (*La poesia classica nelle traduzioni giovanili di Giacomo Leopardi*, a.a. 2015-2016), tenendo conto ora dei contributi più recenti, si pone in ideale continuità con il lavoro di Bigi, in un'indagine complessiva che mira soprattutto a un più approfondito e puntuale confronto con il testo originale latino o greco, e possibilmente a identificare la fonte libraria utilizzata da Leopardi, di notevole influenza sulla traduzione anche nei suoi elementi paratestuali di didascalie, note, commenti, o – per i testi greci – traduzione latina a fronte: una «forma dell'edizione»³ che il giovane studente assimila al punto da riprodurla mimeti-

quel rapporto fra tradizione e innovazione, che, inerente ad ogni opera letteraria, si presenta particolarmente essenziale ed evidente nell'attività del traduttore» (*Leopardi traduttore* 14). Questo tipo di indagine assume maggiore sistematicità soprattutto a partire dall'importante intervento di Blasucci *Una fonte linguistica (e un modello psicologico) per i Canti: la traduzione del secondo libro dell'Eneide* durante il V Convegno internazionale di studi leopardiani del 1980.

² I due volumi sono intitolati *Leopardi traduttore. La poesia (1815-1817)*, con il quale mi confronterò in misura maggiore, e *Leopardi traduttore. La prosa (1816-1817)*.

³ Cadioli 188-91. Della cura leopardiana per le proprie «architetture di carta» parla inoltre D'Intino nella citata introduzione a *Poeti greci e latini* IX.

camente nelle coeve *Odae adespotaë*, apocrifo pubblicato nel 1817 sullo *Spettatore* con testo greco, *versio ad litteram* latina e apparato di note.

Un'attenzione particolare è stata rivolta, poi, allo studio dei discorsi preliminari alle versioni poetiche, già trattati da una ricca bibliografia critica relativa al Leopardi teorico della traduzione,⁴ di cui tali interventi rappresentano le prime (oscillanti) dichiarazioni: di queste si è tentato di individuare i modelli e le frequenti citazioni che vi sono contenute, segni di un costante tentativo di autolegittimazione da parte del giovane studente, che da una condizione di marginalità (anagrafica e geografica *in primis*) desidera inserirsi in un ambiente intellettuale già consolidato e trova nel dibattito traduttologico un terreno fertile nel quale esprimersi,⁵ assumendo la posizione programmatica di volta in volta più funzionale alla promozione delle singole prove traduttive.

⁴ Mi limito a ricordare, a titolo esemplificativo, i contributi di Portier (*Lo spirito della traduzione in Giacomo Leopardi rispetto all'800*), Pellegrini (*La traduzione letteraria nel pensiero di Leopardi*), Musumarra (*Le «gemme perdute» della poesia*), Fasano (*Come gli antichi greci*), Albrecht (*Giacomo Leopardi, teorico della traduzione*), Prete (*Traduzione e Imitazione*), Nacci (*Leopardi teorico della traduzione*), Bellucci («*Difficoltà e impossibilità di ben tradurre*». *Teoria e pratica della traduzione nei pensieri dello Zibaldone*), Randino (*Leopardi e la teoria del tradurre*), Stasi (*Idee di Leopardi sulla traduzione*), Nasi (*Le maschere di Leopardi e l'esperienza del tradurre*) per arrivare ai più recenti interventi, nell'ambito del XIII Convegno internazionale, di Ferroni, Prete, Vegliante, Nacci, Camarotto, Neumeister e Palmieri.

⁵ Testimoni di tale urgenza di le due *Lettere ai compilatori della Biblioteca Italiana* del 7 maggio e 18 luglio 1816, in sostegno al classicismo del Giordani contro le provocazioni di Madame de Staël.

L'analisi, infine, è stata orientata a definire i tratti peculiari delle traduzioni come prodotti artistici indipendenti, testimoni di un fondamentale tirocinio (linguistico, prima che poetico) che ha accompagnato l'attività di Giacomo Leopardi fino all'esordio lirico del 1818. Tirocinio la cui intima e complessa connessione con l'attività poetica è ben presente allo stesso Leopardi, che in una lettera al Giordani del 29 dicembre 1817 scrive, proprio ad annunciare la fine di questa stagione:

Mi pare d'essermi accorto che il tradurre così per esercizio vada veramente fatto innanzi al comporre, e o bisogni o giovi assai per divenire insigne scrittore, ma che per divenire insigne traduttore convenga prima aver composto ed essere bravo scrittore (*Epistolario* 172).

Questo libro non sarebbe stato possibile senza la guida costante di Michele Mari, che con pazienza e generosa fiducia ne ha supportato ogni parte della stesura, e al quale desidero esprimere qui la mia profonda gratitudine. È per me doveroso ringraziare poi Anna Maria Cabrini, per l'attenta lettura e le utili indicazioni, Gabriele Baldassari, di cui ho sfruttato in molte occasioni la straordinaria competenza e umanità, e i colleghi Paolo Colombo, Maria Rita Mastropaolo, Matteo Rossetti e Francesco Sironi, per l'amicizia e i preziosi consigli. Ringrazio infine Paolo Borsa e Stefano Ballerio, per aver accolto il mio lavoro in questa collana. Questo libro è dedicato alla mia famiglia e ad Andrea, che di me custodisce la parte migliore.

CAPITOLO PRIMO
LE *ODI* DI ORAZIO
(1809)

Il primo esperimento di traduzione svolto da Giacomo Leopardi risale al 1809 e interessa i primi due libri delle *Odi* di Orazio. Tali versioni poetiche, realizzate nell'ambito delle esercitazioni con il precettore Sanchini (ma nate su suggerimento, più probabilmente, del Vogel),¹ hanno come destinazione il "saggio" degli studi che i fratelli Leopardi erano tenuti a dare pubblicamente alla fine di ogni anno: in particolare, nel programma d'esame del 10 febbraio 1810 si può leggere che, dopo alcuni quesiti di retorica in latino, Giacomo e Carlo sono chiamati a recitare delle composizioni originali, e al primo posto tra quelle di Giacomo figurano «i primi due libri delle Odi di Orazio, tradotte in Italiano sullo stesso metro dell'Autore»² (esercizio tecnico già svolto, fra gli altri, da Paolo Abriani e – proprio nel 1809 – da Tommaso Gargallo, e

¹ Rimando all'introduzione di Maria Corti in *Entro dipinta gabbia X*.

² Ivi 475.

che ricorda gli esperimenti di metrica barbara del Chiabrera, del Rolli o del Fantoni):³ nonostante quanto dichiarato nel programma d'esame, il giovane studente non solo non rispetta sempre il metro oraziano, ma sembra anzi dilettarsi in una crescente sperimentazione che, a partire dal medesimo schema latino, lo porta a ricercare tipologie di versi e strofe italiani sempre differenti (nel complesso, per le traduzioni dal libro I Leopardi tende ad affidarsi agli schemi tradizionali della metrica barbara, mentre per il libro II sfrutta spesso strofe di canzone e odi-canzonette).

Per il testo originale, l'edizione di riferimento è quella *ad usum delphini* a cura di Joseph de Jouvancy, presente nella biblioteca di Leopardi in un esemplare stampato a Venezia nel 1784. La prova del suo utilizzo da parte di Leopardi⁴ è data, oltre che da una quasi⁵ perfetta corrispondenza nella selezione dei testi, dalla traduzione delle didascalie introduttive a ogni componimento: a questi

³ Per la metrica barbara a imitazione degli schemi oraziani in Chiabrera, cfr. Beltrami 119-20. Rolli e Fantoni come possibili modelli per la raccolta oraziana sono citati da Bigi, *Leopardi traduttore* 16.

⁴ Nella Biblioteca paterna, infatti, sono presenti altre dieci edizioni dei *Carmina*, cui vanno aggiunti quattro volgarizzamenti: data la finalità di esame di tali esercitazioni, mi sembra si possa a maggior ragione scartare la possibilità che Giacomo abbia potuto consultare una di queste edizioni volgarizzate, consultazione che avrebbe compromesso la valutazione della conoscenza del latino da parte dell'allievo. Per i volumi presenti nella Biblioteca leopardiana, faccio riferimento al *Catalogo della biblioteca Leopardi in Recanati (1847-1899)* a cura di Andrea Campana.

⁵ Nell'edizione utilizzata da Leopardi non figurano le odi I 5, 13, 19, 23, 25, 33; II 4, 5, 8, 19, 20. Di questa selezione Leopardi inoltre non traduce le odi I 11, 30, 32; II 11, 12.

due indizi, già individuati da Maria Corti (in *Entro dipinta gabbia* 81), va aggiunto il ruolo di mediazione tra testo latino e versione italiana svolto dalle note esplicative dell'edizione scolastica, che spesso orientano la prova traduttiva anche nelle scelte poetiche.

Un caso emblematico di queste tendenze è costituito dalla traduzione dell'ode proemiale (I 1):

*Aliis rebus alios delectari: se poesim, ac maxime lyricum admare.*⁶

Maecenas atavis edite Regibus, / O et praesidium, et dulce decus eum! / Sunt quos curriculo pulverem Olympicum / Collegisse iuvat, metaque fervidis / Evitata rotis, palmaque nobilis [5] / Terrarum dominos evehit ad Deos. / Hunc, si mobiliū turba Quiritium / Certat tergemini tollere honoribus: / Illū, si proprio condidit horreo / Quidquid de Lybicus verritur areis, [10] / Gaudentem patrios findere sarculo / Agros, Attalici conditionibus / Numquam dimoveas, ut trabe Cypria / Myrtoum pavidus nauta secet mare. / Luctantem Icaris fluctibus Africum [15] / Mercator metuens, otium et oppidi / Laudat rura sui: mox reficit rates / Quassas, indocilis pauperiem pati. / Est qui nec veteris pocula Massici, / Nec partem solido demere de die [20] / Spernit, nunc viridi membra sub arbuto / Stratus, nunc ad aquae lene caput sacrae. / Multos castra iuvant, et lituo tubae / Permistus sonitus, bellaque matribus / Detestata. Manet sub Iove frigido [25] / Venator, tenerae coniugis immemor; / Seu visa est catulis cervae fidelibus, / Seu rupit tereres Marsus aper plagas. / Me doctarum hederæ premia frontium / Dis miscent Superis: me gelidum nemus [30] / Nympharumque leves cum Satyris chori, / Secernunt populo; si neque tibiae / Euterpe cohibet, nec Polyhymnia / Lesboum refugit tendere barbiton. /

⁶ Per i testi oraziani e le note di commento cito da Juvencius (1-110). Per le traduzioni leopardiane, da *Entro dipinta gabbia* 80-147.

Quod si me lyricis vatibus inseres, [35] / Sublimi feriam sidera
vertice.

*Varj sono i genj degli uomini. Orazio protestasi di
amare la Poesia, e specialmente la Lirica.*

O tu, l'origine che trai da' Principi,
Mio gran presidio, cara mia gloria;
Di polve olimpica esser sul cocchio
Coperti prendono altri delizia;
Altri la stabile meta fissatane 5
Non tocca, e il nobile trionfo innalzano
Ai Dei, che tengono dominio amplissimo
Di quanto vedesi in terra nascere.
Che se i volubili Romani vogliono
Questo ad amplissimi onori eleggere: 10
Quei, se nel proprio granajo accoglie
Quanto ne' Libici campi si semina,
Il qual diletta i campi patrii
Aprir col vomere, mai neppur d'Attalo
Colle dovizie potrai rimuoverlo, 15
Che sulla Cipria barca non navighi
Nocchiero pavido il Mirto pelago.
Mercante timido del vento d'Affrica,
Ch'a burasca eccita i flutti Icarii
E loda l'ozio, e le delizie: 20
Dipoi rifabbrica le navi lacere,
Sendo insoffribile di restar povero.
Quelli si trovano, che non disprezzano
Le tazze solide di vino Massico,
E nulla curano il giorno lucido 25
Sotto un verde albero stesi or trascorrere,
Ora all'origine di un fonte limpido.
A molti piacciono i campi bellici,
Lo squillo tremulo del metal fulgido
Col flauto unisono, e l'esecrabili 30

Guerre alle misere donne. Al ciel gelido
 Sta chi diletta di d'alpestre caccia,
 E della moglie già si dimentica.
 O i cani sorgere la cerva facciano,
 O il cignal rompere tenti gli ostacoli, 35
 Che intorno cingonlo alti, e fortissimi.
 Dei dotti uomini corona l'Edera
 Ai Dei mi eguaglia, e il bosco gelido,
 E i balli celeri di Ninfe, e Satiri,
 Dal volgar popolo mi disuniscono: 40
 Che se raccoglie Euterpe i zuffoli,
 Piace a Polinnia la lira Lesbica.
 Che se fra Lirici vati mi numeri,
 Toccherò il culmine dell'alto Empireo.

L'ode si compone di trentasei asclepiadei primi, un verso latino di dodici sillabe di cui Leopardi rispetta la lunghezza attraverso l'uso di doppi quinari sdruccioli, restituendo così la cesura in posizione mediana: frazionamento a cui quasi mai, va detto, corrisponde una pausa semanticamente significativa. Per quanto riguarda l'accentazione, Leopardi non può naturalmente rispettare la posizione degli *ictus* latini (determinati dalla quantità sillabica), e tuttavia riproduce l'ultimo accento del metro oraziano, posto sulla terzultima sillaba, concludendo ogni verso con una parola sdrucchiola.⁷ È d'obbligo specificare che spesso si tratta di parole sdrucchiole che divengono tali o per una pratica consolidata nella tradizione poetica italiana o per vere e proprie forzature, comunque non inusuali nel Settecento e negli esperimenti di metrica barbara:⁸ alcuni esempi sono

⁷ L'uso del doppio quinario sdrucchiolo nella resa dell'asclepiadeo primo è una soluzione del Chiabrera: cfr. Beltrami 205.

⁸ Cfr. Menichetti 196-97 e 280-87.

«gloria» (v. 2), «cocchio» (v. 3), «delizia» (v. 4), «accoglie» (v. 11), «caccia» (v. 32), etc.

L'asclepiadeo primo è tradotto come doppio quinario sdrucchiolo anche in altri due casi: nei componimenti oraziani che presentano lo schema metrico dell'asclepiadeo terzo (strofe da quattro versi con due asclepiadei minori, un ferecrateo e un gliconeo)⁹, e in quelli con l'asclepiadeo quarto (strofe da quattro versi in cui si alternano un gliconeo e un asclepiadeo primo).¹⁰ Diverso è il caso dell'asclepiadeo secondo (formato da tre asclepiadei primi e da un gliconeo), traducendo il quale Leopardi rende l'asclepiadeo primo con un endecasillabo: in due casi utilizzando lo schema "barbaro" della strofe saffica (quartine di tre endecasillabi e un quinario),¹¹ nel terzo caso rendendo il gliconeo con un settenario.¹²

Fin dal primo verso, la traduzione risulta costretta da due tipologie di vincoli: la rigidità dello schema metrico

⁹ Ovvero le odi I 14 (XI nella numerazione leopardiana, d'ora in poi segnalata attraverso il numero romano) e 21 (XVII). Leopardi mantiene il numero di versi per strofa, usando quartine composte da due doppi quinari sdrucchioli e da due settenari a rima baciata (traduzione del ferecrateo e del gliconeo: i due versi latini sono così uniformati nella comune traduzione con il settenario piano, dove il Chiabrera distingueva il gliconeo con un settenario sdrucchiolo; si veda Beltrami 206).

¹⁰ Si tratta dell'ode I 3 (III). Per l'ode 36 (XXVII), sempre in asclepiadeo quarto, in luogo del doppio quinario è utilizzato l'endecasillabo sdrucchiolo, peraltro come traduzione del gliconeo e non del verso più lungo, ovvero l'asclepiadeo primo (reso, viceversa, con un settenario).

¹¹ Nelle odi I 6 (V) a rima incrociata, e 24 (XIX) a rima alternata.

¹² Ode I 15 (XII) a rima alternata: in questo schema, l'asclepiadeo primo è reso con l'endecasillabo falecio (detto anche "rolliano" per il suo uso negli *Endecasillabi* del Rolli: cfr. Beltrami 202-03), verso utilizzato da Leopardi anche per la traduzione dell'archilocheo primo in I 7 (VI).

– limitanti, in particolare, la cesura e la ricerca di due parole sdrucchiole per verso – e l’aderenza all’originale. A questa altezza cronologica, tale fedeltà non può ancora essere interpretata come una consapevole scelta poetica, dettata da un classicistico rispetto verso la sacralità del testo antico (diverse volte professato da Leopardi nella più matura stagione di traduttore), ma si configura piuttosto come un’ingenua e scolastica dimostrazione di correttezza e comprensione testuale, fino a eccessi didascalici e sintatticamente involuti.

Tale effetto è il risultato della frequente promozione a testo poetico delle note esplicative riportate dall’edizione, che spesso eccedono il proprio ruolo di guida alla comprensione testuale per divenire fonte diretta di ispirazione lessicale e sintattica per la traduzione: è significativo in questo senso l’esordio, dove *atavis edite Regibus* è reso con «l’origine che trai da’ Principi», espressione ispirata dalla nota a *Atavis, etc.: Qui ortum ducis e Regibus*, più simile alla traduzione leopardiana – per l’utilizzo della relativa e di un verbo transitivo con complemento oggetto – rispetto al semplice participio *editus*; vanno notati inoltre la forzata inversione sintattica e il forte iperbato, volti a collocare prima della cesura una parola sdrucchiola come «origine». Da un analogo procedimento nasce la sequenza dei vv. 3-4 «di polve olimpica esser sul cocchio / coperti prendono altri delizia»: le continue anastrofi e gli iperbati («di polve olimpica [...] / coperti»; «prendono [...] delizia»), sempre volti a disporre le sdrucchiole prima della cesura e a fine verso, complicano eccessivamente la sintassi; l’inconsueto sintagma “prendere delizia” per *iuvare* è suggerito dalla nota a *Sunt quos, etc.: Reperias quosdam, quos delectat* («delizia», derivato probabilmente dal verbo *delectare* usato in nota,

è scelto per concludere il verso perché parola erroneamente considerata sdrucchiola).

Esempi di traduzione suggerita dalle note sono frequenti anche nella seconda parte dell'ode: «origine di un fonte limpido» (v. 27) per *aquae caput sacrae* (v. 22), cfr. la nota a *Caput: Aquae caput, et origo, est ipse fons*; «esecrabili / guerre» (vv. 30-31) per *bellaque / detestata* (vv. 24-25), cfr. nota a *Detestata: [...] Matres autem bella execrantur, quia orbantur filiis*; «al ciel» (v. 31) per *sub Iove* (v. 25), cfr. nota a *Sub Iove: [...] Iupiter apud poetas sumitur pro Caelo [...]*; «lira» (v. 42) per *barbiton* (v. 34), cfr. nota a *Lesboum: [...] Est autem barbitos, seu barbitus, lyrae quoddam genus*; «mi numeri» (v. 43) per *inseres* (v. 35), cfr. nota a *Inseres: Annumereres*. Anche in questi casi, Leopardi sembra trovare nelle note una fonte di ispirazione nella ricerca di parole sdrucchiole da collocare prima della cesura («origine») o a fine verso («esecrabili», «numeri»), con esiti traduttivi tuttavia quasi sempre faticosi e poco scorrevoli.

Particolare attenzione sembra poi rivolta agli effetti fonetici, ottenuti attraverso numerose allitterazioni: si veda la ripresa del gruppo consonantico bilabiale sordavibrante in «*Principi / [...] presidio [...] / [...] prendono*» (vv. 1-4) o della fricativa «*volubili [...] vogliono*» (v. 9), due termini accostati dal poeta forse per somiglianza pseudo-etimologica; martellante la sequenza di pronomi a inizio verso nei vv. 10-13 «*questo*», «*quei*», «*quanto*», e «*il qual*», che traduce *Hunc [...] / illum [...] / quidquid* collocati nella medesima posizione (vv. 7-10) e crea un'allitterazione – assente in latino – attraverso il nesso di velare e semiconsonante; da notare anche l'allitterazione della laterale al v. 29 «*lo squillo tremulo del*

metal fulgido» (traduzione del più semplice sintagma latino *tubae sonitus*), già presente al v. 20 in «e loda l'ozio e le delizie» insieme alla ripetizione dell'affricata dentale (quest'ultima anche in «disprezzano / le tazze» ai vv. 23-24). Il sostantivo «delizie» al v. 20, come traduzione di *rura* (v. 17), oltre a riprendere foneticamente il precedente «dovizie» (v. 15) risulta ridondante rispetto a «prendono [...] delizia» del v. 4: un'analoga ripetizione è rappresentata da «amplissimo dominio» al v. 7 e «amplissimi onori» al v. 10, resa ancora più forte dalla vicinanza dei due versi, dalla corposità del superlativo e – nel primo caso – dall'assenza di un corrispondente dell'aggettivo in latino.¹³

Una serie più efficace di rime e assonanze interne è creata attraverso l'utilizzo diffuso degli aggettivi proparossitoni in *-ido*: questi si concentrano nella seconda parte dell'ode a partire dalla traduzione letterale *pavidus* (v. 14) con «pavido» (v. 17), subito collegato a «timido»¹⁴ del verso successivo (entrambi gli aggettivi sono collocati prima della cesura); il successivo «solide» (v. 24) è dettato da una confusione del traduttore, che concorda l'aggettivo con «tazze» (ovvero i *pocula*) laddove in latino *solidus* è riferito a *dies* (v. 20), ossia «giorno», cui invece Leopardi accosta l'aggettivo «lucido» al v. 25

¹³ I vv. 7-8 traducono infatti il sintagma *terrarum dominos* (v. 6) raddoppiandolo quasi in un distico: «che tengono dominio amplissimo / di quanto vedesi in terra nascere» (vv. 7-8).

¹⁴ La traduzione «mercante timido del vento d'Affrica» (v. 18) sembra ancora una volta ispirata più dalla nota a *Luctantem, etc: At Mercator, qui timet ventum Africum* [...] che dall'oraziano *Africum / mercator metuens* (vv. 15-16).

senza corrispondenze nel testo oraziano; originali leopardiani sono anche i successivi «limpido» al v. 27 («di un fonte limpido», per *aquae [...] sacrae*) e «fulgido» al v. 29 («metal fulgido», per *tuba*); infine, Leopardi opta per un'identica traduzione con «gelido» (vv. 31 e 38) degli oraziani *frigidum* (v. 25) e *gelidum* (v. 30). Questo tipo di aggettivi, di evidente ispirazione latina¹⁵ (significativa in questo senso la loro assenza nella prima parte dell'ode tanto nell'originale di Orazio – con l'eccezione di *fervidis* al v. 4, all'interno di un sintagma eliminato da Leopardi – quanto nella traduzione), sembra particolarmente apprezzato dal poeta per la propria musicalità, oltre che per la natura di sdruciole: ne è conferma la particolare fortuna che avranno nelle successive traduzioni leopardiane (così come nei *Canti*¹⁶).

Gli eccessi dello sperimentalismo metrico sono efficacemente rappresentati nella traduzione dell'ode I 37 (XXVIII):

Mors Cleopatra ab Augusto victa navali bello.

Nunc est bibendum, nunc pede libero / Pulsanda tellus: nunc
Saliaribus / Ornare pulvinar Deorum / Tempus erat dapibus,
sodales. / Antehac nefas depromere Coecubum [5] / Cellis avi-
tis, dum Capitolio / Regina dementes ruinas, / Funus et Imperio
parabat, / Contaminato cum grege turpium / Morbo virorum,
quidlibet impotens [10] / Sperare, fortunaque dulci / Ebria: sed

¹⁵ Un altro esempio peculiare di aggettivo ricalcato sul latino è «insoffribile» al v. 22, traduzione di *indocilis*, di cui Leopardi mantiene il prefisso negativo e la desinenza aggettivale in *-ilis*.

¹⁶ Si pensi, a titolo di esempio, alla canzone *Alla Primavera o delle favole antiche*: «gelido cor» (v. 18), «candide ninfe» (v. 23), «placido albergo» (v. 24), «liquidi fonti» (v. 25), «ispidi tronchi» (v. 50), «rigide balze» (v. 59), «pallido il giorno» (v. 76).

minuit furorem / Vix una sospes navis ab ignibus: / Mentemque
 lymphatam Mareotico / Redegit in veros timores [15] / Caesar,
 ab Italia volentem / Remis adurgens (accipiter velut / Molles
 columbas; aut leporem citus / Venator in campis nivalis / Ae-
 moniae) daret ut catenis [20] / Fatale monstrum. Quae genero-
 sius / Perire quaerens, nec muliebriter / Expavit ensem, nec la-
 tentes / Classe cita reparavit oras. / Ausa et iacentem visere Re-
 giam [25] / Vultu sereno fortis, et asperas / Tractare serpentes,
 ut atrum / Corpore combiberet venenum. / Deliberata morte fe-
 rocior: / Saevis Liburnis scilicet invidens [30] / Privata deduci
 superbo / Non humilis mulier triumpho.

La fuga, e la morte di Cleopatra.

Or si beva, ora si tessa
 Indefessa
 Danza nobile, e giocosa,
 E odorosa
 Or facciam l'ara de' Numi 5
 Con vivande, e con profumi.
 Pria ad ognuno era vietato
 Il vin grato
 Trar dall'ampia cella antica,
 Se nemica 10
 Minacciava empia Regina
 All'Imperio la ruina.
 Ebra per dolce fortuna
 Ella aduna
 Turba amica all'empio soglio, 15
 Ma l'orgoglio
 Scemò Cesar con carena,
 Dall'incendio salva appena.
 E diè gelido timore
 Al furore, 20
 Lei premendo, che lontano
 Dal Romano

Regno già pel vasto mare;
 Onde il fier mostro annodare.
 Come intorno a umil colomba 25
 Nibbio romba,
 E qual celer uom feroce
 Il veloce
 Lepre siegue in sulla balza;
 Tal Cleopatra Augusto incalza: 30
 Che di morte generosa
 Desiosa,
 Non paventa il ferreo brando,
 Nè cercando
 Và col pin la strada oscura, 35
 Onde star da ognun sicura.
 La giacente reggia mira;
 Nobil ira
 Nel suo petto ancor si accende,
 In man prende 40
 Mortal aspide, e nel seno
 Chiude il fiero, atro veleno.
 Morte cruda! atroce morte!
 Ma la forte
 Donna sdegnata esser portata, 45
 Qual privata
 Dal nemico popol fiero,
 Nel trionfo avverso, e altiero.

La celebre ode I 37 di Orazio – su modello del *fr.* 332 Voigt di Alceo – è, appunto, in strofe alcaiche, il metro più utilizzato nei *Carmina*, composto da due endecasillabi alcaici, un enneasillabo e un decasillabo. Anche per questo schema Leopardi non sceglie un'unica resa in italiano, ma traduce di volta in volta attraverso quartine di

settenari,¹⁷ quartine di ottonari,¹⁸ quartine di endecasillabi,¹⁹ quartine di doppi quinari sdrucchioli e settenari,²⁰ terzine di endecasillabi,²¹ strofe di sei settenari,²² strofe di sei endecasillabi,²³ strofe di sei versi tra endecasillabi e settenari,²⁴ strofe di undici versi tra endecasillabi e settenari,²⁵ strofe di sei quinari,²⁶ strofe di dieci quinari.²⁷

Nel caso dell'ode I 37 (XXVIII), lo schema adottato è quello della canzonetta con strofe di sei versi ottonari e quadrisillabi alternati, su modello del Chiabrera;²⁸ le

¹⁷ Lo schema più diffuso – usato per le odi I 16 (XIII), 26 (XX), 29 (XXIII) – prevede i settenari dispari sdrucchioli e pari piani e in rima. L'ode I 31 (XXIV) ha tutti i settenari piani e in rima alternata.

¹⁸ Ode II 20 (XV): i versi pari sono tronchi.

¹⁹ Odi II 9 (VI), 17 (XII): la rima è alternata.

²⁰ Odi I 9 (VIII), 17 (XIV) e 27 (XXI): i settenari sono in rima baciata. Questo metro, si è visto, è usato anche per la traduzione della strofa asclepiadea terza nelle odi I 14 (XI) e I 21 (XVII).

²¹ Ode I 34 (XXV): piani e in rima i dispari, sdrucchiolo il secondo.

²² Ode II 3 (III): il primo e il terzo sono sdrucchioli; lo schema delle rime è abcbdd.

²³ Ode II 19 (XIV): il primo e il terzo endecasillabo sono sdrucchioli; torna il medesimo schema delle rime (ABCBD).

²⁴ Ode II 15 (X): i versi dispari sono settenari (i primi due sdrucchioli), i pari sono endecasillabi; lo schema delle rime è sempre aBcBdD.

²⁵ Odi II 1 (I), 13 (VIII), con diversi schemi rimici.

²⁶ Ode I 35 (XXVI): i dispari sdrucchioli, il sesto tronco.

²⁷ Ode II 14 (IX): sono alternati quattro quinari piani, un quinto tronco, altri quattro sdrucchioli e un ultimo tronco; i quinari tronchi di ogni strofa sono in rima.

²⁸ Secondo Carducci (XI) «una delle più graziose strofe anacreontiche, la strofetta di sei versi intrecciata di ottonari e quadernari col tronco o senza, perfezionata poi dal Chiabrera, comparì la prima volta nell'*Euridice* del Rinuccini (1600), molti anni dopo da che in Francia era stata trovata variata e rivariata dal Ronsard dal Du Bellay dal Belleau».

strofe sono in rima baciata e chiuse da un distico di ottonari (a₈a₄b₈b₄c₈c₈).²⁹ La scansione latina in otto strofe è rispettata, ma dai trentadue versi di Orazio si passa ai quarantotto della traduzione.

Una scelta metrica di questo tipo comporta necessariamente l'obbligo di una maggiore rielaborazione e di una resa più libera: *in primis*, l'obiettivo sembra quello di ristabilire una struttura chiusa delle strofe, laddove nell'ode oraziana il testo le travalica spesso tramite continui *enjambements*. Emblematica in questo senso è la quinta strofa, in cui viene isolata la parentetica oraziana dei vv. 17-20: la sestina è infatti interamente occupata dalle similitudini del «nibbio» (v. 26, per *accipiter*) che insegue l'«umil colomba» (v. 25, per *mollis columba*) e del «celer uom feroce» (v. 27) che insegue la lepre (al genere maschile, «il veloce / Lepre», con ipallage dell'aggettivo *citus* in latino riferito al *venator*). Per dare forma chiusa alla strofa, Leopardi esplicita nell'ottonario di chiusura il secondo termine di paragone («tal Cleopatra Augusto incalza» al v. 30), sottinteso in latino: la grazia allusiva di Orazio si perde in una traduzione dal tono più didascalico e scolastico.

Fra le strategie per costruire strofe semanticamente indipendenti Leopardi sfrutta innanzitutto l'aggiunta di aggettivi pleonastici, con funzione puramente riempitiva: si osservi in questo senso la prima strofa, dove gli attributi

²⁹ D'ora in poi, per l'indicazione dello schema rimico, userò la lettera maiuscola per l'endecasillabo e la minuscola per il settenario; per tipologie differenti di versi, il numero di sillabe sarà specificato in pedice. La medesima strofa dell'ode I 37 (XXVIII) è usata nell'ode II 7 (V), ma con una disposizione dei versi e uno schema di rime differenti: cfr. *Belle rose porporine o Vagheggiando le belle onde* (Chiabrera 191 e 195).

«indefessa» (v. 2) o «nobile, e giocosa» (v. 3) – nonché il complemento «e con profumi» (v. 6) – non hanno alcun corrispettivo nel testo oraziano, ma servono unicamente a chiudere gli ottonari o, nel caso di «indefessa», a costituire un quaternario; altri esempi ricorrono lungo tutta l'ode, come «ampia» (v. 9), «nemica» (v. 10), «empia» (v. 11) nella seconda strofa, o «fiero» (ripetuto ai vv. 42 e 47) e «avverso» (v. 48). Anche la sintassi è forzata al medesimo scopo: Leopardi rinuncia all'elegante fluidità dell'ode in favore di un incremento ritmico, ad esempio attraverso il prolungamento dell'anafora di «or» e «ora» (v. 1) – corrispondenti a *nunc [...] nunc* (v. 1) – con «or» al v. 5, o l'uso delle coordinate per asindeto nella settima strofa («mira; [...] / si accende, / in man prende» ai vv. 37-40) in luogo del costrutto participiale latino – *ausa et [...] visere / et [...] / tractare* (vv. 25-27) – seguito dalla finale *ut [...] / [...] combiberet* (vv. 27-28).

Il processo di semplificazione che sta alla base della versione leopardiana investe, oltre che la sintassi, anche le raffinate immagini oraziane: nonostante le note dell'edizione scolastica chiariscano i riferimenti a usanze e istituzioni della civiltà romana, Leopardi decide di eliminare ogni elemento specifico e sostituirlo con immagini più generiche. La celebre evocazione iniziale della danza attraverso l'espressione *nunc pede libero / pulsanda tellus* (vv. 1-2) viene ridotta a un congiuntivo esortativo in «si tessa / [...] / danza» (vv. 1-3), pleonasticamente corredato – si è visto – dalla triplice aggettivazione «indefessa / [...] nobile, e giocosa» (vv. 2-3); i versi *Sallaribus / ornare pulvinar deorum / [...] dapibus* (vv. 2-4) nella traduzione «odorosa or / facciam l'ara de' Numi / con vivande, e con profumi» (vv. 4-6) perdono il ri-

chiamo al rito del *lectisternium* e la menzione dei sacerdoti Salii, ridotti nel generico latinismo «ara» (così come più generico è il verbo “fare” rispetto al latino *ornare*); nella seconda strofa è infine eliminata la menzione al Campidoglio (cfr. *Capitolium*), mentre il Cecubo (cfr. *Coecubum*) è generalizzato in «vin grato» (v. 8).

A risentire in modo più evidente di questo calo di espressività è sicuramente il ritratto di Cleopatra: la connotazione animalesca e subumana che emerge dal complemento *cum grege turpium / morbo virorum* (vv. 9-10), riferito al corteo della regina, si perde nel più neutro «turba amica» (v. 15), mentre è completamente eliminata – sebbene spiegata in nota – l’ardita locuzione latina *quidlibet inpotens / sperare* (vv. 10-11), in cui Orazio esprime la sfrenata bramosia della regina; la violenza del ritratto di Cleopatra ebbra, ossia *mentem lymphata Mareotico* (v. 14), non è restituita nel più neutro «furore» del v. 20 (forse ispirato dal *furor* del v. 12, a sua volta indebolito nella traduzione «orgoglio»). Tutta la sesta strofa, in cui Orazio esalta il coraggio “non femminile” di Cleopatra, è tradotta con minore forza: il participio *quaerens* (v. 22) è reso con «desiosa» (v. 32), è soppresso il significativo sintagma avverbiale *nec muliebriter* (v. 22) e solo la traduzione di *ensis* (v. 23) con «ferreo brando» (v. 33), aulicismo tipico del genere epico-cavalleresco, restituisce una connotazione vagamente virile al gesto. L’elegante compostezza e imperturbabilità di Cleopatra, che osserva la propria reggia *vultu sereno* (v. 26), lascia spazio a un inedito – ancorché «nobil» – moto di rabbia («nobil ira / nel suo petto ancor si accende», vv. 38-39), così come è ignorata la crescente mania suicida della regina, espressa nel costrutto *deliberata morte ferocior* (v. 29).

Infine, nell'ultima sestina – aperta da una coppia di esclamative disposte a chiasmo con enfasi patetica («Morte cruda! atroce morte!», v. 43) – la definizione *non humilis mulier* (v. 32) è fraintesa da Leopardi nella generica traduzione «la forte / donna» (vv. 44-45), che non rispetta l'antitesi tra la condizione regale – cui fa riferimento l'espressione *non humilis*³⁰ – e il precedente aggettivo *privata* (da intendere nel significato di “donna comune”).

Nel complesso, il ritmo incalzante dell'ode oraziana, motivato dall'entusiasmo per la morte della regina, è quasi stravolto da Leopardi in un andamento musicale di gusto settecentesco e attraverso modalità metrico-ritmiche dall'esito cantilenante: nella resa del ritratto di Cleopatra, il giovane traduttore fallisce, poiché sceglie di smorzare – se non di eliminare – le espressioni oraziane più forti tanto nell'odio quanto nell'ammirazione verso la regina, la cui grandiosità permea tutto il componimento latino ed è invece assente nella versione leopardiana. Inoltre, la scelta del metro comporta un tono eccessivamente frivolo per un'ode civile, effetto accentuato dalla rima baciata e dall'impiego diffuso delle apocopi: il componimento si trova difatti saturo di parole tronche («Or», v. 1; «or facciam», v. 5; «vin», v. 8; «trar», v. 9; «diè», v. 19; «fier», v. 24; «uom», v. 27; «tal», v. 30; «pin», v. 35; «star», v. 36) che nel complesso abbassano la solennità

³⁰ Nelle note all'edizione scolastica è esplicitata quest'interpretazione sociale dell'aggettivo (cfr. nota a *Deduci, etc.: Duci ex Aegypto in Italiam, ut privata mulier, ipsa quae non obscura, et infimo loco nata, sed nobilis, et Regina erat*), ma è riportata anche la spiegazione del Lambin in senso psicologico (cfr. *Explicat etiam Lambinus, non humilis, non parvo animo et fracto*): a questa seconda lettura – poeticamente meno efficace – sembra rifarsi la traduzione leopardiana.

della dizione. Da un punto di vista metrico, infine, il quadrisillabo sembra spesso un'appendice dell'ottonario: il poeta sceglie più volte di renderlo con un singolo aggettivo («indefessa», v. 2; «e odorosa», v. 4; «desiosa», v. 32) coordinato al verso successivo o precedente, con un sovraccarico dell'aggettivazione e un conseguente appesantimento ritmico.

Nonostante le evidenti forzature metrico-stilistiche, la prima prova di Leopardi come traduttore non manca di esempi poeticamente più validi, sorti da suggestioni orazionali di diversa natura e più idonee a ispirare lo studente rispetto alle odi politiche e civili. Un esempio in questo senso è la traduzione dell'ode 4 del primo libro:

Sestium hortatur, ut genio indulgeat, proposita veris amoenitate, et communi necessitate moriendi.

Solvitur acris hyems grata vice veris, et Favoni; / Trahuntque siccas machinae carinas: / Ac neque iam stabulis gaudet pecus, aut arator igni; / Nec prata canis albicant pruinis. / Iam Cytherea choros ducit Venus, imminente Luna: [5] / Iunctaeque Nymphis Gratiae decentes / Alterno terram quatunt pede, dum graves Cyclopum / Vulcanus ardens urit officinas. / Nunc decet, aut viridi nitidum caput impedire myrto, / Aut flore, terrae quem ferunt solutae. [10] / Nunc et in umbris Fauno decet immolare lucis, / seu poscat agnam, sive malit hoedum. / Pallida mors aequo pulsatur pede pauperum tabernas, / Regumque tures; o beate Sesti, / Vitae summa brevis spem nos vetat inchoare longam. [15] / Iam te premet nox, fabulaeque Manes, / Et domus exilis Plutonia: quo simul mearis / Non regna vini sortiere talis.

Espone a L. Sestio l'amenità della primavera, e la comune necessità di morire.

Torna la primavera, e il verno sciogliesi,
 Tornan le navi all'acquietato mare;
 Nè copre il gelo i prati, e più non godono
 La greggia, ed il cultor oziosi stare.

Già guida i cori suoi la Cìpria Venere, 5
 Danzano e Grazie, e Ninfe al Cinzio lume;
 E stanca de' Ciclopi il forte braccio
 Nell'arse sue fucine il Lennio Nume.

Or giova il capo ombrar di fronda Idalia,
 O di fior, che sbucciò dal suol ridente; 10
 Ora ne' boschi a Fauno immolar devesi
 L'errante capro, oppur l'agna innocente.

Morte di pallor tinta inesorabile
 La strada batte con ugual suo piede
 Di piccola casuccia miserabile, 15
 E d'alti regi la superba sede.

Brieve vita speranza lunga vietaci,
 O Sestio, ti sovrasta il rio Destino,
 E l'angusta, infernal, Plutonia reggia;
 Dove non più sarai Signor del vino. 20

L'ode I 4 di Orazio si compone di venti versi organizzati secondo lo schema metrico dell'archilocheo terzo,³¹ utilizzato solo in quest'ode e costituito da strofe di quattro versi in cui si alternano un archilocheo e un trimetro

³¹ Cfr. Shackleton Bailey 336.

giambico catalettico: per la sua traduzione, Leopardi utilizza quartine di endecasillabi sdruccioli³² alternati a endecasillabi piani in rima (ABCB).³³

L'edizione scolastica utilizzata da Leopardi non riporta gli ultimi due versi dell'ode (vv. 19-20), di contenuto erotico: il poeta – che si attiene al testo *expurgatus* – ne ripristina tuttavia la lunghezza originaria in una traduzione di venti versi.

Fin dall'attacco la versione leopardiana trova un felice tono idillico e musicale, ottenuto innanzitutto attraverso alcune sapienti scelte sintattiche. Tra queste, notevole è l'utilizzo della coordinazione in luogo di più articolati costrutti latini, perlopiù realizzata per polisindeto tramite congiunzioni di tipo copulativo come nelle prime due strofe («Torna la primavera, e il verno sciogliesi, / [...] né copre il gelo i prati, e più non godono / la greggia, ed il cultor oziosi stare», vv. 1-4; «Danzano e Grazie, e Ninfe al Cinzio lume; / e stanca de' Ciclopi il forte braccio», vv. 6-7) o di tipo disgiuntivo come nella terza («Or giova il capo ombrar di fronda Idalia, / o di fior [...]; / ora ne' boschi a Fauno immolar devesi / l'errante capro, oppure l'agna innocente», vv. 9-12). Il ritmo dell'*incipit* è inoltre modulato attraverso l'anafora del verbo “tornare”

³² Come nell'ode I 1, non sempre le parole collocate alla fine dell'endecasillabo sono sdrucciole per natura, ma il poeta le ha considerate tali dividendo i suoni vocalici dell'ultima sillaba: cfr. «braccio» (v. 7), «Idalia» (v. 9), «reggia» (v. 19).

³³ Questo schema metrico sarà utilizzato anche in altre tre traduzioni: nell'ode I 18 (XV) come traduzione dell'asclepiadeo quinto; nell'ode I 28 (XXII) a partire dall'archilocheo primo; nell'ode II 19 (XIV), in cui lo schema – pur partendo da una strofa latina di quattro versi (strofe alcaica) – presenta la variante della sestina, formata tramite l'aggiunta alla fine di ogni strofa di un distico di endecasillabi in rima baciata.

assente in latino («*Torna* la primavera, e il verno sciogliesi, / *tornan* le navi all'acquetato mare», vv. 1-2; cfr. *Solvitur acris hyems grata vice veris, et Favoni*, v. 1); altrettanto efficace è l'anafora «or [...] / ora» ai vv. 9-11, in questo caso ricalcata su quella di *Nunc* nei corrispondenti versi oraziani. Studiato, infine, l'uso del chiasmo con funzione ritmicamente distensiva nell'attacco «*Torna* la primavera, e il verno sciogliesi» e, al contrario, sentenziosa al v. 17: la traduzione «Breve vita speranza lunga vietaci» ha un più esplicito tono gnomico rispetto al celebre verso oraziano *vitae summa brevis spem nos vetat inchoare longam* (v. 15).

Alla creazione di un'atmosfera idillica contribuisce, in aggiunta ai mezzi sintattici, un generale processo di stilizzazione delle immagini di Orazio: ai tecnicismi *siccae* [...] *carinae* e *machinae* (v. 2) Leopardi preferisce la dizione semplice di «navi»,³⁴ di cui si evoca il «ritorno» «all'acquetato mare» (v. 2), più indefinito e poetico rispetto alla descrizione oraziana degli argani e delle carene; in questa direzione va anche la resa dei vv. 3-4, con un'anticipazione del v. 4 (*nec prata canis albicant pruinis*) e l'eliminazione dei suoi contrasti cromatici – il verde dei *prata* sovrastato dal bianco dell'aggettivo *canus* e del verbo *albicare* – in un astratto «gelo» («nè copre il gelo i prati», v. 3) nonché, parallelamente, la sintesi della doppia

³⁴ Interessante il confronto con l'ode I 37 (XXVIII), della quale al contrario Leopardi traduce *navis* (cfr. *sed minuit furorem / vix una sospes navis ab ignibus*, vv. 12-13) con «carena» («Ma l'orgoglio / scemò Cesar con carena / dall'incendio salva appena», vv. 16-18): esempio che conferma la diversa intonazione delle due traduzioni.

(e più efficace) immagine oraziana della stalla e del focolare (*neque iam stabulis gaudet pecus, aut arator igni*, v. 3) nell'altrettanto astratto aggettivo «oziosi» (v. 4),³⁵ il v. 6, infine, si apre con il generico verbo «danzano», banalizzazione rispetto alla complessa immagine oraziana evocata nei versi *Iunctaeque*³⁶ *Nymphis Gratiae decentes / alterno terram quatiunt pede* (vv. 6-7).

La generale semplificazione sintattica e tematica è prudentemente bilanciata sul piano lessicale, viceversa impreziosito da forme letterarie come «verno» per *hyems*, «greggia» per *pecus*, «agna» ricalcato sul latino *agna*, o dal grecismo «cori» per indicare le danze, o ancora da perifrasi mitologiche: l'ablativo assoluto *imminente Luna* diventa «al Cinzio lume» (v. 6); il dio *Vulcanus* è evocato come «il Lennio Nume» (v. 8); infine, al semplice *viridis myrtus* è preferita la perifrasi «fronda Idalia» (v. 9), con un tipico epiteto di Venere, dea cui Orazio allude attraverso la sua pianta sacra (da notare, anche in questo caso, la rinuncia alla connotazione cromatica di *viridis*). Il lessico è ulteriormente impreziosito dall'impiego di alcuni mezzi morfologici latini, come il suffisso *-tor* per i *nomen agentis*, così che *arator* (v. 3) passa a «cultor» (v. 4), o il suffisso aggettivale *-bilis* per «inesorabile» (v. 13) in rima con «miserabile» (v. 15).

³⁵ L'espressione «e più non godono / [...] oziosi stare» (vv. 3-4) risponde a un'altra preferenza sintattica di Leopardi, quella per gli infiniti retti da un verbo servile in corrispondenza di sostantivi latini (cfr. *neque iam stabulis gaudet [...] aut [...] igni*, v. 3): anche questa scelta va nella direzione di una rarefazione espressiva e verbale.

³⁶ L'unione fra le Ninfe e le Grazie, esplicitata in latino dal participio *iunctae*, è elegantemente resa in italiano attraverso l'anafora della congiunzione copulativa («e Grazie, e Ninfe»).

Nel complesso, la versione di quest'ode testimonia un atteggiamento più maturo del giovane Leopardi, *in primis* nell'utilizzo delle note scolastiche: queste non sono ignorate incautamente come nell'ode 37 né indebitamente sfruttate anche come fonte diretta di ispirazione lessicale (con gli incerti risultati dell'ode proemiale), ma sono usate dal poeta per chiarimenti sintattici e contenutistici.³⁷ La traduzione risulta fedele ma non pedante, nobilitata da poetismi e sintatticamente fluente nonostante la presenza di frequenti spezzature e inversioni (iperbati, *enjambements*, anastrofi); lo schema delle rime, poco invadente, non irrigidisce il testo, che mantiene una riuscita musicalità: forse, per la rarità e complessità dello schema metrico latino, il giovane traduttore si è sentito autorizzato a discostarsene e agire con maggiore libertà. Infine, la suggestione tematica a partire da un soggetto paesaggistico-idillico ha certamente agito in maniera più proficua sulla sensibilità poetica di Leopardi, che viceversa a quell'età non può che leggere con indifferenza e distacco le odi civili e politiche.

L'ultima ode proposta, la 22 del libro I (XVIII), presenta motivi di interesse come esempio di precoce *aemulatio* letteraria, frutto di un diverso tipo di suggestione sulla fantasia leopardiana:

³⁷ Una sicura consultazione è ipotizzabile per la traduzione del v. 18 *non regna vini sortiere talis*, riferimento a una consuetudine dei banchetti romani difficilmente comprensibile, per il giovane Leopardi, senza l'ausilio delle note: cfr. nota a *Non regna, etc.: Non sorte, et talorum iactu, eligetis in convivio regem vini* etc, dove il sintagma *rex vini* è da ritenere alla base della traduzione leopardiana «non più sarai Signor del vino» (v. 20).

Vir probus ubique tutus.

Integer vitae, scelerisque purus, / Non eget Mauris iaculis, nec
 arcu, / Nec venenatis gravida sagittis, / Fusce, pharetra. / Sive
 per Syrtes iter aestuosas, [5] / Sive facturus per inhospitalem /
 Caucasum, vel quae loca fabulosus / Lambit Hydaspes. /
 Namque me silva lupus in Sabina, / *Dum sequor calles dubios,*
 et ultra [10] / Terminum curis vagor expeditus, / Fugit inermem.
 / Quale portentum neque militaris / Daunia in latis alit
 esculentis; / Nec Iubae tellus generat, leonum [15] / Arida nutrix.
 / Pone me, pigris ubi nulla campis / Arbor aestiva recreatur
 aura: / Quod latus mundi nebulae, malusque / Iupiter urget:
 [20] / Pone sub curru nimium propinqui / Solis, in terra domibus
 negata, / *Sola me virtus dabit usque tutum. / Sola beatum.*

Dice, che l'uomo dabbene in qualunque luogo è sicuro.

O Fusco, quei, che son di colpa netti
 Uopo non han di Mauro stral', ne d'arco,
 Nè di turcasso di saette carco,
 E dardi infetti.

O si volgano al Caucaso gelato, 5
 O alle sirti del mare procelloso,
 O dove i campi bagna il favoloso
 Idaspe, aurato.

Mentre per un dubbioso, ermo sentiero
 Errando vò d'ogni pensier sgravato, 10
 Inerme nel sabin bosco ho fugato
 Un lupo fiero.

Mostro simil non ha Daunia guerriera
 Nelle alte selve; non ha l'Affricana
 Nutrice dei lion, piaggia inumana 15
 Più cruda fiera.

Pommi in sterili terre, ove non hanno
 Gli alberi estivo zeffiro fecondo,

Quai parti vaste dell'immenso mondo
 Da Giove han danno. 20
 Pommi del sol sotto le ardenti ruote,
 In' terra inospitale, ed infelice;
 Sol la virtù sicuro, e insiem felice
 Rendermi puote.

L'ode I 22 di Orazio si sviluppa per ventiquattro versi, ordinati in sei strofe saffiche, composte di tre versi saffici minori e un adonio. Leopardi rispetta la scansione interna delle strofe latine e il loro numero, così che anche la versione italiana risulta di ventiquattro versi. L'edizione scolastica modifica segnalandolo attraverso il corsivo la prima parte del v. 10 e i vv. 23-24, di cui viene censurato il contenuto amoroso.³⁸

Fin dai primi esperimenti di metrica barbara, la strofe saffica è stata resa e imitata in italiano attraverso una quartina di tre endecasillabi (corrispondenti alle undici sillabe dei versi saffici) e un quinario (ricalcato sulle cinque sillabe dell'adonio):³⁹ anche Leopardi si inserisce in questa tradizione e tale schema metrico risulta il più sfruttato nel *corpus* delle sue traduzioni oraziane. Tuttavia, l'atteggiamento del poeta non è sistematico: se è vero che lo schema è usato per la traduzione di alcune odi in strofe

³⁸ Il testo originale è: *Dum meam canto Lalagen* (v. 10) e *Dulce ridentem Lalagen amabo, / dulce loquentem* (vv. 23-24).

³⁹ Cfr. Beltrami 313-14.

saffiche,⁴⁰ esso d'altro canto non è applicato metodicamente a tutte⁴¹ né è applicato solo a odi che presentano questo metro.⁴² Nella maggioranza dei casi il poeta vi associa la rima alternata (ABAB₅):⁴³ nell'ode in questione – come anche nella I 6 (V) – la rima è incrociata (ABBA₅).

Rispetto alle ultime due odi analizzate, la presente traduzione risulta spesso letterale e fedelmente ricalcata – anche nella posizione delle parole – sul latino: *nec arcu* torna con «ne d'arco» in chiusura al v. 2; il «favoloso / Idaspe» riprende *fabulosus* / [...] *Hydaspes* sia nell'*enjambement* sia nella posizione (entrambi ai vv. 7-8); *militaris* / *Daunia in latis* [...] *esculetis* diventa la «Daunia guerriera / nelle alte selve» (vv. 13-14); *leonum* / [...] *nutrix* (vv. 15-16) è resa fedelmente come «nutrice dei lion» (v. 15); torna l'anafora di *Pone* all'inizio dei vv. 17 e 21 con «Pommi», etc.

⁴⁰ Oltre all'ode I 22 (XVIII), lo schema è applicato anche nelle odi I 2 (II), 10 (IX), 12 (X), 20 (XVI).

⁴¹ Tra le restanti odi in strofe saffiche, l'ode I 38 (XXIX) è resa attraverso settenari sdruccioli; l'ode II 2 (II) con quartine di ottonari (piani e tronchi in rima alternata); l'ode II 6 (IV) con quartine di settenari, i primi tre sdruccioli e l'ultimo tronco; l'ode II 10 (VII) attraverso una strofa di canzone da dieci versi settenari ed endecasillabi; infine, l'ode II 16 (XI) attraverso tre strofe di canzone da undici versi (endecasillabi e settenari), seguite da una strofa da sette versi (aBABcDD).

⁴² In particolare, questo tipo di quartina è utilizzato due volte da Leopardi per la traduzione dello schema asclepiadeo secondo: nell'ode I 6 (V), dove nel titolo è eccezionalmente esplicitata la scelta metrica («Ode Saffica»), probabilmente per segnalare la divergenza dall'originale latino; e nell'ode I 24 (XIX).

⁴³ Odi I 2 (II), 10 (IX), 12 (X), 20 (XVI), 24 (XIX).

Come per l'ode proemiale, la letteralità della traduzione sembra rinforzata dall'ausilio delle note scolastiche: in esse Leopardi trova l'ispirazione delle traduzioni «al Caucaso gelato» (v. 5) per *per inhospitalem / Caucasum* (vv. 6-7), in quanto un riferimento al clima freddo della regione è contenuto nella nota a *Inhospitalem: nullis hospitibus habitabilem, ob frigus*; o ancora, l'aggiunta dell'aggettivo “aurato” nel sintagma «il favoloso / Idaspe, aurato» (vv. 7-8) sembra suggerita dalla spiegazione della nota a *Hydaspe: Indiae fluvius, de quo multa fabulosa narrantur; v.g. quod aurum inter arenas volvat*; infine, «mostro» (v. 13) come sinonimo di *portentum* è citato nella nota a *Quale, etc.: Qualem lupum, monstri et portenti similem [...]*.

Non è improbabile ipotizzare anche l'utilizzo del lessico Forcellini, presente nella Biblioteca paterna nella seconda edizione del 1805:⁴⁴ la traduzione «tucasso» per *pharetra* («nè di tucasso di saette carco». vv. 3-4; cfr. *nec venenatis gravida sagittis, / [...] pharetra*) sembrerebbe seguire il suggerimento del Lessico s.v. *Pharetra, ae*: «faretra, tucasso» (cui segue la citazione del verso oraziano); anche la traduzione «procelloso» (v. 6) – in rima con «favoloso» (v. 7), a sua volta in rima interna con «dubbioso» (v. 9) – per *aestuosus* è contenuta nel Les-

⁴⁴ Non escludo però che per queste prime prove di traduzione a Leopardi non fosse concessa la consultazione del Lessico. In merito all'importanza del Forcellini nell'attività poetica leopardiana, rimando all'articolo di Donatella Martinelli: la studiosa parte tuttavia dal presupposto per cui «un primo, non occasionale, contatto con il *Lexicon* risalga al gennaio del 1821 in margine alle indagini su Floro» (103 n. 2).

sico, che s.v. *Aestuusus* propone come secondo significato «*Item agitato, fervens, procellosus* [...] ondeggiante, procelloso».

Nonostante la generale fedeltà alla lettera, questa versione leopardiana non è priva di quegli aggettivi riempitivi e aggiunte sinonimiche che caratterizzano la più libera traduzione dell'ode 37: *venenatis* [...] *sagittis* (v. 3) è tradotto con «di saette [...] / e dardi infetti» (vv. 3-4), al «favoloso / Idaspe» (vv. 7-8, per *fabulosus* / [...] *Hydaspes*) è aggiunto – si è visto – l'aggettivo «aurato», *calles dubios* (v. 10, testo modificato dell'edizione) è tradotto con «un dubbioso, ermo sentiero» (v. 9),⁴⁵ al semplice *lupus* (v. 9) è aggiunto il generico attributo di «fiero» (v. 12); ancora, la *aestiva* [...] *aura* (v. 18) diventa un «estivo zeffiro fecondo»⁴⁶ (v. 18) e, infine, il complemento *sub curru* (v. 21) è amplificato nella sineddoche «sotto le ardenti ruote» (v. 21) così come il sintagma *terra* [...] *negata* (v. 22) è reso attraverso la ditologia sinonimica «terra inospitale,⁴⁷ ed infelice» (v. 22), che crea una facile rima inclusiva con l'antonimo «felice» del verso successivo.

L'interesse di questa traduzione, tuttavia, risiede soprattutto nei punti in cui Leopardi più si distanzia dalla lettera del testo: qui il linguaggio è connotato in senso arcaizzante e trecentesco, fin dalla prima strofa. Nella

⁴⁵ La traduzione «ermo» si può anche leggere come una resa libera del sintagma *ultra / terminum* (vv. 10-11) con cui Orazio indica una via solitaria, fuori dai confini noti (appunto, “erma”).

⁴⁶ L'aggiunta dell'aggettivo «fecondo» crea un'antitesi con le «sterili terre» (v. 17) più esplicita che nel testo originale, dove si parla di *pigris campis* e di *aestiva* [...] *aura* (vv. 17-18).

⁴⁷ Ritorna dunque qui l'aggettivo *inhospitalis* riferito da Orazio al Caucaso al v. 6 (e tradotto da Leopardi «gelato»).

traduzione del *tricolon* di armi dei vv. 2-3, i *Maura iacula* (v. 2) sono resi attraverso la forma «Mauro stral'» e la *venenatis gravis sagittis* / [...] *pharetra* (vv. 3-4) con «turcasso di saette carico». Proseguendo, la terza strofa narra esclusivamente l'incontro del poeta con un lupo in un bosco della Sabina, in quanto l'elemento amoroso è soppresso nella versione *expurgata* utilizzata: i verbi della temporale *sequor* [...] *et vago* sono tradotti «errando vò», scelta che non può non ricordare il «vo mesurando» del sonetto *Solo et pensoso i più deserti campi*⁴⁸ di Petrarca (*Rvf XXXV 2*), rispetto al quale avviene inoltre un antitetico ribaltamento della figura petrarchesca del poeta «pensoso», dal momento che nell'ode oraziana questi è, al contrario, «d'ogni pensiero sgravato» (v. 10; cfr. *curis expeditus*).⁴⁹ Successivamente, all'espressione «nutrice dei lion» (v. 15; cfr. *leonum* / [...] *nutrix*) è conferita una patina arcaizzante tramite la variante «lion»; il vicino «Affricana / [...] piaggia inumana» (vv. 14-15) è una resa piuttosto libera per *Iubae tellus* [...] / *arida* (vv. 15-16), dove «piaggia» è trecentismo che – accostato all'aggettivo «inumana» – ricorda il lessico dell'*Inferno* dantesco, così come «più cruda fiera» (v. 16), aggiunta piuttosto infelice per la ripetizione di «fiero» (v. 12). Significativo anche il quina-

⁴⁸ Il termine «campi» è inoltre presente al v. 7 come traduzione più marcata del generico *loca* originale.

⁴⁹ Anche in questo caso la traduzione può essere stata suggerita dalla nota sottostante: *Expeditus: Liber ab omni cura* [...], di cui Leopardi riprende la sintassi (aggettivo che regge un complemento indiretto) invertendola per anastrofe. Forse proprio la memoria petrarchesca ha ispirato la resa di *cura* (propriamente “affanno, angoscia”) con «pensier».

rio finale, chiuso dal predicato «rendermi puote», arcaizzato nella forma «puote» (preferita soprattutto per necessità di rima).

Questa diffusa connotazione linguistica in direzione arcaizzante e trecentesca potrebbe essere letta come esito di un ingenuo meccanismo psicologico nel giovanissimo studente: la presenza nell'ode oraziana della "selva", un *topos* ulteriormente sviluppato dagli interventi censori dell'editore, così come delle figure del "lupo" e del "leone", può aver portato lo studente a una elementare associazione mentale con il canto I dell'*Inferno*, di cui Leopardi cita – nella traduzione – «selva» (cfr. *Inf.* I 2), «piaggia» (cfr. *Inf.* I 29), «fiera» (cfr. *Inf.* I 42) e «carco» (cfr. «carca» in *Inf.* I 50). Il medesimo procedimento di involontaria memoria incipitaria – sempre che non si tratti di un'intenzionale volontà imitativa – potrebbe essere intervenuto anche con il sonetto di Petrarca (*Rvf* XXXV), ricordato dall'immagine oraziana del vagare *ultra terminum*, analoga a «fuggire / [...] ove vestigio human la rena stampi» (vv. 3-4):⁵⁰ la memoria petrarchesca emerge in «errando vò», nonché possibilmente anche in «piaggia» (cfr. «piagge» al v. 9 del sonetto).

Queste traduzioni oraziane, in quanto esercizi puerili, non hanno mai goduto di un puntuale commento:⁵¹ tuttavia, pur tenendo conto degli evidenti limiti di età e di

⁵⁰ Forse anche la già menzionata anafora di *Pone* a inizio verso, ricalcata con «Pommi» in apertura alle ultime due quartine, può aver indotto la memoria petrarchesca, in particolare del sonetto CXLV *Pommi ove 'l sol occide i fiori et l'erba*, costruito su modello oraziano.

⁵¹ Ricordo a questo proposito il giudizio *tranchant* di La Penna: «queste parti dei *puerilia* non hanno trovato estimatori e probabilmente non ne troveranno mai» (254).

occasione scolastica, vi si dovrebbe riconoscere un momento decisivo nella formazione letteraria leopardiana; in particolare, nella definizione di un gusto poetico, già idillico e musicale, e di un'attitudine linguistica, ancora artificiosamente arcaizzante.⁵²

⁵² Il rapporto di Leopardi con Orazio è stato abbondantemente indagato per i *Canti*, dove la memoria poetica del poeta latino è costante (insieme, naturalmente, alle riprese virgiliane): segnalo, a questo proposito, il contributo di La Penna (305-15) o il breve saggio di Fisi-chella. Per quanto riguarda questo gruppo di traduzioni precoci, i non numerosi commenti ne hanno enfatizzato la patina arcadica (da Bigi, *Leopardi traduttore* 15-16 alla Corti in *Entro dipinta gabbia* 82) o, nonostante il monito di La Penna a non sopravvalutare i *puerilia* «come precorrimo della poesia futura» (255; ma cfr. già Marti, *La formazione* 25), appunto i preludi alla poesia dei *Canti* (Camarotto, *Il mito dell'Eden* 117-19, all'interno di un commento all'*Inno ai Patriarchi*, e *La poesia* 64); segnalo anche il recente intervento di Carini-Sconocchia (in particolare: 383-404) nell'ambito del XIII Convegno internazionale di studi leopardiani, in cui gli studiosi conducono un'analisi testuale di nove versioni (tra cui quelle delle odi I 4 e I 18, studiate anche in questo capitolo) volta soprattutto a individuarne «termini e sintagmi, motivi e tematiche che ritorneranno nella lirica dei *Canti*» (404). Diverso il caso di Brugnoli, che nella seconda parte della sua monografia riporta quattro odi (53-60) senza commento, mentre nella prima parte tratta della fortuna di Orazio fino a Leopardi.

CAPITOLO SECONDO
I *TRISTIA* DI OVIDIO
(1810)

L'anno successivo agli esercizi oraziani il giovane studente – sempre sotto la guida del precettore Sanchini – si dedica a un isolato esperimento di traduzione da Ovidio. Si tratta dell'ottava elegia del libro I dei *Tristia*, chiamata «settima» da Leopardi come nella sua edizione di riferimento, la raccolta *Publii Ovidii Nasonis Fastorum libri VI, Tristium libri V, De Ponto libri IV*, pubblicata a Roma nel 1774: le prove dell'impiego di questa edizione sono state individuate da Maria Corti proprio nell'errata numerazione dell'elegia, ma anche nella «traduzione parziale della didascalia latina ivi contenuta» e nel ritrovamento, all'interno del volume, di un foglio di appunti autografo (cfr. *Entro dipinta gabbia* 197); a questi indizi, Rosalba Galvagno in un suo recente intervento aggiunge l'inserimento dell'aggettivo «inumano» al v. 15 e la sostituzione del toponimo «Caucaso» a «Sarmazia» (v. 44), varianti entrambe dipendenti – secondo la studiosa – dal commento riportato nell'edizione settecentesca (cfr. Gal-

vagno 411). Viene invece scartata dalla Galvagno, in accordo con Novella Primo (*Leopardi lettore* 110),¹ l'ipotesi di utilizzo della seconda edizione settecentesca dei *Tristia* presente nel Catalogo della Biblioteca leopardiana: *Delle poesie malinconiche libri cinque commentati da Bernardo Clodio*, stampato a Venezia nel 1783 (in cinque tomi).

Mi sembra tuttavia imprudente escludere la possibilità di una contemporanea consultazione delle due edizioni e, in particolare, di un'attenta lettura da parte di Leopardi del commento di Bernardo Clodio contenuto nella seconda, la cui finalità puramente scolastica – espressa nell'avvertenza iniziale² – è particolarmente idonea alle esigenze del giovane studente. Non avendo la possibilità di consultare la raccolta settecentesca indicata dalle studiose, mi limito a segnalare che le prove citate dalla Galvagno per confermarne l'utilizzo, ossia l'inserimento di due aggettivi mutuati «dal commento del curatore» di tale edizione (cfr. Galvagno 411, 415, 420), appartengono in realtà proprio al commento di Clodio:³ del resto, la stessa

¹ Una discussione della traduzione ovidiana già in Primo, *Un acutissimo cacciatore* 70-74.

² «Io qui pertanto volendo liberare, e gli Scolari dal rossore di domandare, e il Maestro della noja di rispondere, porgo a giovani principianti, per i quali unicamente ho intrapresa questa fatica, un libro, e assieme un Maestro, che senza suo tedio, e loro erubescenza, nell'idioma materno gli spiegherà, ogni volta ch'essi vorranno, le difficoltà, che incontrano nel libro» (Clodio I 5-6).

³ Mi riferisco alla traduzione «inumano» (v. 15) per *dure* (v. 14), proposta da Bernardo Clodio relativamente ai vv. 13-14 (Clodio I 164: «Che nè sei venuto a vedermi, nè a consolarmi mentre giacevo in abbandono, duro, ed inumano, che sei?»), così come il toponimo «Caucaso» (v. 44), inserito nel commento di Clodio ai vv. 39-40, proprio

Novella Primo ricorda che la raccolta del 1774 «presenta solo il testo latino accompagnato da una breve nota introduttiva, mentre quella commentata da Bernardo Clodio [...] è arricchita dalla traduzione e dal commento del curatore» (*Leopardi lettore* 110). Il commento di Clodio può essere individuato inoltre come fonte per la didascalia leopardiana:

Lamentasi di un suo intimo Amico per averlo abbandonato nell'esilio come se mai conosciuto l'avesse (*Entro dipinta gabbia* 203).

Più che dalla didascalia latina presente nella raccolta citata dalla Corti⁴ (con la quale l'unica coincidenza è la traduzione *Queritur*-«Lamentasi»: un verbo piuttosto convenzionale per descrivere il contenuto di un'elegia), questa mi sembra dipendente dall'«argomento» premesso al commento di Clodio all'elegia:

nella citazione virgiliana ricordata dalla Galvagno (420): «È solito de' Poeti, che vogliono esprimere l'animo fiero, e crudele d'alcuno, dirgli essere stato generato dalle fiere, da scogli, etc. Così nell'Eneidi al 4. dice ad Enea Didone. *Nec tibi Diva Parens, generis nec dardanus auctor, / Perfide; sed duris genuit te cautibus horrens / Caucasus, Hyrcanaeque admorunt ubera tygres*» (Clodio I 170). La suggestione virgiliana può senz'altro aver rappresentato per Leopardi un invito alla sostituzione toponomastica, e un'ulteriore conferma della lettura di questo passo del commento potrebbe essere la dittologia sinonimica «fiero, e crudele», che ritorna molto simile nella traduzione leopardiana del v. 45 «sì crudel non saresti, e sì feroce».

⁴ *Queritur Poeta eum, quocum diu familiariter vixerat, subita Poetae consternatione et exilii ruina fidem mutasse. Mox tamen illum admonet ut in fidem permaneat, quo eius officium laudare queat* (cfr. *Entro dipinta gabbia* 197).

Scrive con qualche risentimento questa Elegia Ovidio ad un suo intimo familiare, che in questo esilio l'aveva abbandonato in modo, come se mai non lo avesse conosciuto (Clodio I 161).

Oltre a ciò, si possono citare alcuni versi in cui la traduzione leopardiana potrebbe dipendere dalle varianti testuali riportate nel testo latino dell'edizione curata da Clodio: l'uso del futuro in «splender vedrassi il suolo sfavillante / per l'auree stelle» (vv. 7-8), laddove il testo latino dell'edizione individuata da Maria Corti presenta l'imperfetto *terra ferebat stellas* (v. 3), si può giustificare o per analogia rispetto agli altri futuri del periodo (*labentur* al v. 1, *recurret* al v. 2, *findetur* al v. 3, *dabit* al v. 4, etc.) o per la presenza della variante *feret* nell'edizione di Clodio; o ancora, la traduzione «Esser tutto potrà questo io predico / poiché ingannommi, e ajuto nega a un misero / inumano, e crudel l'infido amico» (vv. 13-15), per quanto piuttosto letterale (cfr. *Haec ego vaticinor, quia sum deceptus ab illo, / laturum misero quem mihi rebar opem*, vv. 9-10), può essere stata ispirata dalla altrettanto fedele versione di Clodio:

Io predico queste cose; [...] perchè sono stato ingannato da quello, che non credevo giammai; [...] Il quale credevo, che avrebbe portato ajuto a me misero, e disgraziato (Clodio I 163).

In ultimo, l'assenza dell'interrogativa ai vv. 19-21 della traduzione può concordare con la lezione (priva di interrogativa) scelta da Clodio per i vv. 15-16 di Ovidio.

L'ipotesi di un utilizzo perlomeno parallelo delle due edizioni sarebbe avvalorata anche dalla tendenza alla sintesi e ai frequenti tagli nella traduzione – come si vedrà – della parte centrale dell'elegia (vv. 12-45), la più soggetta a varianti filologiche: il giovane studente risolve forse in questo modo l'imbarazzo di prendere posizione tra le diverse lezioni riportate nei testi a sua disposizione.

È bene comunque osservare il testo della versione leopardiana nel suo complesso, affiancata dal testo latino riportato nella prima raccolta citata:⁵

Queritur Poeta eum, quocum diu familiariter vixerat, subita Poetae consternatione, et exilii ruina fidem mutasse. Mox tamen illum admonet ut in fidem permaneat, quo eius officium laudare queat.

In caput alta suum labentur ab aequore retro / Flumina; conver-
sis solque recurret equis; / Terra ferebat stellas: coelum findetur
aratro: / Unda dabit flammam: et dabit ignis aquas: / Omnia na-
turae praepostera legibus ibunt: [5] / Parsque suum Mundi nulla
tenebit iter: / Omnia iam fient; fieri quae posse negabam: / Et
nihil est: de quo non fit habenda fides. / Haec ego vaticinor, quia
sum deceptus ab illo, / Laturum misero quem mihi rebar opem.
[10] / Tanta ne te fallax cepere obliviam nostri? / Afflictum fuit
tantus adire timor / Ut neque respiceres, nec solarere iacente /
Dure? Nec exequias prosequerere meas? / Illud amicitiae sanc-
tum, et venerabile nomen [15] / Nunc tibi pro vili, sub pedibus
sue iacet? / Quid fuit ingenti prostratum mole sodalem / Vi-
sere, et alloqui parte levare tui? / Inque meos si non lacrimas
dimittere casus, / Pauca tamen ficto verba dolore loqui? [20] /

⁵ Il testo latino dell'edizione settecentesca è riportato in Galvagno 426-28. Per la versione leopardiana, cito da *Entro dipinta gabbia* 203-04 (così come per la didascalia latina, non riportata dalla Galvagno, ma nell'introduzione al testo in *Entro dipinta gabbia* 197).

Idque, quod ignoti faciunt, vale dicere saltem, / Et vocem Populi, publicaue ora sequi? / Denique lugubres vulnus, numquamque videndos / Cernere, supremo dum licuitque die? / Dicendumque semel toto non amplius aevo [25] / Accipere, et parili reddere voce, vale? / At fecere alii nullo mihi foedere iuncti, / Et lacrymas anima signa dedere sui. / Quid, nisi coniunctus, caussisque valentem essem, / Temporis, et longi iunctus amore tibi? [30] / Quid, nisi tot lusus, et tot mea seria nosset, / Tot nossem lusus, seriaque ipsa tua? / Quid, si dumtaxt Romae mihi cognitus esses, / Adscitus toties in gentes omne ioci? / Cunctane in aequoreos abierunt irrita ventos? [35] / Cunctane Lethaeis mersa feruntur aquis? / Non ego te genitum placida reor urbe Quirini, / Urbe, meo quae iam non adeunda pede est: / Sed scopulos ponti, quos haec habet ora, sinistri, / Inque feris Scythiae, Sarmaticisque iugis. [40] / Et tua sunt silicis circum praecordia venae: / Et rigidum ferri semina pectus habet: / Quaeque tibi quondam tenero ducenda palato / Plena dedit nutrix ubera, tigris erat. / Aut mala nostra minus, quam non aliena putasses; [45] / Duritiaeque mihi non agerere reus. / Sed quoniam accedit fatalibus hoc quoque damnis, / Ut careant numeris tempora prima suis, / Effice, peccati ne sim memor huius; et illo / Officium laudem, quo querar, ore tuum. [50]

Lamentasi di un suo intimo Amico per averlo abbandonato nell'esilio come se mai conosciuto l'avesse.

Rivolgeranno omai dal mare il corso
 I rapidi torrenti, e i fiumi celeri
 Degli alti monti torneran sul dorso;
 Pei celesti sentieri, e luminosi,
 Indietro il cocchio sfolgorante, e lucido 5
 I destrieri trarran fieri, e spumosi.
 Splender vedrassi il suolo sfavillante
 Per l'auree stelle, ed il tagliante vomere
 L'eccelso fenderà ciel fiammeggiante.
 Il fuoco produrrà l'oceano altero, 10

Dalla fiamma uscirà l'onda scorrevole,
 Sconvolgerassi alfine il mondo intero.
 Esser tutto potrà questo io predico
 Poichè ingannommi, e ajuto nega a un misero
 Inumano, e crudel l'infido amico. 15

Dunque in cotanta obblivion sepolto
 Il mio nome sarà che sdegni, o barbaro
 Rimirar d'un afflitto il mesto volto?
 Empio calpesti, ed amicizia, e fede,
 E dal tuo cuor con fiero immoto ciglio 20
 Scacci di fedeltà la sacra sede.

Veder temesti, e confortar pietoso
 Di un amico il dolor nè finte lacrime
 A consolar versasti il cuor doglioso.
 Nè mi dicesti addio, l'ultima voce 25
 Del Popol non seguisti, e i mesti gemiti
 Sprezzar potesti in volto aspro, e feroce?

Fiero sdegnasti da un amico oppresso
 Di pace in segno, e d'amistà ricevere
 Nel funesto abandon l'estremo amplesso. 30

Molti gemere io viddi, e tu frattanto
 Caro al cuor mio per lungo amor sorridere
 Potrai crudele di un compagno al pianto?
 Tu schernirmi potrai cui nulla ignoto
 Fu mai dell'opre mie? di tutto immemore 35
 Rimirarmi tu puoi con ciglio immoto?

Forse sol di Quirin fra l'alte mura
 Tu cognito mi fosti, o l'onde avvolsero
 Di fedeltà le leggi, e di natura?
 Nò vita non ti diè Roma guerriera, 40
 Ma i duri scogli dell'incolta Scizia
 Per gl'infecondi boschi ombrosa, e nera.
 Se il cuor di sasso avesti, e tigre atroce

Allattato ti avesse, entro del Caucaso
 Sì crudel non saresti, e sì feroce. 45
 Ma poichè tu serbarmi, e fede, e amore
 Finor sdegnasti, e d'amistade i vincoli
 Sciolser d'un infedel compagno il cuore,
 Fa che tua colpa io ponga in cupo obbligo
 E sull'armoniosa amica cetera 50
 Fa che a lodarti impieghi il canto mio.

Leopardi sceglie di rendere il distico elegiaco con una terzina in cui il verso centrale è sdrucchiolo e irrelato:⁶ non è escluso che all'origine di questa scelta metrica ci sia il precedente della versione di Antonio Conti in terzine dantesche dell'epistola di Pope *Eloisa ad Abelardo* (composta a imitazione delle *Eroidi* ovidiane, e quindi, in un certo senso, esempio moderno di elegia).⁷

Il poeta riproduce la lunghezza originaria del componimento ovidiano (superandola solo di un verso, a causa del passaggio da distico a terzina), ma non rispetta la scansione interna dei distici, che sono ora amplificati e ora solo accennati in un sintagma o un'immagine, se non completamente eliminati.

⁶ Metro già adottato da Leopardi per la traduzione di un'ode di Orazio, la I 34 (XXV).

⁷ Citata nel Catalogo della Biblioteca leopardiana in un'edizione stampata a Lucca nel 1792, nella quale – a fronte delle terzine del Conti – è proposta una traduzione latina di Vincenzo Forlani proprio in distici elegiaci: se l'edizione fosse già stata presente nella Biblioteca all'altezza dell'esercizio ovidiano, sarebbe suggestiva l'ipotesi di un tentativo da parte di Leopardi di imitazione "inversa" (dai distici elegiaci alle terzine, in effetti fedeli all'originale nel numero di strofe, benché con una scansione interna diversa).

Dopo la didascalìa, la traduzione si apre all'insegna dell'*amplificatio*: il primo distico latino, infatti, è triplicato in sei versi (vv. 1-6) attraverso il raddoppiamento del soggetto *alta* [...] / *flumina* (vv. 1-2) nel chiasmo «i rapidi torrenti, e i fiumi celeri» (v. 2, dove il poeta insiste sulla velocità e non – come suggerirebbe piuttosto l'aggettivo *altus* – sulla profondità) e la conseguente resa doppia del verbo *labor* (v. 1) con «Rivolgeranno [il corso]» (v. 1) e «torneran» (v. 3); seguono i vv. 4-6, sintatticamente involuti, in cui l'ablativo assoluto *conversis* [...] *equis* (v. 2) è dilatato in «indietro [...] / i destrieri trarran fieri, e spumosi»⁸ (vv. 5-6); l'oggetto è «il cocchio sfolgorante, e lucido», espressione che corrisponde al *solque recurret* (v. 2), benché alla semplice citazione del Sole è preferita la (tradizionale) metafora mitologica del carro, e un ulteriore accrescimento dato dal doppio attributo (una costante di tutta la traduzione: si veda anche «pei celesti sentieri, e luminosi» al v. 4). I vv. 7-11 sono l'estensione del distico latino ai vv. 3-4: significativo il passaggio dalla dizione essenziale dell'emistichio *terra ferebat stellas* (v. 3) alla complessa immagine dei versi «Splendor vedrassi il suolo sfavillante / per l'auree stelle» (vv. 7-8), retoricamente arricchita da un *verbum videndi*, da alcune allitterazioni e dagli aggettivi marcati «sfavillante» (in rima interna col precedente «sfolgorante» al v. 5, oltre che in rima regolare con «fiammeggiante» del v. 9) e «auree» (v. 8), connotazione cromatica che impreziosisce la sequenza; segue la resa del secondo emistichio del v. 3, *coelum findetur aratro*, parallelamente triplicato in un verso e mezzo (vv. 8-

⁸ Cfr. Ariosto *Orl. Fur.* XXVII 70 «Et eran poi venuti ove il destriero / faceva, mordendo, il ricco fren spumoso».

9); i vv. 10-11 traducono poi il v. 4 di Ovidio con un'inversione nell'ordine delle immagini dei due emistichi, di cui *dabit ignis aquas* è anticipato in «il fuoco produrrà l'oceano altero» (v. 10, con aggiunta dell'attributo «altero» assente in latino) prima di *unda dabit flammās* «dalla fiamma uscirà l'onda scorrevole» (v. 11).

La tendenza all'*amplificatio* è poi improvvisamente interrotta e invertita, così che il distico ovidiano ai vv. 5-6 – quasi una didascalia che denuncia la funzione di *adynata* delle precedenti immagini – è riassunto nel v. 12 «sconvolgerassi alfin il mondo intero», il cui carattere di chiusura dell'esordio è confermato dalla scelta dell'avverbio «alfin»; i successivi vv. 7-8 ovidiani sono in effetti completamente eliminati. Dopo una decina di versi piuttosto letterali, i vv. 16-21 della versione leopardiana rappresentano una rielaborazione dei vv. 11-16 ovidiani, rispettati quantitativamente (tre distici sono resi con due terzine) ma non nell'aderenza al testo originale:⁹ i primi due distici (vv. 11-14) sono sintetizzati in una terzina (vv. 16-18); *tanta [...] oblivia* (v. 11) è tradotto «cotanta oblivion», passando quindi da soggetto di *cepere* (v. 11) a complemento indiretto di «sepolto / [...] sarà» (vv. 16-17, senza corrispondenze in latino), di cui il soggetto diventa «il mio nome» (v. 17), traduzione libera del genitivo *nostri* (cfr. *oblivia nostri* al v. 11);¹⁰ la consecutiva *ut neque respiceres, nec solarere* (v. 13) perde il parallelismo verbale ed è tradotta con «che sdegni [...] / rimirar» (vv. 17-18, dove l'infinito ricalca la composizione del

⁹ A partire dai tempi verbali, finora rispettati: invece che tradurre il perfetto latino (*cepere* e *fuit*), Leopardi preferisce protrarre l'uso del futuro («sarà») in continuità con l'esordio.

¹⁰ La traduzione «nome» è forse suggerita da *nomen* del v. 15 (*Illud amicitiae sanctum, et venerabile nomen*), poi non tradotto.

verbo *respicio*), mentre *iacente* (v. 13) è amplificato in «d'un afflitto il mesto volto» (cfr. *afflictum* del v. 12, non tradotto); la successiva interrogativa latina (vv. 15-16) è fortemente rielaborata – *in primis* nell'eliminazione della stessa forma interrogativa – nei vv. 19-21, i quali presentano, in continuità con la frase precedente, l'uso della seconda persona («calpesti» invece che *sub pedibus iacet*, a cui è aggiunto inoltre l'attributo «empio»); *amicitiae sanctum, et venerabile nomen* (v. 15) è reso liberamente con la dittologia «ed amicizia, e fede» (v. 19); infine, la terzina è conclusa da un distico (vv. 20-21) di invenzione leopardiana e di contenuto ridondante anche dal punto di vista lessicale («fedeltà» al v. 21 risulta pleonastico rispetto a «fede» del v. 19). Anche i vv. 17-26 di Ovidio vengono rielaborati con libertà nei vv. 22-27 della traduzione: il poeta sceglie ancora di eliminare la forma interrogativa, e infatti in luogo di *quid fuit* (v. 17) compare il verbo «temesti»¹¹ (v. 22, in rima interna con il precedente «calpesti», nonostante i diversi tempi), da cui dipende «veder [...], e confortar pietoso / di un amico il dolor» (vv. 22-23), di cui «di un amico il dolor» è traduzione meno espressiva rispetto a *ingenti prostratum mole sodalem* (v. 17); segue la resa dei vv. 19-20, di cui è ripresa l'idea del *fictus dolor* (v. 20) nell'espressione «finte lacrime»¹² (v. 23) seguita da «a consolar [...] il cuor doglioso» (v. 24), aggiunta che replica l'idea del precedente

¹¹ La scelta del verbo “temere” può essere un recupero di *fuit tantus* [...] *timor* del v. 12, non incluso nella traduzione.

¹² *Lacrima* è presente al verso precedente (*Inque meos si non lacrimas dimittere casus*, “E se non fai scendere lacrime per le mie disgrazie”), dove non è tradotto.

«confortar» (v. 22); infine, il complesso gruppo di versi ovidiani dal 21 al 26 è fortemente semplificato nella terzina ai vv. 25-27 tramite l'espressione «Nè mi dicesti¹³ addio» (v. 25; sintesi del v. 21 *Idque, quod ignoti faciunt, vale dicere saltem*), benché arricchita dall'aggiunta di «e i mesti gemiti / sprezzar potesti in volto aspro, e feroce» (vv. 26-27), senza corrispondenze in latino e ridondante sia per la doppia aggettivazione sia nell'insistenza sul tema del disprezzo e sdegno («sprezzar» riprende il precedente «sdegni» al v. 17, entrambe aggiunte leopardiane, e anticipa «sdegnasti» al v. 28). Ancora più libera è la resa dei vv. 27-36, di cui è possibile trovare solo dei richiami nei vv. 28-39 della versione leopardiana: nella prima terzina (vv. 28-30), da un lato sembra ripreso il precedente *prostratus sodalis* (v. 17, non tradotto nel suo contesto) nel sintagma «un amico oppresso» (v. 28), e dall'altro la traduzione «di pace in segno, e d'amistà» (v. 29) sembra nata da *anima signa [...] sui* (v. 28),¹⁴ «molti gemere io viddi» (v. 31) potrebbe poi essere una sintesi di *At fecere alii nullo mihi foedere iuncti / et lacrymas anima signa dedere sui* (vv. 27-28); i vv. 29-32, in cui con una doppia interrogativa Ovidio sottolinea prima la longevità dell'amicizia e poi l'intimità del rapporto, sono tradotti anche da Leopardi con due interrogative (vv. 31-35), che insistono piuttosto sulla derisione da parte dell'amico («sorridere, / potrai», vv. 32-33; «schernirmi

¹³ «Dicesti» (v. 25) è nella stessa posizione metrica (fra il terzo e il sesto piede dell'endecasillabo) di «calpesti» (v. 19) e «temesti» (v. 22), con i quali rima: da notare anche la regolare scansione dei tre verbi a tre versi di distanza.

¹⁴ Nel testo ovidiano l'espressione è però riferita ai conoscenti che – a differenza dell'amico del poeta – hanno manifestato il loro dolore.

potrai», v. 34);¹⁵ infine, l'ultima terzina-interrogativa (vv. 37-39) è riassuntiva dei vv. 33-36, di cui l'espressione *mihi cognitus esses* (v. 33) è ripresa letteralmente in «cognito mi fosti» (v. 38), mentre l'immagine del fiume Lete – che metaforicamente sommerge il legame affettivo (cfr. *Cunctane Lethaeis mersa feruntur aquis?*, v. 36) – passa al più generico «onde» (v. 38). Anche nei successivi vv. 40-45 Leopardi procede con la stessa tendenza alla sintesi e i vv. 37-46 ovidiani, in cui il poeta latino con metafore e iperboli enfatizza la durezza del cuore dell'amico, vengono quasi dimezzati: il v. 40 traduce piuttosto fedelmente il v. 37 latino, a eccezione dell'aggettivo «guerriera» riferito a Roma, attraverso il quale, con un inspiegabile ribaltamento semantico di *placidum* (cfr. *placida [...] urbe Quirini*, v. 37), è eliminata l'antitesi creata da Ovidio;¹⁶ i vv. 41-42 (il secondo è frutto di *amplificatio* leopardiana) uniscono le immagini espresse ai vv. 39-40 e attribuiscono gli «scogli» (cfr. *scopulos*, v. 39) all'«incolta Scizia» (v. 41), di cui Ovidio ricorda piuttosto i «duri gioghi» (cfr. *feris¹⁷ iugis*, v. 40); i vv. 41-42 sono riassunti nella protasi «Se il cuor di sasso avesti» (v. 43), così come i vv. 43-44 nella sua coordinata «e tigre atroce / allattato ti avesse, entro nel Caucaso»

¹⁵ Afferma Galvagno che «per certi versi il ritratto dell'amico-nemico leopardiano ha tinte più violente [...] rispetto a quello del personaggio ovidiano» (417) e che la traduzione di questa parte dell'elegia si può considerare «piuttosto una riscrittura» (418).

¹⁶ La traduzione è forse suggerita a Leopardi dalla memoria di «Daunia guerriera» (v. 13), sua traduzione dell'anno precedente per *militaris / Daunia* (vv. 13-14) dell'ode I 22 (XVIII) di Orazio.

¹⁷ L'aggettivo per ipallage è riferito alla regione e tradotto con «incolta».

(vv. 43-44, con la già discussa sostituzione toponomastica), di cui Leopardi aggiunge l'apodosi «sì crudel non saresti, e sì feroce» (v. 45) come probabile rielaborazione di *duritiaequae mihi non agerere reus* (v. 46).

La tendenza è nuovamente invertita per la chiusura della traduzione, dove i versi finali di Ovidio (vv. 47-50) sono amplificati nei vv. 46-51: questi rispettano la causale iniziale (introdotta da avversativa: «Ma poichè») è ricalcato su *Sed quoniam*), ma poi non rendono la lettera del testo originale, cui è preferita la riaffermazione dello sdegno dell'amico (cfr. «sdegnasti», v. 47). Il tono si fa più solenne e retorico nella terzina finale (vv. 49-51), dove *effice, peccati ne sim memor huius* (v. 49) è tradotto come «fa che tua colpa¹⁸ io ponga in cupo obbligo» (v. 49) e il verbo *laudare* (v. 50) è amplificato nel distico finale, arricchito dall'immagine del canto e della cetra.

In questo isolato esperimento di traduzione ovidiana si possono dunque riconoscere tre sezioni: un esordio (vv. 1-12) dominato dalla tendenza all'*amplificatio* retorica¹⁹ e in cui spicca un'aggettivazione che, particolarmente marcata per la sua corposità ed espressività («sfolgorante», v. 5; «spumosi», v. 6; «sfavillante», v. 7; «tagliante», v. 8; «fiammeggiante», v. 9; «scorrevole», v. 11), manca di poeticità e non restituisce il tono maestoso consono all'*incipit*; il corpo centrale dell'elegia (vv. 12-45) al contrario segnato da tagli, banalizzazioni e ripetizioni (in particolare dello «sdegno» dell'amico), nonché

¹⁸ Cfr. Forcellini s.v. *Peccatum*: «fallo, errore, colpa».

¹⁹ Galvagno (414-15) estende la sezione «amplificata» fino al v. 15, ma trova un'anticipazione del successivo «procedimento brachilologico» nel v. 12.

dalla presenza di termini generici e astratti assenti in Ovidio, come «ed amicizia e fede» (v. 19), «fedeltà» (v. 21), «di pace in segno, e d'amistà» (v. 29), «di fedeltà le leggi, e di natura» (v. 39), ribaditi anche in chiusura con «e fede, e amore» (v. 46) e «d'amistade i vincoli» (v. 47); infine, le due terzine finali (vv. 46-51) in cui l'intonazione si fa più drammatica e solenne.²⁰

Nel complesso, Leopardi non sembra aver trovato difficoltà a esaltare l'inizio e la fine del componimento ovidiano, aperto dalle immagini iperboliche degli *adynata*²¹ e chiuso da efficaci metafore; al contrario, sembra aver colto meno le sfumature elegiache della parte centrale²² (complice – forse – l'incertezza filologica di questa sezione), semplificate nella ripetizione di espressioni e immagini generiche.

²⁰ Eccessivo forse parlare per questi versi di «accenti [...] già spiccatamente leopardiani» (Galvagno 420), così come definire «tutta leopardiana» l'immagine dell'«armoniosa amica cetera» al v. 50 (Primo, *Leopardi lettore* 112), riferibile piuttosto a un *topos* lirico-oraziano e arcadico.

²¹ Galvagno nota l'«esigenza straordinariamente avvertita dal poeta *in nuce* di enfatizzare la funzione degli *adynata*» (415). Efficacemente rilevato da Camarotto (*La poesia* 65) un riscontro della traduzione dell'*adynaton* ovidiano nei vv. 121-24 della canzone *All'Italia*.

²² Significative in questo senso mi paiono le eliminazioni (come segnalato in Galvagno 415-16), nella traduzione, dei riferimenti autobiografici che Ovidio fa ai vv. 14 e 38-39: il giovane Leopardi non sembra commosso dall'autenticità del dramma ovidiano, o forse lo stempera volontariamente per l'occasione della traduzione, richiesta su commissione di Niccola Foschi ad Ancona (Galvagno 414).

CAPITOLO TERZO
L'ARS POETICA DI ORAZIO
(1811)

Il terzo lavoro di traduzione di Leopardi risale al 1811 e riguarda l'*Ars Poetica* di Orazio, per la quale l'edizione di riferimento è probabilmente – come per le *Odi* – quella a cura di Joseph de Jouvancy.¹ Una conferma può venire, ancora una volta, da alcuni rimandi alle note scolastiche dell'edizione presenti soprattutto nella seconda parte della versione leopardiana: per «[i Satiri] introdusse» (ott. 31), corrispondente a [*Satyros*] *nudavit* (v. 221), il modello sembra infatti la nota a *Mox etc.*: [...] *nudavit, seu nudos introduxit* [...]; «che il ferro aguzza, eppur tagliar non puote» (ott. 39) riprende la nota a *O ego laevus*: [...] *cotis, quae acuit ferrum, licet secare ipsa non possit* sia nella sintassi (nella scelta cioè della relativa *quae*-«che», dell'avversativa *licet*-«eppure» e del costrutto verbale *secare* [...] *non possit*-«tagliare non puote») sia

¹ Brugnoli (35) arriva a dichiarare che Leopardi per tutta la vita conobbe Orazio solo attraverso tale edizione scolastica.

nel lessico con «aguzza», traduzione – più che dell’oraziano *acutum reddere* (vv. 304-05) – di *acuit* in nota;² infine, all’ott. 46 la coppia «savi e vati» (assente nel testo oraziano, dove il concetto è trattato in maniera più estesa ai vv. 396-401) ricorda *vates [...] et sapientes* della nota a *Sapientia etc.*: [...] *hoc autem vates factitabant, unde erant in pretio, quasi homines divines, et sapientes.*³

Diversamente da quanto fatto per le *Odi*, la didascalia introduttiva dell’edizione scolastica – una presentazione del contenuto dell’*Ars* e una sua funzionale divisione in sezioni – non è tradotta da Leopardi, che preferisce porre in epigrafe due senari tratti dal prologo al primo libro delle *Fabulae* di Fedro, ovvero i vv. 3-4 *Duplex libelli dos est: quod risum movet, / et quod prudenti vatem consilio monet*: la selezione di tale distico – dichiarazione poetica di Fedro circa il duplice fine (comico e pedagogico) della sua opera – non è di iniziativa leopardiana, ma

² Nel Forcellini la prima traduzione proposta s.v. *Acuo* è «dare il filo, affilare, aguzzare». Per quanto riguarda l’utilizzo del Lessico in questa traduzione, in ogni caso, le coincidenze non sono probanti.

³ Altre coincidenze minori: «mostro di natura» (ott. 2), cfr. nota a *Cuius etc.*: *Cuius partes similes erunt illis monstris et [...]*; all’ott. 5 «Tu dipinger saprai», cfr. nota a *Simulare: pingere* e «i suoi tesori t’aprì perché il pingessi», cfr. nota a *Et fortasse etc.*: [...] *qui tibia es, seu pecuniam ideo dedit, ut naufragium suum dipingeres*; «Dipinge un pesce» (ott. 7), cfr. nota a *Qui variare etc.*: [...] *quam si delphinum piscem [...]*; all’ott. 16 «Lo stivaletto e insiem lo stivalone». cfr. nota a *Hunc etc.*: [...] *socci sunt humiliores calcei [...], cothurni altiores* e «Con i lirici», cfr. nota a *Musa etc.*: [...] *fidibus id est versu lyricis*; «Commosi / gli uditori» (ott. 18), cfr. nota a *Proicit*: [...] *si vult auditores ad commiserationem [...]*; «insino al fine» (ott. 22), cfr. nota a *Ad imum: usque ad finem*; «al fin» (ott. 24), cfr. nota a *Ad eventum: Ad rerum finem*.

più probabilmente è estrapolata dalla prima delle *Lettere di Diodoro Delfico a Lesbia Cidonia sopra gli Epigrammi* di Saverio Bettinelli,⁴ opera ampiamente utilizzata da Leopardi nelle successive prove epigrammatiche. Per quanto non sarebbe azzardato affermare che a quest'età Leopardi avesse già letto Fedro autonomamente, è verosimile che per la scelta dell'epigrafe preferisse affidarsi all'autorità di uno scrittore la cui fama era già consolidata.

Dal punto di vista metrico, Leopardi sceglie un'*Ars Poetica* «travestita ed esposta in ottava rima» (secondo il tradizionale schema ABABABCC): per la prima volta, il poeta manifesta programmaticamente la volontà di una personale rielaborazione del testo oraziano e non di una (più o meno letterale) traduzione.⁵ Rispetto ai precedenti

⁴ La prima edizione dell'opera è stata pubblicata a Bergamo dall'editore Locatelli nel 1788. Dell'opera completa del Bettinelli è presente nella biblioteca Leopardi un'edizione del 1799. L'edizione qui utilizzata per le citazioni è quella del 1792, e il passo della *Lettera I* in questione è il seguente: «Se io avessi a publicar un libro d'epigrammi, ci porrei que' versi del Favoleggiatore in fronte. *Duplex libelli dos est, quod risum movet, / Et quod prudenti vitam consilio monet. / Doppio è il pregio d'un libretto, / Il qual mentre al riso invita / Di prudente e saggia vita / Porge l'utile precetto*» (11).

⁵ Benché l'ottava avesse un posto di rilievo nella storia delle traduzioni italiane (soprattutto per i poemi), a partire dalla fortuna delle *Trasformazioni* di Ludovico Dolce (1553) e delle *Metamorfosi di Ovidio* dell'Anguillara (1554-1561), nonché dei numerosi esperimenti sui poemi omerici (da Luigi Groto al Casanova), raramente era stata utilizzata per versioni da Orazio, e in particolare per l'*Ars poetica*: nella *Biblioteca* del Paitoni (III 35-36) sono citati solo un paio di esperimenti seicenteschi (Scipione Ponze nel 1610 e Loreto Mattei nel 1686), che difficilmente Leopardi poteva aver consultato e rispetto ai

lavori, questa libertà si manifesta già a partire dalla distribuzione dei versi latini all'interno delle strofe, dal momento che ottave corrispondenti a tre versi oraziani (ad esempio, l'ott. 5 per i vv. 19-21) si alternano a ottave riassuntive di una decina di versi (ad esempio i vv. 114-24 nell'ott. 21): complessivamente, nella seconda parte della traduzione emerge una propensione alla sintesi, in controtendenza rispetto alla prima sezione volta, viceversa, all'*amplificatio*.

Il giovane studente, forse per la prima volta libero dalle richieste del precettore Sanchini (questi risiederà in casa Leopardi fino al 20 luglio 1812,⁶ ma è possibile pensare che già a quest'altezza cronologica il ragazzo fosse didatticamente autonomo),⁷ fa ricadere la propria scelta non solo sull'autore-simbolo del programma pedagogico gesuita (e quindi dei suoi lunghi esercizi di traduzione sulle *Odi* del 1809), ma anche sulla sua opera più scolastica e precettistica:⁸ è suggestivo spiegare tale operazione a partire dal desiderio, da parte del ragazzo, di esorcizzare gli anni di studio obbligato attraverso il ribaltamento comico di un'opera che ne è la più alta rappresentazione.⁹

quali la traduzione leopardiana risulta ben più libera e «disinvolta» (così la definisce Bigi, *Leopardi traduttore* 16).

⁶ La notizia è di Monaldo (cfr. *Cenni biografici* 479).

⁷ Ricordo in questo contesto le efficaci parole di De Sanctis (7 n. 3): «a dieci anni il maestro non aveva più nulla da dirgli e il fanciullo rimase maestro da sè».

⁸ Così D'Intino: «pezzo forte e risultato supremo del programma [gesuitico] era stata, nel 1811, la traduzione dell'*Ars poetica* con il suo decalogo di norme e proibizioni» (*Poeti greci e latini* XV).

⁹ Un'ipotesi alternativa è che si tratti di una scelta del precettore, alla quale, comunque, il giovane studente avrebbe risposto per la

Dal punto di vista stilistico, infatti, tutta la versione è impostata su un linguaggio comico-realistico, e in questa direzione Leopardi incrementa la componente figurativa attraverso l'enfatizzazione del gusto già oraziano per gli *exempla*. A questo fine, in più punti sono aggiunte delle similitudini: «Nuotar [...] su come un ranocchio» (ott. 5) rispetto al semplice *enatat* (v. 20);¹⁰ «E in terra casca come pera mézza» (ott. 7) per *nervi / deficiunt animique* (vv. 26-27); «Né scacciar possa quel seccante impiccio / come scacciam le mosche da un pasticcio» (ott. 13; l'«impiccio» si riferisce alla «guerra» fatta dall'aratro al «lago», altra immagine originale per tradurre *palus* [...] / [...] *grave sentit aratrum*, vv. 65-66); o ancora, «Nulla mettete al mondo, o Fratel caro, / se nol limaste pria come un Ferraro»¹¹ (ott. 38), singolare rappresentazione del precetto oraziano relativo al *labor limae* e alla *multa litura* necessari ad ogni opera artistica (vv. 291-94).

Già a partire da questi pochi esempi risulta evidente che i campi semantici da cui Leopardi predilige attingere per la creazione di immagini poetiche inedite sono quelli convenzionali della tradizione burlesca. Il primo di questi è il mondo animale: oltre alle similitudini citate, altri casi sono «Se da Somaro un mettesi a fuggire» (ott. 8; resa del

prima volta rivendicando la propria indipendenza artistica: per il suo carattere burlesco e irriverente, il «travestimento» leopardiano mi sembra infatti da leggere come un (più o meno esplicito) atto di libertà verso il programma scolastico.

¹⁰ Per il testo latino, cito da Juvencius (524-59). Per la versione leopardiana, cfr. *Arte poetica*¹.

¹¹ Forma antica di “ferraio”: cfr. M. Ricci I-136 (Battaglia) «Si risolsero i nostri di Maccao mandare a Sciaochino l'istesso ferraro che sapeva fare gli oriuoli [...]».

sintagma *culpaе fuga* al v. 31); «pulce-pidocchio», ironico esempio di *callida iunctura* (ott. 10); «gallinaccio» e «pollo» (ott. 28); «mosche» (ott. 32); «sozze pulci e cimici indiscreti» (ott. 38); «gatto» e «sorcio» (ott. 42).¹² Particolarmente significativa l'ott. 21, nella quale, riassumendo i versi in cui Orazio sottolinea l'importanza della differenziazione linguistica nei personaggi (vv. 114-24), Leopardi sostituisce la carrellata di tipi umani con modelli animali: «Feroce il Gatto sia, stizzoso il Gallo, / destra la Scimia e sciocco il Pappagallo» (per i caratteri attribuiti agli animali citati non si esclude una possibile influenza delle schede contenute nella *Storia naturale, generale e particolare* di Buffon).¹³

¹² In questa ottava Leopardi traduce il precetto sull'importanza della verisimiglianza, esemplificato da Orazio con l'impossibilità di vedere la strega Lamia (personaggio della novellistica popolare greca) tirare fuori dal ventre un bambino appena mangiato: nella traduzione l'immagine diventa «mai d'un gatto il ventre mandi fuore / un vivo sorcio» (in luogo di *vivum puerum*, v. 340).

¹³ Enciclopedia più volte citata nello *Zibaldone* e presente nella Biblioteca in una traduzione stampata a Venezia dal 1782, la cui possibile influenza nel progetto della *Guerra de' topi e delle rane* è ipotizzata in Fornaro 27-28. In essa si legge del gatto che «è un animale domestico infedele, [...] questi animali [...] portano [...] una malizia innata, un carattere falso» (Buffon XX 1), definizione coerente con l'aggettivo «feroce» scelto da Leopardi; del gallo che «ha del fuoco negli occhj, della fierrezza nell'andatura, della libertà ne' suoi movimenti» (Buffon XLIII 74), giudizio vicino al leopardiano «stizzoso»; nelle pagine dedicate al *Pappagallo* si fa un confronto tra questo uccello e la «scimia» (ritorna anche la forma degeminata), in cui si sottolinea che: «la scimia per la rassomiglianza delle forme esteriori, ed il pappagallo per l'imitazione della parola, gli sono paruti esseri privilegiati, intermedj fra l'uomo e il bruto: falso giudizio prodotto dalla prima apparenza, ma distrutto bentosto dall'esame e dalla riflessione

Altro bacino lessicale particolarmente prolifico ai fini dell'espressività è naturalmente il gergo gastronomico: nella traduzione si parla di «pasticcio» (ott. 13), «candito» (ott. 19), «fichi freschi» (ott. 33), «minestra» (ott. 36), «uovo tosto» (ott. 48); è descritta poi «la famosa / di Cuccagna¹⁴ cittadè» (ott. 4), dove l'immagine idillica evocata dai versi oraziani *lucus, et ara Dianae / et properantis aquae per amoenos ambitus agros / aut flumen Rhenum, aut pluuius [...] arcus* (vv. 16-18) è rimpiazzata da un paesaggio peculiare per «Di latte e di butirro i sacri fonti, / di cacio i boschi e di frittate i monti»;¹⁵ particolarmente significativa, infine, l'espressione «il sal [...] l'olio e l'aceto» (ott. 36), nella quale al posto della locuzione latina *Plautinos [...] / [...] sales* (vv. 270-71), ovvero «le battute plautine», Leopardi restituisce l'immagine concreta «di Plauto il sal», giocosamente corredata anche di «olio» e «aceto»: il giovane studente sembrerebbe qui sfogare la noia delle lezioni con il precettore e gli obblighi di memorizzazione di regole grammaticali (tra cui il cambio di significato tra *sal* e *sales*) attraverso un celato gioco onomastico, difficilmente comprensibile senza il confronto con l'originale latino.

[...]. Or questi uccelli, ai quali niente manca per la facilità della parola, sono mancanti di quell'espressione dell'intelligenza, che sola fa l'alta facoltà del linguaggio» (Buffon LI 88-89 e 93), passo da cui si potrebbe desumere che il pappagallo è, appunto, «sciocco» e la scimmia, al contrario, «destra».

¹⁴ L'uso di un termine medievale come «Cuccagna» è un voluto anacronismo che conferma la libertà della traduzione. Similmente, all'ott. 28 Leopardi rimpiazza i personaggi tragici citati da Orazio (Medea, Atreo, Procne, Cadmo: cfr. vv. 185-87) con Pantalone, maschera veneziana della commedia dell'arte.

¹⁵ Cfr. Burchiello 76 (Battaglia) «E ne menaron presi tanti caci, / ch'a partir il butirro poi fra loro / ne toccò un per uno a concistoro».

Ulteriore modalità espressiva sfruttata da Leopardi è costituita dalle personificazioni: nell'ott. 14, i vv. 67-68 *cursum mutavit iniquum frugibus amnis / doctus iter melius* vengono trasposti in «E nulla val che a forza di sassate / venga il maestro al Tebro a dar lezione», dove è eliminata l'allusione politica alle opere pubbliche di Cesare o Augusto e il Tevere diventa un alunno punito, immagine sostenuta dall'interpretazione del participio *doctus* nel suo significato più scolastico; o ancora, all'ott. 20 Leopardi aggiunge – senza corrispondenze in latino – i versi «l'illusione andrenne a spasso / e fuggirà dal palco per la posta». Spesso, poi, è lo stesso lessico metrico e retorico a essere personificato: così la «Tragedia» non «dee gir tanto abbasso, / che batta il naso in un macigno o un sasso» (ott. 32),¹⁶ mentre si vede «con un piè solo / fuggire il Giambo e corrervi all'udito» e «il povero Spondeo» che «teme di cascare al suolo / con la sua gamba e il piede indebolito» (ott. 35). Il caso più significativo di personificazione è forse all'ott. 11, dove il verbo dell'interrogativa *cur* [...] / [...] *invideor* al v. 56 si anima in un'originale prosopopea dell'Invidia («Perché quella vecchiaccia scarmigliata, / che dal popol roman vien detta Invidia, / con quella bocca sua brutta e sdentata / mi vieterà soltanto per perfidia [...]»).¹⁷

Parallelamente e coerentemente a questo incremento icastico e figurativo, Leopardi tende a eliminare del tutto

¹⁶ In questo caso un'implicita personificazione è già presente nel testo oraziano, che paragona la tragedia a un'austera *matrona* costretta a danzare nei giorni festivi (v. 232).

¹⁷ La raffigurazione dell'invidia come una vecchia è un tradizionale motivo iconografico medievale: basti pensare, a titolo di esempio, all'allegoria dell'*Invidia* di Giotto (1306 ca.) appartenente al ciclo di affreschi della Cappella degli Scrovegni a Padova.

alcune *sententiae* oraziane (cfr. *serpit humi tutus nimium timidusque procellae*, v. 28; *Difficile est proprie communia dicere*, v. 128) o a semplificare i più importanti precetti di poetica: dopo l'improbabile *callida iunctura* «pulce-pidocchio» (ott. 10), l'ott. 11 si conclude con una perentoria dichiarazione di libertà («Io voglio fare / in questa occasione quel che mi pare»), semplificazione dei vv. 58-59 *Licuit semperque licebit / signatum praesente nota producere nomen*, il cui contenuto relativo alla creazione di neologismi è ignorato; o ancora, a partire dall'elenco degli attributi del *senex* (vv. 169-74), volto a illustrare l'importanza di una caratterizzazione coerente, Leopardi isola e dà consistenza drammatica unicamente al *sensor castigatorem minorum* (v. 174), il quale diviene protagonista di una scenetta comica nell'ott. 27 («Volta per ogni parte e in ogni foggia / le crocchie, e tutto vuol come a lui piace; / di colpi spesso fa cader gran pioggia / sopra un ragazzo inerme»).

La libertà del “travestimento” si spinge fino a veri e propri fraintendimenti del testo oraziano, dietro ai quali non si può escludere un'intenzionalità demistificatoria: ad esempio, il rischio di “oscurità” per eccessiva concisione, da cui Orazio ammonisce con i versi *Brevis esse laboro, / obscuro fio* (vv. 25-26), è rappresentato in un episodio comico ambientato “al buio” (cfr. «Brevemente talor scriver procuro, / mi si fa notte, e batto il capo al muro», ott. 6); o ancora, per ricordare Omero *inventor* dell'epica in esametri non sono citate l'*Iliade* e l'*Odissea* cui allude Orazio (cfr. *Res gestae regumque, ducumque, et tristia bella, / quo scribi possent numero, monstravit Homerus*, vv. 73-74), bensì il poemetto pseudo-omerico della *Batracomiomachia* (cfr. «Le battaglie de' sorci e delle rane / come dobbiam cantar mostrocci Omero», ott.

15); o ancora, alla «dolce armoniosa tromba» (ott. 30) Leopardi dà gli attributi positivi che Orazio riferisce al flauto (cfr. *Tibia* [...] / [...] *tenuis simplexque*, vv. 202-03), benché «tromba» traduca piuttosto *tuba*, strumento rispetto al quale il latino denunciava con disprezzo che l'emulazione da parte del flauto (cioè la *tibia*: vv. 202-03); incoerente, nella stessa ottava, anche la similitudine «come una colomba / bianca» riferita alla «vesta» (cfr. *vestem*, v. 215), in quanto il riferimento oraziano è al *σῦρμα*, abito greco di colore tipicamente purpureo. Un significativo discostamento dal testo oraziano è rappresentato inoltre dall'ott. 23, corrispondente ai vv. 136-42:

Nec sic incipies, ut scriptor cyclicus olim: / Fortunam Priami cantabo, et nobile bellum. / Quid dignum tanto ferret hic promissor hiatus? / Parturient montes, nascetur ridiculus mus. / Quanto rectius hic, qui nil molitur inepte? / Dic mihi Musa virum captae post tempora Troiae / Qui mores hominum multorum vidit, et urbes.

Né in modo cominciar, che nulla vaglia,
 Tu dei, come un Autor con gonfie labbia,
 Cantar volendo una regal battaglia,
 Cominciò da Somar, e a mal non l'abbia:
 «Canto lo stocco e il batticul di maglia».
 Non vedi affé, che vengati la rabbia!
 Quanto meglio costui colpisce il segno?
 «Vorrei cantar quel memorando sdegno».

Orazio in questi versi sconsiglia gli *incipit* troppo alisonanti (tendenza che rimprovera ai poeti del Ciclo) in quanto creatori di un'aspettativa poi difficilmente colmabile, mentre loda la semplice poeticità dell'esordio dell'*Odissea*. Leopardi sceglie di riportare il precetto e

ironizzare sui poeti che vogliono «cantar [...] una regal battaglia» (cfr. *nobile bellum*) ma falliscono nell'esordio, citando come esempio il primo verso del *Malmantile racquistato* di Lippi («Canto lo stocco e il batticul di maglia»), cui contrappone il modello positivo di un'opera altrettanto comica, la *Secchia rapita* di Tassoni, il cui *incipit* è parodico del primo verso dell'*Iliade*.¹⁸ L'ottava è significativa anche dal punto di vista linguistico in quanto esemplifica una tendenza propria di tutta la traduzione, ossia il contrasto fra termini alti o letterari (in numero minore; tra questi, il dantismo «labbia»¹⁹) e una più diffusa dizione bassa e comica (in questa ottava, oltre al «batticul» di Lippi, le locuzioni «da Somaro» e «a mal non l'abbia», fino all'interiezione «affé, che vengati la rabbia!»). I termini colloquiali presenti nel resto della traduzione sono soprattutto sostantivi derivati

vecchiaccia (ott. 11)

stivaletto (ott. 16)

stivalone (ott. 16)

o marcati in senso colloquiale

¹⁸ Cfr. Parrini Cantini, *Tradurre o imitare* 502-03.

¹⁹ Cfr. Dante *Inf.* VII 7, XIV 67, XIX 121-22; *Purg.* XXIII 46-47, etc. In particolare, «con gonfie labbia» (traduzione di *tanto* [...] *hiatu* del v. 138 o, più probabilmente, ripresa del precedente *tumido* [...] *ore* del v. 94) sembra essere una citazione di *Inf.* VII 7 («'nfiata labbia»).

somaro (ott. 8 e 16)
 capocchio²⁰ (ott. 10 e 35)
 grugno (ott. 20 e 37)
 briaco (ott. 21)
 panza (ott. 24)
 crocchie (ott. 27)
 poltroni (ott. 29)
 pastrocchio (ott. 35)

locuzioni come

brutto muso (ott. 1 e 41)
 capo né coda (ott. 2)
 faccia fresca²¹ (ott. 3)
 unti e bisunti²² (ott. 4)
 gran botta (ott. 9)
 la faccia tosta (ott. 20)
 andare a spasso (ott. 20)
 battere il muso (ott. 22)
 colpire il segno (ott. 23)
 per dritto e per traverso (ott. 31)
 battere il naso (ott. 32)
 muso da schiaffi (ott. 34)
 non basta mica (ott. 48)

²⁰ Cfr. Pulci 19-62 (Battaglia) «E io sono un capocchio, / ché so ch'a ogni giuoco tu m'inganni»; Ariosto I-26 (Battaglia) «Anch'io lo voglio un po' squadrar, se ha l'aria / d'un ser capocchio, come ben debb'essere»; Berni 151 (Battaglia) «Che posso, e debbo anch'io capocchio andare, / dove va tanta e sì leggiadra gente».

²¹ Cfr. Tommaseo-Bellini s.v. *Fresco*: «31. T. *Faccia fresca*, fig., Che non si turba per cose che dovrebbero togliere l'ardimento e fare vergogna. Dice sfacciataggine inonestà. – *C'è gente che a faccia fresca vi sostengono le più strane bugie*».

²² Cfr. Pulci 19-132 (Battaglia) «Unto e bisunto come un berlingaccio».

e, infine, veri e propri modi di dire e proverbi

gonfio come un pallone (ott. 4)
 uno stivale ti dirà²³ (ott. 5)
 come una banderuola (ott. 25)
 fodrar gli occhi di prosciutto²⁴ (ott. 28).

La comicità del linguaggio è quindi esaltata dalla sapiente distribuzione di singole espressioni elevate, le quali creano vivaci contrasti lessicali: oltre ai casi già citati, si pensi al trecentismo «vanni» dell'ott. 12 o al calco dal latino «civil sermone» dell'ott. 14. Un secondo esempio di questo gioco oppositivo è l'ott. 9, ampliamento dei vv. 38-41 dell'*Ars*:

Sumite materiam vestris, qui scribitis, aequam / Viribus, et versate diu, quid ferre recusent, / Quid valeant humeri. Cui lecta potenter erit res, / Nec facundia deseret hunc, nec lucidus ordo.

Se a un peso sottopor si vuole il dorso,
 Si veda in prima come stan le spalle,
 E chi ciò ben farà, drizzare il corso
 Potrà di poi per l'eliconio calle,
 E da tutte le Muse avrà soccorso
 Onde non caschi nella bassa valle,
 E data al suol, meschino, una gran botta
 Non torni a casa con la testa rotta.

²³ Cfr. Tommaseo-Bellini s.v. *Stivale*: «3. Fig. Si dice altrui per disprezzo».

²⁴ Cfr. Battaglia s.v. *Prosciutto*: «Foderare gli occhi di prosciutto: impedire di vedere la realtà, farne un'immagine distorta, alterata», definizione accompagnata dalla citazione di quest'ottava leopardiana.

La prima parte dell'ottava è occupata da versi particolarmente musicali e poetici, costellati di espressioni letterarie come «eliconio calle» o (con memoria tassiana) «drizzare il corso» e impreziositi dalla citazione delle Muse, *topos* classico assente nell'originale; di colpo, il tono idillico si esaurisce e gli ultimi tre versi risultano fortemente comici ed espressivi grazie a espressioni come «caschi», «meschino», «una gran botta» e «testa rotta».²⁵

Se da un punto di vista lessicale la traduzione è quindi improntata a un linguaggio colloquiale o burlesco (salvo, si è visto, sporadiche voci alte finalizzate al contrasto lessicale), il tono è complessivamente innalzato dalle forme verbali, spesso rappresentate da poetismi e arcaismi: «richieggo» (ott. 3), «gir» (ott. 7), «vaglia» (ott. 23), «si cangia» (ott. 25); alcuni condizionali in “-ia” come «potria» (ott. 21), «vorria» (ott. 25 e 34), «si faria» (ott. 28), «avria» (ott. 36) e «saria» (ott. 44); la forma non apocopata «puote» (ott. 39 e 47); «dee» (ott. 20, 21, 29, 32 e 40), «dei» (ott. 23), «deesi» (ott. 28), «ponno» (ott. 17) e «denno» (ott. 19); numerose forme con enclisi del pronome riflessivo («mettesi», ott. 8; «vassi», ott. 48; «buttossi», ott. 51); forme di imperfetto lenite come «poteasi» (ott. 16), «avea» (ott. 30), «parean» (ott. 31), «facea» (ott. 47 e 49) e «facean» (ott. 31), «dicean» (ott. 41), «volea» (ott. 47); forme contratte come «furo» (ott. 15), «lasciaro» (ott. 38); infine, l'utilizzo diffuso delle forme con

²⁵ Un altro esempio di un simile contrasto tra termini comici e termini “alti” è nella conclusione dell'ott. 33, dove Leopardi ricorre perfino al latino (con un'espressione assente in Orazio): «che in tal caso ci pensan le fischiate, / e forse *ad correctionem* le sassate».

apocope²⁶ («unir», ott. 1; «mirar», ott. 1; «dir», ott. 2; «oppon», ott. 3; «par», ott. 3; «avvien», ott. 4; «dipinger», ott. 5; «nuotar», ott. 5; etc).

La sintassi è a sua volta costruita in direzione di un allontanamento dall'ordine logico delle parole e concorre ad allontanare il rischio di prosasticità: continue le anastrofi («Tener potreste», ott. 1; «a meglio dir», ott. 2; «Di porpora uno straccio», ott. 4; «Gli alberi descrivendo», ott. 4; etc), gli iperbati («*Gonfio* come un pallone, opra ingegnosa / *talun comincia*», ott. 3; «e insiem *congiunti* / di latte e di butirro / *sacri fonti*», ott. 4; «Forse un *cipresso* ancor coi bei colori / tu *dipinger* saprai», ott. 5) e gli *enjambements* («un poco / di quel giudizio», ott. 1; «Tutto tu dei / semplicemente espor», ott. 6; «Di aggiungere quattro nomi alla bennata / lingua», ott. 11; «né il dotto tribunale / sciolse tal causa», ott. 15; «Vedi dunque se può l'istesso aspetto / darsi», ott. 27; «Non deesi già pubblicamente il collo / tirare a un gallinaccio», ott. 28; «a gran licenza in braccio / cadde poi la Commedia», ott. 37; «e spesso avviene / che», ott. 40; etc).

Anche in questo impreziosimento sintattico, volto a nobilitare un contenuto comico, Leopardi sembra aver assimilato la lezione stilistica dei maggiori autori della tradizione burlesca, *in primis* Lippi e Tassoni (implicitamente omaggiati nell'ott. 23), ma anche il Bracciolini

²⁶ L'apocope è d'altra parte largamente utilizzata anche sulle forme nominali: sostantivi («cervel», ott. 1; «uom», ott. 1; «pensier», ott. 2, «mar», ott. 5; «immagin», ott. 5; «orciuol», ott. 6; etc), avverbi («in-siem», ott. 1 e 4; «ancor», ott. 3 e 5; «sol», ott. 8; etc), congiunzioni («sebben», ott. 3) e pronomi («talun», ott. 4; etc).

dello *Scherno degli dei* o il Forteguerra:²⁷ a questi modelli il giovane studente sceglie di rifarsi per la sua prima traduzione indipendente da obblighi scolastici, che proprio su un'opera scolastica rivendica ironicamente la conquistata libertà.

²⁷ Lippi e Forteguerra come modelli per il linguaggio comico del travestimento sono citati in Binni, *Lezioni* 10. Bigi (*Leopardi traduttore* 16) parla piuttosto di «gusto bernesco».

CAPITOLO QUARTO

GLI EPIGRAMMI

(1812)

Nel 1812 Leopardi si dedica alla composizione di quaranta *Epigrammi* che – solitamente inclusi tra i *puerilia*¹ – rappresentano un passaggio significativo nella sua carriera di traduttore:² per la prima volta, infatti, il lavoro è corredato di un discorso preliminare e di note, prassi che diventa regolare per le successive traduzioni.

In epigrafe è posto il distico latino *Omne epigramma sit instar apīs; sit aculeus illi, / sint sua mella, et sit corporis exigui*: anche in questo caso la scelta è indubbiamente ispirata dalla prima delle *Lettere a Lesbia Cidonia* di Saverio Bettinelli, in cui il distico è citato e tradotto.³

¹ Così ad esempio nelle edizioni dell'*opera omnia* leopardiana a cura di Binni (*Epigrammi*¹ 559-64) o di Rigoni (*Epigrammi*² 877-93).

² Così Camarotto (*La poesia* 66): «a voler tuttavia cercare un più fondato e consapevole punto di avvio del *vertere* leopardiano, occorre senza dubbio guardare alla raccolta degli *Epigrammi* (1812)».

³ Cfr. Bettinelli 10: «Ho pietà di voi, e vi dirò per or quel che basta ma in un epigramma tradotto da un distico latino non so di chi. “*Omne*

Una sicura conferma della dipendenza del testo leopardiano dall'opera del Bettinelli è rappresentata dalle numerose riprese riscontrabili nel *Discorso preliminare sopra l'epigramma* introduttivo ai componimenti.⁴

Alla definizione di epigramma, riportata dalla traduzione italiana del *Dictionnaire portatif des beaux-arts* di Lacombe,⁵ Leopardi fa seguire due citazioni – una di Boileau (lasciata in francese) e una di Boccaccio – entrambe presenti nel testo di Bettinelli (*Lettera I*).⁶ Si passa

epigramma sit instar apis; sit aculeus illi, / Sint sua mella, et sit corporis exigui”, “*Qual ape ogni epigramma / Suo pungol abbia acuto, / Di dolce mel sua dramma / E corpicciuol minuto*”». L'origine bettinelliana dell'epigrafe scelta da Leopardi è rilevata in Rigoni 265-66.

⁴ La dipendenza dall'opera di Bettinelli è colta per la prima volta da Nicolas Serban 54 («Ce petit recueil est précédé d'un *Discorso preliminare sopra l'epigramma*, qui [...] est un vrai travail de mosaïque où des phrases de Saverio Bettinelli se mêlent à des jugements tirés de l'*Encyclopédie*»), il quale predispone un serrato confronto tra Bettinelli e Leopardi sia per *Discorso* sia per i singoli epigrammi (Serban 54-65).

⁵ «Epigramma vien definito da Lacombe “un poemetto, che terminansi d'ordinario con un pensiero vivo, vibrato e inaspettato. Possonsi distinguere, segue egli, due generi d'epigrammi. Il primo raggrisa intorno dizioni unite o contrarie infra loro: la seconda specie consiste nel giro de' pensieri. Di questi pensieri d'epigrammi altri son vivi e sorprendono, altri son puramente nati e diletmano colla loro sola semplicità”» (*Epigrammi*¹ 559; cfr. Lacombe 136 s.v. *Epigramma*).

⁶ Cfr. Serban 55-56 e Camarotto, *La poesia* 68. La citazione di Boileau è tratta dall'*Art Poétique* (1674): «L'épigramme plus libre en son tour plus borné / n'est souvent qu'un bon mot de deux rimes orné» (II, vv. 103-04). Diversamente da Leopardi, che lascia la citazione in lingua originale, Bettinelli offre anche una sua traduzione: «Liberò e in un vibrato / è l'epigramma un detto / d'ingegno oppur d'affetto / con qualche rima ornato» (11). Anche il commento di Leopardi relativo a questa definizione («Infatti i *bons-mots* de' Francesi sogliono formar

all'evocazione dei maggiori rappresentanti greci e latini del genere tramite brevi ritratti, anch'essi presi dal *Dizionario* di Lacombe benché non segnalati come citazioni dirette.⁷ Segue una riflessione in merito alla scarsa for-

l'anima degli epigrammi») ricorda quello del Bettinelli («i *bons-mots* de' francesi, che è il sale dell'epigramma»). La citazione di Boccaccio è tratta da *Decameron* VI 3 (Leopardi, *Epigrammi*¹ 559: «La natura di questi motti "è cotale...", secondo il Boccaccio, "ch'essi come la pecora morde così devon morder l'uditore, e non come il cane; perciocché, se come cane mordesse, il motto non sarebbe motto, ma villania"»); cfr. Bettinelli 8: «*La natura de' motti*, dice egli, *è cotale ch'essi, come la pecora morde, così devon mordere l'uditore, e non come il cane; perciocchè se come cane mordesse, il motto non sarebbe motto, ma villania*»).

⁷ Mi riferisco in particolare ai cenni relativi al greco Archimelo (Leopardi, *Epigrammi*¹ 559: «narrasi difatto che un epigramma composto da Archimelo ateniese sopra una nave costruita sotto alla direzione di Archimede celebre matematico, fu premiato da Ierone con mille misure di frumento chiamate medimne. Questo epigramma peranco si conserva»; cfr. Lacombe 26-27 s.v. *Archimede*, rispetto al quale, dunque, Leopardi sceglie una diversa versione del nome: «Poeta ateniese autore d'un Epigramma fatto sopra una superba Nave, d'ordine di Jerone fabbricata sotto la direzione d'Archimede famoso Matematico. Questo Epigramma venne da Jerone premiato con mille misure di frumento, che furono condotte fino al Porto d'Atene. Queste misure *Medimne* appellate, portavano sei sestieri l'una. Questo Epigramma ci rimane») e ai latini Marziale (Leopardi, *Epigrammi*¹ 559: «sebbene con meravigliosa dolcezza faccia uso assai spesso de' sali epigrammatici, ha nondimeno degli epigrammi assai mediocri e pieni di oscenità. Palesò egli medesimo il carattere delle sue opere, allorché scrisse in uno de' suoi epigrammi: *Sunt bona, sunt quaedam medio-cria, sunt mala plura*»; cfr. Lacombe 212 s.v. *Marziale*: «Ci restano di *Marziale* XIV. Libri d'Epigrammi, assai stimati, e ne' quali vi ha assai sale, ed uno spirito delicato; ma ve ne ha pure numero grande di mezzani. Gli quadra bellamente questo suo verso: *Sunt bona, sunt*

tuna dell'epigramma in Italia, di cui l'osservazione relativa alle commedie di Machiavelli e del Bibbiena risulta molto simile a un passo della *Lettera* I bettinelliana,⁸ così come analogo è il successivo giudizio sull'Alamanni.⁹ Il *Discorso* prosegue con un confronto tra lingua italiana e

quaedam mediocria, sunt mala plura) e Claudiano (Leopardi, *Epigrammi*¹ 559: «è di latinità non molto tersa e, sebbene assai dolci ed eleganti siano i suoi epigrammi, essi sono bene spesso pieni di giovanili motteggi, che forse non molto degno lo resero della statua, che per ordine degl'imperatori Arcadio ed Onorio fugli innalzata»; cfr. Lacombe 94 s.v. *Claudiano*: «viveva sotto Arcadio, e Onorio, che fecer gli innalzare una Statua. [...] Gastigato è il suo stile, dolce, ed elegante: alcuna fiata anche sollevasi, ma egli è soverchio pieno di motteggi giovanili»). Per le notizie su Archimelo, Camarotto identifica la fonte leopardiana nella *Storia, e ragione d'ogne poesia* del Quadrio (*La poesia* 66 e n. 10); da quest'opera e dalla *Lettera* VI del Bettinelli Leopardi avrebbe tratto anche il giudizio moralmente censorio su Marziale (ivi 69 e n. 17).

⁸ Cfr. Camarotto, *La poesia* 68 e n. 16. Leopardi, *Epigrammi*¹ 559: «Ed egli è certo difatto che que' sali pungenti e satirici, di cui son ripiene le commedie del Machiavello, del Bibbiena e di altri, non son altramente epigrammatici, perché privi di quella dote principale che dee formarne il carattere», cfr. Bettinelli 8: «il Bibbiena, il Machiavello e gli altri. Son pieni di sali satirici, irreligiosi, lascivi, ma non epigrammatici».

⁹ Cfr. Serban 56 e Camarotto, *La poesia* 68 e n. 15. Leopardi, *Epigrammi*¹ 559: «L'Alamanni tentò di introdurl in Italia, componendo egli medesimo un sufficiente numero d'epigrammi, i quali però, per la loro insulsaggine e per gli inetti pensieri di cui son ripieni, non furon capaci di risvegliare il genio degl'Italiani, ed il gusto de' bons-mots rimase sopito in Italia», cfr. Bettinelli 8-9: «Pur l'Alamanni tentò il vero Epigramma in volgare ed altri con lui, ma [...] furono insulsi o inetti quasi sempre [...]. Così cadde in Italia quel genere, e ne siam privi insino ad ora».

francese, nella *Lettera I* solo accennato dal Bettinelli¹⁰ e quindi approfondito da Leopardi con citazioni di Girard e Voltaire trasposte e tradotte dalla *Lettera XVIII*:¹¹ il

¹⁰ Bettinelli 7-8: «Mi dimandate, perchè agl'italiani manchi una siffatta delizia dell'anima, [...] mentre i francesi sì avidamente ne vanno in cerca. Oh le differenze tra le nazioni sono un grand'enimma! Pur sembra, che noi siamo un po' più serj di fondo e di carattere: la nostra lingua è un po' più sdegnosetta della francese».

¹¹ Cfr. Serban 57. Bettinelli 187-88: «M'incontro in due classici autori francesi, che han parlato della lor lingua opportunamente pel mio argomento. L'uno è l'Abbé Girard famoso pe' suoi *Sinonimi Francesi* ed altre opere di grammatica. L'altro è Voltaire [...]. Eccovi dunque come parla il primo: “*La langue françoise est peut être celle qui a le plus de disposition à la perfection; son caractere consistant dans le clarté, la pureté, la finesse, et la force. Propre à tous les genres d'écrire, elle a été choisie préféramment aux autres langues de l'Europe, pour être celle de la politique générale de cette partie du monde, et par conséquent elle est la seule qui ait triomphé de la latine*”. Può farsi maggior elogio? Or udite l'altro [...]. “*Dans cette langue embarrassée d'articles, dépourvue d'inversions, pauvre en termes poëtiques, stérile en tours hardis, asservie à l'éternelle monotonie de la rime, et manquant pourtant de rimes dans les sujets novles* ec.”». Le due citazioni sono tradotte letteralmente da Leopardi, *Epigrammi*¹ 559: «Non possono soffrirsi da un vero Italiano, acceso di zelo per l'onore del linguaggio della sua patria, quelle parole di Girard, celebre pe' suoi sinonimi, cioè: “La lingua francese è forse la più disposta alla perfezione; consistendo il suo carattere nella chiarezza, la purità, la finezza e la forza. Propria ad ogni genere di scrittura, ella è stata preferita a tutte le altre lingue d'Europa, come quella della politica generale di questa parte del mondo, e per conseguenza ella è la sola che abbia trionfato della latina”. Lusingano il mio amor patrio quelle parole di Voltaire, il quale chiama la lingua francese “imbarazzata di articoli, sproveduta d'inversioni, povera in termini poetici, sterile in giri arditi, schiava dell'eterna monotonia della rima, e contuttociò mancante di rime pei soggetti elevati” ec.». Nelle *Lettere* bettinelliane è ampiamente discusso il primato francese nel genere epigrammatico e la supposta inferiorità della letteratura italiana in questo ambito: a

giovane difende la lingua italiana come «attissima all'epigramma, non meno e forse anco più della francese», ma non può esimersi dal riconoscere che sono i francesi a essere considerati «i modelli dello stile epigrammatico», ammissione cui fa seguito un elenco di autori «epigrammatici» francesi (perlopiù già evocati da Bettinelli nelle sue lettere).¹² Il *Discorso* si conclude con l'esplicita menzione dell'opera del Bettinelli in quanto «raccolta dei migliori epigrammi sì francesi che latini,

questo proposito osserva Dillon Wanke che «la *vis polemica* [di Bettinelli] che aveva condannato la letteratura, il costume e la miseria morale degli italiani, tanto nelle *Lettere virgiliane* che nelle *Inglese*, è addirittura scomparsa. Se non ha rinunciato all'osservazione di fondo che investe il giudizio comparativo tra le letterature europee, pure Bettinelli ammette ormai in sintonia con l'empito patriottico di un Muratori o di un Martello, che l'Italia ebbe una *verve* nel Cinquecento e un patrimonio esemplare di vivace improvvisazione, tale da costituire un altro primato della tradizione, da riconiugare alle nuove svolte della poesia» (135) o, ancora, che «l'esperienza epigrammatica del vecchio Bettinelli cercava nelle *Lettere* una sua misura, lungo questa linea di mediazioni, tra il suo nuovo misogallismo e il modello francese» (144). A questo atteggiamento di misogallismo da un lato e patriottismo dall'altro si accoda convenzionalmente il giovane Leopardi (di «gallophobie et patriotisme» parla Serban 73), che nel *Discorso* fa una retorica *excusatio*: «Mi si perdoni la digressione, che ad un vero patriota non può non essere lecita». A questo proposito si ricordi qui il commento di Bigi (*Leopardi traduttore* 17), che negli *Epigrammi* individua un «accademico nazionalismo di impronta [...] bettinelliana», e di Camarotto (*La poesia* 66-67), il quale parla – per il *Discorso* – di «vivaci sprazzi polemici, specialmente in chiave antifrancese».

¹² La coincidenza più evidente è nell'elenco finale «Molière, Racine, La Mothe, Fontenelle, Dorat, Piron, Voltaire» (*Epigrammi* 559), preso dalla *Lettera XIII* di Bettinelli: «Così Racine, e Molière [...], Fontenelle, e la Mothe, e i più moderni ancora come Piron, Dorat, Voltaire ec.» (133).

italiani ec.» (senza, quindi, un suo dovuto riconoscimento come ispirazione principale tanto del *Discorso* quanto della raccolta)¹³ e con l'appello, rivolto agli autori italiani, ad «abbracciar [...] un tal genere di componimento» (*Epigrammi*¹ 560).

Delle quaranta composizioni, in maggior parte originali, gli epigrammi V, X, XXVI, XXXI, XXXII, XXXIII e XXXIX sono traduzioni dal latino: il V è un epigramma di Ausonio,¹⁴ il X l'*Epitaffio al Sannazaro*,¹⁵ il XXVI è intitolato *Sopra un ulivo intorno a cui intrecciassi una vite*, il XXXI corrisponde a quattro versi dei *Tristia* ovidiani,¹⁶ il XXXII si intitola *Per la specola di Padova*, il XXXIII è un epigramma di Marziale¹⁷ e il XXXIX è intitolato *Sopra un fonte*;¹⁸ di tutti, Leopardi riporta in nota il

¹³ L'unica altra citazione esplicita dell'opera bettinelliana è presente nella nota all'epigramma XXXV, esplicitamente composto a imitazione del Bettinelli (cfr. *Epigrammi*¹ 564: «Quest'epigramma è ad imitazione di quello che ritrovai nella lettera XVII sopra gli epigrammi di Saverio Bettinelli»): il fatto che per un componimento originale Leopardi non esiti a dichiararsi imitatore rispetto al modello bettinelliano non può che confermare l'ipotesi di un volontario occultamento di questo come fonte per le traduzioni (a partire dalla selezione stessa degli epigrammi da tradurre).

¹⁴ Ausonio, *Epigr.* 52.

¹⁵ Attribuito a Pietro Bembo, si trova presso la tomba del poeta nella Chiesa di Santa Maria del Parto a Mergellina (Napoli).

¹⁶ Ovidio, *Tristia* I 9 (vv. 5-8).

¹⁷ Si tratta dell'epigramma IV 44, una descrizione del Vesuvio dopo l'eruzione. Un'analisi della versione leopardiana in Camarotto (*La poesia* 72), il quale ne evidenzia alcune anticipazioni della *Ginestra*.

¹⁸ Incluso da Mommsen tra gli *Epigrammata recentia* (si tratta infatti di un falso quattrocentesco): cfr. *CIL* VI, 5, 3e*.

testo originale.¹⁹ Fonte di questa selezione è, ancora una volta, la raccolta di Bettinelli in quanto – salvo il distico dai *Tristia* ovidiani (tratto dall'elegia IX, successiva a quella tradotta da Leopardi nel 1810) e il testo di Marziale – i restanti epigrammi sono presenti nelle *Lettere*: in particolare, dalla *Lettera* VIII provengono l'epigramma di Ausonio (V) e *Sopra un fonte* (XXXIX), mentre gli epigrammi X, XXVI (così introdotto in Bettinelli 94: «Un ulivo d'intorno a cui s'intrecciò una vite», da cui il titolo leopardiano) e XXXII sono tratti dalla *Lettera* X.²⁰

¹⁹ Le successive citazioni testuali, sia dal latino sia dalla versione leopardiana, saranno prese quindi da *Epigrammi*¹

²⁰ Una fonte alternativa, benché meno probabile, potrebbe essere l'antologia di epigrammi curata da Camillo Niccoli (*Epigrammata ad usum scholarum*, stampata a Firenze nel 1761) che, per quanto non citata nel Catalogo della Biblioteca leopardiana, non si può escludere il poeta abbia potuto consultare (a maggior ragione per la sua destinazione scolastica). In questa compaiono quattro dei sette epigrammi tradotti: l'*Epitaffio al Sannazaro*, incluso come *Epitaphium Actii Sincerii Sannazarii* tra gli epigrammi di Pietro Bembo (XXII nella Centuria III, cfr. Nicolius 80); *Sopra un ulivo intorno a cui intrecciassi una vite*, che compare come *Olea vitibus implicata* (XLVI, tra gli epigrammi di Basilio Zanchi sempre nella Centuria III, cfr. Nicolius 90); l'epigramma di Marziale (cioè *De Vesuvio monte, cuius incendium dolet*, XXXVI nella Centuria I, cfr. Nicolius 16); *Sopra un fonte*, ossia *Inscriptio super fontem posita* (LXXXVI nella Centuria II, tra gli epigrammi *ex vetustis marmoribus*, cfr. Nicolius 67). Se si accetta tale ipotesi, risulterebbe in ogni caso facile ricostruire la provenienza dei restanti epigrammi tradotti: per l'epigramma V di Ausonio è chiara la fonte bettinelliana; l'epigramma XXXI di Ovidio è tratto dall'elegia dei *Tristia* successiva a quella già tradotta, e dunque l'edizione usata sarebbe plausibilmente la medesima; per l'epigramma XXXII si pensa (cfr. *Leopardi e la cultura veneta* 140-42) che la fonte di Leopardi sia il volume – citato nel Catalogo della Biblioteca – *Voyage en Italie* di

Il primo dei testi tradotti, l'epigramma di Ausonio (V), è utilizzato da Bettinelli all'inizio della *Lettera VIII* come esempio per dimostrare che «il miglior disinganno che possa ottenersi dal cattivo gusto, che regna negli epigrammi» sia quello dei «paragoni» fra diverse traduzioni, affermazione cui fa seguire il confronto tra la propria traduzione e quella del Subleyras, dell'Alamanni e di Luigi Groto: Leopardi, in questa fase della sua attività di traduttore, abbraccia volentieri questa pratica²¹ e riporta in nota (dopo il testo originale di Ausonio) le medesime traduzioni citate da Bettinelli,²² eccetto – significativamente – quella dello stesso Bettinelli,²³ definendole tuttavia «in-

Jérôme de Lalande, stampato a Ginevra nel 1790, in cui l'autore riporta l'epigrafe attribuendola al Boscovich.

²¹ Novella Primo (*Introduzione XXX*) giudica questo atteggiamento – riferendolo però alle traduzioni degli *Scherzi epigrammatici* e degli *Idilli* di Mosco – «assimilabile alla moderna teoria della traduzione contrastiva».

²² Alamanni: «Vide Vener armata Palla, e disse: / Combattiam ora, e giudichi Parisse. / A cui Vener: Tu, stolta, armata spregi / chi già nuda ti vinse e porta pregi?»; Subleyras: «Pallade vide armata Citerea, / e disse: Vuoi combatter meco, o Dea? / Rispose questa: E come osi sfidarmi? / Nuda io ti vinsi, or che farei con l'armi?»; Groto: «Vide Minerva un dì di piastra e maglia / Venere armata gir pel mondo; a cui: / Or disse entriamo a singolar battaglia, / con Paride anco giudice tra noi. Cui Citerea rispose: Adunque vui / credete ch'io per vincervi non sia / armata, se vi vinsi ignuda pria?».

²³ La traduzione di Bettinelli (il quale, in realtà, parla di un epigramma «dell'Antologia»: il componimento di Ausonio è in effetti una traduzione di *AP XVI 174*: cfr. Bettinelli 56) è la seguente: «Armata a Sparta Venere / Palla vide, a duello / or veniam, disse, e giudice / sia pure il Pastorello: / A cui Ciprigna, in armi / perchè si temeraria / ardisci disprezzarmi? / Tu non hai più memoria, / che inerme ebbi vittoria?». La sua omissione da parte di Leopardi è già notata in Serban 69.

degne di sì bell'originale» (*Epigrammi*¹ 563). Con manifesta volontà di sfida Leopardi intende mostrare l'autonomia e superiorità della propria versione rispetto ai predecessori.²⁴

Armatam vidit Venerem Lacedaemone Pallas: / Nunc certemus, ait, iudice vel Paride. / Cui Venus: Armatam cur me temeraria temnis, / Quae quo te vici tempore inermis eram?

Venere in Sparta armata Pallade vide, e: Sia,
Disse, compiuta alfine or la vendetta mia.
Qui combattiam tra noi; sia del comun valore
Giudice ancor, se il brami, il Dardano Pastore.
Venere ad essa: Invano cerchi vendetta irata;
Se già ti vinsi inerme, perché mi sprezzì armata?

Innanzitutto, per quanto riguarda la scelta metrica Leopardi si distanzia dai traduttori citati rendendo il distico elegiaco latino attraverso distici in rima baciata di doppi settenari;²⁵ è inoltre l'unico a non rispettare il numero di versi latini, da lui aumentati di un distico (per un totale di sei versi).²⁶

²⁴ Si conclude così infatti la nota leopardiana: «Se quella che qui si presenta non è scevra di ogni difetto, essa non teme forse il confronto di queste» (*Epigrammi*¹ 563). Bigi (*Leopardi e l'Arcadia* 52) ha notato che la raccolta di *Epigrammi* «nasce dall'ambizione fanciullesca e accademica di mostrare la propria abilità, sotto la suggestione delle bettinelliane *Lettere a Lesbia Cidonia*».

²⁵ Il cosiddetto verso "martelliano", importazione dell'alessandrino francese diffuso nella versificazione teatrale settecentesca: cfr. Beltrami 181 e 269. Lo schema rimico risulta il seguente: A₇₊₇A₇₊₇B₇₊₇B₇₊₇C₇₊₇C₇₊₇.

²⁶ Nemmeno Bettinelli rispetta il numero di versi originale, ma ciò è conseguenza della sua preferenza per il settenario (per un totale di

Il primo verso è caratterizzato da uno stravolgimento dell'ordine delle parole attraverso un iperbato tra sostantivo e attributo («*Venere* in Sparta *armata*») e un'anastrofe tra soggetto e oggetto, con collocazione del soggetto («*Pallade*») alla fine del verso come in latino;²⁷ diversamente dagli altri traduttori, Leopardi non omette l'indicazione spaziale («in Sparta»), mantenuta del resto anche dal Bettinelli («a Sparta»). *Nunc certemus* (v. 2) è amplificato nella doppia esortazione «Sia / [...] compiuta alfine or la vendetta mia» (vv. 1-2) e «Qui combattiam tra noi» (v. 3),²⁸ così come l'ablativo *iudice vel Paride* è esteso nei vv. 3-4 per l'aggiunta di «del comun valore» (v. 3), dell'inciso «se il brami» (v. 4) e della sostituzione onomastica con la perifrasi «il Dardanio Pastore» (v. 4): questa scelta è sì in controtendenza rispetto agli altri traduttori,²⁹ ma ricorda – ancora una volta – la traduzione di Bettinelli («il Pastorello»). L'interrogativa finale è ampliata da un'intera frase assente in latino («Invano cerchi vendetta irata», con una ripetizione rispetto a «vendetta»

nove settenari); nella *Lettera* VIII (56) scrive infatti: «Non mi fa scrupolo il numero de' versi, che corti essendo poco più spazio tengono de' quattro esametri» (in verità, il testo di Ausonio è in distici elegiaci).

²⁷ Queste inversioni rendono poco chiara la concordanza dell'aggettivo «armata», che rischia di essere riferito a «Pallade»: eventualità segnalata dal Bettinelli, che aveva criticato in questo senso la traduzione dell'Alamanni, osservando che essa «ha il difetto di far dubitare se sia Venere o Palla la Dea armata» (57).

²⁸ La traduzione del verbo latino *certare* con “combattere” era stata scelta sia da Subleyras sia da Alamanni (questi condivide poi con Leopardi il rispetto del tempo verbale latino, traducendo anch'egli con un congiuntivo esortativo con apocope).

²⁹ Eccetto Subleyras, che elimina il riferimento a Paride, sia Alamanni sia Groto scelgono la dizione semplice del nome (con la variante «Parisse» dell'Alamanni).

del v. 2, già lì senza corrispondenze) e allo stesso tempo è sintatticamente snellita nella più semplice ipotetica «se già ti vinsi inerme» (v. 6; cfr. *Quae quo te vici tempore inermis eram*, v. 4): in questa, «inerme» è ricalcato sul latino *inermis*, aggettivo reso con «nuda» da tutti gli altri traduttori (con la variante «ignuda» di Groto) a eccezione del Bettinelli («Tu non hai più memoria / che *inerme* ebbi vittoria?»). La traduzione dell'epigramma di Ausonio mostra senz'altro una maturata competenza linguistica di Leopardi, rafforzata grazie al tirocinio oraziano: tuttavia, laddove si concretizza l'orgogliosa diversità della versione leopardiana rispetto ai precedenti traduttori, le scelte del poeta si rivelano ispirate dalla traduzione bettinelliana,³⁰ la cui omissione appare di conseguenza intenzionale (nonché ulteriormente motivata dalla volontà di simulare autonomia nella raccolta delle traduzioni di confronto, senza dichiarare la lettera bettinelliana come fonte della selezione).

Dopo Ausonio, il secondo autore antico tradotto negli *Epigrammi* è Ovidio (XXXI): Leopardi seleziona una coppia di distici dall'elegia nona del primo libro dei *Tristia* (vv. 5-8), il testo successivo a quello tradotto nel 1810. La sua traduzione in tre distici, i primi due di ottonari sdrucchioli e piani alternati, l'ultimo composto di un ottonario e un endecasillabo (lo schema delle rime è a₈b₈c₈b₈d₈D) si rivela profondamente distante dal testo originale:

³⁰ Un confronto tra le due versioni in Serban 58. Camarotto (*La poesia* 69-70 e n. 20) parla di «riproduzione *ad litteram*».

Donec eris felix, multos numerabis amicos: / Tempora si fuerint nubila, solus eris: / Aspicias ut veniant ad candida tecta columbae; / Accipiet nullas sordida turris aves.

Di colomba innocentissima
 Ha Niceste il bel costume
 Mentre solo a torri candide
 Ei rivolge le sue piume;
 Mio Niceste, in te giammai
 Innocenza simile io non bramai.

Gli unici richiami letterali al testo originale sono «colomba» al v. 1 (*columbae*, v. 3) e «torri candide» al v. 3 (ipallage tra *candida tecta* del v. 3 e *turris* del v. 4) e la traduzione si rivela, per il resto, una profonda rielaborazione dei versi ovidiani e della critica all'ipocrisia degli amici in essi contenuta, fittiziamente mossa da Leopardi a «Niceste», nome riconducibile alla poesia pastorale: di questi è lodata per antifrasi l'abitudine di frequentare solo centri di potere protetti e privilegiati («torri candide»), nonché l'«innocenza», ironicamente ribadita dal superlativo «innocentissima». Per quanto riguarda il nome del destinatario, «Niceste» potrebbe essere un'allusione a Niceste Abideno, pseudonimo arcadico del poeta Giovan Battista Casti, verso il quale tuttavia non sembra possibile trovare, in Leopardi, un'autentica disistima che giustifichi le accuse dell'epigramma: se pure le «torri candide» possano riferirsi alla frequentazione del Casti di ambienti di corte,³¹ la sua fama come poeta satirico e an-

³¹ Prima a Firenze presso il Granduca Pietro Leopoldo I (futuro imperatore Leopoldo II), poi a Vienna al seguito del conte Rosenberg e del

titirannico sembra incompatibile con l'accusa di opportunismo; inoltre, Leopardi non mancherà di esplicitare il proprio apprezzamento artistico nel *Discorso sopra la Batracomiomachia* e nella scelta, per la traduzione, delle sestine degli *Animali parlanti*. L'aggiunta dello pseudonimo arcadico sembra dunque più che altro un'operazione di poetica: in questa raccolta, il giovane traduttore vuole mostrare di saper maneggiare con disinvoltura il tono satirico che si addice al genere epigrammatico e di saper produrre componimenti che contengano «l'arguzia e il sale» raccomandati da Bettinelli, e quindi nel *Discorso sopra l'epigramma*, così che il possibile riferimento al Casti sarebbe da intendere come implicito omaggio a un modello satirico. A ciò si aggiunge una più generale volontà di imitazione della poesia pastorale e un esplicito inserimento della raccolta in questo genere poetico, a partire dalla scelta di nomi arcadici e classicheggianti di cui è costellata: oltre a Niceste (che torna nell'epigramma XXV), Fileno (VII), Dafni e Menalca (VIII), Coridone (IX), Tirsi (XI, XIX), Dameta (XII), Mopso (XVI), etc.

Oltre che nell'onomastica, la poesia pastorale è ripresa a livello tematico in particolare in altri due tra gli epigrammi latini tradotti, il XXVI *Sopra un ulivo intorno*

Kaunitz (che segue nelle sue missioni diplomatiche in Europa), fino alla nomina a poeta cesareo della Corte Imperiale sotto Francesco I.

*a cui intrecciossi una vite*³² e il XXXIX *Sopra un fonte*³³. Quest'ultimo, in particolare, è un omaggio anche metrico all'Accademia dell'Arcadia in quanto reso attraverso due quartine savioliane (strofette di quattro settenari sdruc-cioli e piani alternati, con schema rimico abcbdefe), metro usato negli *Amori* di Ludovico Savioi.³⁴

Huius Nympha loci, sacri custodia fontis, / Dormio dum blandae sentio murmur aquae. / Parce meum quisquis tangis cava marmora somnum / Rumpere; sive bibas sive lavere, tace.

Ninfa, del sacro margine
Custode, al fonte io sono;
Qui dormo delle limpide
Onde cadenti al suono.

³² «Ahi qual me pianta di Minerva stringe / di Bacco odioso ingombro! / Lungi da me di vite ogni racemo; / ebra esser detta, oh ciel, pavento e temo». Rispetto al testo originale (*Quid me implicatis palmites / plantam Minervae, non Bromii? / Procul racemos tollite, / ne virgo dicar ebria*), un epigramma di Poliziano (nella raccolta del Niccoli attribuito a Basilio Zanchi), la traduzione leopardiana presenta un incremento di patetismo realizzato attraverso le interiezioni («Ahi», «oh ciel») e la dittologia finale «pavento e temo» (in luogo del *ne*); inoltre, una certa affettazione lessicale (ad esempio nel latinismo «racemo») e complessità sintattica (iperbati e anastrofi) rendono poco scorrevole il testo. In Serban 61-62 è proposto il confronto con la traduzione del Bettinelli; tuttavia, Camarotto (*La poesia* 70 n. 22) giudica l'epigramma l'unico «esempio di piena autonomia rispetto a Bettinelli» (oltre a individuarne correttamente la paternità di Poliziano).

³³ Un'analisi della traduzione leopardiana in Camarotto (*La poesia* 70 n. 21), il quale ne sottolinea i prelievi dal Bettinelli (cfr. anche Serban 65) e dall'Alamanni.

³⁴ Cfr. Beltrami 123. Gli *Amori* sono citati nel Catalogo della Biblioteca leopardiana in un'edizione stampata a Piacenza nel 1789. Il Savioi apparteneva alla Colonia Renia (di Bologna) dell'Accademia con il nome arcadico di Lavisio Eginetico.

A chi si accosta, il placido
 Mio sonno non dispiaccia;
 Della fresc'acqua gelida
 Beva, si bagni, e taccia.

Tale scelta metrica è particolarmente efficace per dare musicalità alla versione leopardiana: i versi pari sono in rima, mentre i versi dispari, che già rimano in quanto sdrucchioli, sono chiusi da aggettivi in *-ido* («limpide», «placido», «gelida») che, benché declinati in genere e numero diversi, creano un'armoniosa catena fonica; anche gli *enjambements* (vv. 1-2; vv. 5-6), uniti ad anastrofi e iperbati («dormo delle limpide / onde cadenti al suono», vv. 3-4), conferiscono fluidità alla lettura e al ritmo. Questa è accresciuta da forme morfologicamente attenuate, come il congiuntivo esortativo (a partire da «Non dispiaccia», v. 6) in luogo degli imperativi latini: particolarmente efficace il *tricolon* finale «beva, si bagni, e taccia» (v. 8; cfr. *sive bibas sive lavere, tace*, v. 4).

Dei due restanti epigrammi, anche il X è un ultimo, indiretto, richiamo all'*Arcadia*: si tratta dell'*Epitaffio al Sannazaro*, autore del poema da cui l'*Accademia* prenderà il nome.³⁵ Infine, l'epigramma *Per la specola di Padova* (XXXII),³⁶ composto nel 1771 dall'abate Toaldo (e spesso attribuito erroneamente all'astronomo Ruggero

³⁵ Il testo originale è il seguente: *Da sacro cineri flores: hic ille Maroni / Sincerus Musa proximus ut tumulo*. Questa la traduzione di Leopardi: «Spargi qui fiori, ove a Maron vicino / ha di giacere il vanto / chi s'è vicin di già fu a lui nel canto».

³⁶ «Quella che un dì la strada all'ombre apria, / sotto gli adriaci auspicii / or facile alle stelle apre la via», traduzione di *Quae quondam infernas turris ducebat ad umbras, / nunc, Venetum auspiciis, pandit ad astra viam*. Un confronto con la traduzione bettinelliana in Serban 62.

Boscovich), è dedicato alla torre della Specola «fabbricata da Ezzelino per farvi morire i suoi prigionieri» (come spiega Leopardi nella nota all'epigramma, riprendendo l'introduzione al testo di Bettinelli 88: «Specola di Padova già torre fabbricata dal feroce Ezzelino a farvi morire i suoi prigionieri nel 1243») e poi divenuta Osservatorio astronomico.

Se è indubbio, concludendo, che la dipendenza degli *Epigrammi* dalle *Lettere* del Bettinelli comporta un svalutazione dei primi in termini di originalità, è altrettanto vero che l'operazione leopardiana presenta almeno due motivi di interesse: il primo, strutturale, è l'organizzazione del lavoro in una sequenza di discorso preliminare, testi poetici e note critiche, che costituisce un passaggio formale fondamentale per le successive versioni; il secondo, stilistico, è il convinto inserimento del poeta all'interno del filone arcadico-pastorale che, oltre a produrre felici risultati in termini di traduzione già all'interno di questa raccolta, non mancherà di influenzare – anche nella scelta degli autori – le successive traduzioni degli *Scherzi epigrammatici* e di Mosco.

CAPITOLO QUINTO
GLI SCHERZI EPIGRAMMATICI
(1814)

La prova successiva agli *Epigrammi* rappresenta per Leopardi il primo esperimento con la lingua greca, appresa autonomamente nel 1813 sulle grammatiche presenti nella sua biblioteca e grazie ai consigli del Vogel (cfr. Timpanaro 7 e 13 n. 27). Gli *Scherzi epigrammatici* sono una raccolta di dieci traduzioni da diversi autori greci, tra cui – a dispetto del titolo – figura un solo epigramma vero e proprio: i primi due sono un'ode di Giuliano Egizio e un epigramma di Musicio o Platone, contenuti entrambi nell'*Antologia Palatina*;¹ seguono quattro odi di Anacreonte,² un idillio di Teocrito³ e un'ode di

¹ AP XVI 388 e IX 39. Una breve analisi delle rispettive traduzioni leopardiane in Primo, *Traduzione e desiderio* 268.

² Anacr. 19, 11, 30, 35 West. Questi *carmina*, editi per la prima volta dallo Stephanus nel 1554, saranno poi considerati dalla critica moderna spuri e tardi.

³ *Id.* XIX Gow (anche questo testo è oggi considerato non teocriteo).

Saffo;⁴ gli ultimi due *Scherzi* sono frammenti tratti da Ateneo, il primo di Alceo⁵ e il secondo di Teocrito.⁶

Tale composita selezione pone la sfida di individuare le fonti e i criteri sottesi alle scelte leopardiane, nonché le edizioni di riferimento per il testo greco. Complessa è inoltre la vicenda testuale degli *Scherzi*: essi sono riportati in due manoscritti autografi napoletani, il C.L. XI 1 (datato 1814), contenente i primi sette *Scherzi* e l'idillio *Amore fuggitivo* di Mosco,⁷ e il C. L. XI 6, che comprende una grande varietà di testi fra cui gli *Scherzi* VIII, IX e X e alcuni commenti e note agli *Scherzi* VIII e IX;⁸ i primi otto *Scherzi* saranno pubblicati nel 1816 (dalla Tipografia Fratini di Recanati) per le nozze di Luigi de' Principi Santacroce e della contessa Lucrezia Torri, su commissione dei coniugi Antici (cugini degli sposi).⁹ È

⁴ Fr. 168b Voigt.

⁵ Ath. *Deipn.* X 430 a-b = Alc. fr. 338 Voigt.

⁶ Ath. *Deipn.* VII 284 a-b = Theocr. fr. III Gow. Lo *Scherzo* X risulta significativo in quanto prima traduzione in endecasillabi sciolti, metro per cui Leopardi mostrerà una netta predilezione nelle successive versioni (si esprimerà così nella *Lettera ai compilatori* 878: «salvo Anacreonte, Pindaro, e ben pochi altri, tutti i poeti classici possono essere trasportati in versi sciolti»).

⁷ Il manoscritto si apre con un'epigrafe ed è impaginato con il testo greco a sinistra, la traduzione a destra e note critiche a piè di pagina. Di questo autografo è stata fatta una riproduzione anastatica a cura di Ermanno Carini in *Traduzione di diverse Odi* (57-83), edizione da cui cito il testo dei primi sette *Scherzi*; per gli *Scherzi* VIII, IX e X seguono l'edizione a cura di D'Intino (*Poeti greci e latini* 5-23; 459-62).

⁸ Si veda il contributo di Cacciapuoti e la nota ai testi di D'Intino in *Poeti greci e latini* 459-62.

⁹ L'opuscolo per nozze come sede di traduzioni singole era una modalità editoriale diffusa tra gli esponenti della Scuola classica roma-

possibile dunque che Leopardi, alla richiesta di una poesia d'occasione da parte dei coniugi Antici, abbia scelto di sfruttare queste prime traduzioni dal greco cui aveva iniziato a lavorare due anni prima.

Gli *Scherzi* si pongono in continuità con gli *Epiigrammi* tanto per il genere letterario di riferimento (per lo meno nel titolo) quanto per il complessivo carattere arcadico:¹⁰ questo emerge a partire dal titolo, spesso utilizzato da poeti legati all'Arcadia per raccolte di brevi componimenti di argomento leggero (cito, a titolo di esempio, gli *Idillii e Scherzi* di Tommaso Crudeli o gli *Scherzi e vezzi d'amore* di Giovanni Gherardo De' Rossi);¹¹ di stampo arcadico risultano poi i metri scelti per le traduzioni (tra i quali spiccano le quartine di settenari, ossia la

gnola (Palmieri 117). Dell'opuscolo leopardiano è proposta una ristampa anastatica sempre in *Traduzione di diverse Odi* (13-29): ai primi otto *Scherzi* segue una traduzione dal francese di Antoine Ferrand e una dall'inglese di Mary Wortley Montagu, entrambe opera del fratello Carlo.

¹⁰ Bigi (*Leopardi e l'Arcadia* 51-53) definisce efficacemente i termini di questa «iniziale educazione arcadica» di Leopardi come «passivo accoglimento delle sollecitazioni [...] dalla arretrata cultura locale, ancora sostanzialmente ferma appunto all'Arcadia, e ad un'Arcadia tutta scolastica e retorica».

¹¹ Per questi testi si rimanda alla raccolta di Carducci (283-300; 527-39). Il termine «scherzi» sarà usato dallo stesso Leopardi in *Zibaldone* [28] per indicare il *Museo d'Amore* del poeta arcadico Giambattista Felice Zappi, in cui dice di trovare, significativamente, «i semi di un Anacreonte»: Bigi (*Leopardi e l'Arcadia* 55-57) riconduce tale elogio – di cui Lonardi (*Per l'Anacreonte leopardiano* 174) individua l'ispirazione in una nota del De' Rogati – a un «vagheggiamento personalissimo di Anacreonte, e non invece ad una effettiva adesione ai caratteri propriamente arcadici dello Zappi».

classica “ode-canzonetta anacreontica”,¹² usata per gli *Scherzi* II, III, VII, VIII e IX, e con una variante nello *Scherzo* VI), l'impronta stilistica, nonché la stessa preferenza accordata ad Anacreonte (*Scherzi* III, IV, V e VI, cui va aggiunto lo *Scherzo* I), autore per il quale – significativamente – l'edizione di riferimento di Leopardi è senza dubbio quella curata nel 1782 da Francesco Saverio De' Rogati, poeta appartenente all'Accademia con il nome di Argisto Genesio.¹³ La frequentazione leopardiana di Anacreonte trova il suo culmine nell'esperimento mimetico delle *Odae adespotaе*, apocrifi in greco falsamente attribuiti al lirico.¹⁴

L'esame dell'edizione del De' Rogati risulta imprescindibile per la comprensione degli *Scherzi* leopardiani, che da essa si rivelano fortemente dipendenti non solo nelle scelte traduttive e nella compilazione delle note, ma

¹² Inaugurata dal Chiabrera, si diffonde nella poesia per musica; adottata dal Rolli e dal Frugoni, arriva alla poesia civile del Parini: cfr. Beltrami 120-23.

¹³ Un confronto con De' Rogati per la traduzione di Saffo è già proposto in Bigi (*Leopardi traduttore* 26-27), benché in parallelo con le versioni di Broglio d'Ajano e di Pagnini, a dimostrazione del suo stile arcadico; la conoscenza dell'edizione da parte di Leopardi è presupposta per la versione di Saffo da Lonardi (*L'oro di Omero* 114). Un'analisi più ampia del rapporto tra il lavoro leopardiano e l'edizione del De' Rogati è proposta da Camarotto in *La poesia* 74-78 (un riferimento già in *Antica lite io canto* 74 n. 4).

¹⁴ L'importanza del preventivo lavoro sugli *Scherzi epigrammatici* per la composizione delle *Odae adespotaе* è sostenuta già da Bigi (*Leopardi traduttore* 67-68); Centenari, che definisce la prima ode «vero e proprio allotropo poetico degli *Scherzi*» (nell'introduzione in *Inno a Nettuno* 57), nel commento agli apocrifi rileva in più punti l'ausilio del De' Rogati per la stesura del testo greco (cfr. *Inno a Nettuno* 203-04, 206, 209).

anche nella selezione stessa dei testi da tradurre. L'influenza del predecessore non riguarda solo le versioni da Anacreonte e Saffo, ma è da supporre già nella scelta del primo *Scherzo*, un'ode dell'*Antologia Palatina* attribuita a Giuliano Egizio e in realtà tratta da Leopardi dall'edizione del *De' Rogati*, dove è registrata come ode LXV di Anacreonte e così commentata in nota:

È così bella quest'ode, ch'è ben degna di essere d'Anacreonte.¹⁵ Vi è stato chi l'ha creduta del medesimo. Ma noi, che la veggiamo nel libro VIII dell'*Antologia* sotto nome di *Giuliano Egizio*, non abbiám lo spirito d'asserirla d'Anacreonte, se bene fra le odi d'Anacreonte nel M. S. Vaticano si trovi nel quinto luogo (*De' Rogati* II 150).

Leopardi raccoglie i dubbi filologici dell'editore e attribuisce l'ode direttamente a Giuliano Egizio, corredandola di una nota inequivocabilmente dedotta da quella del *De' Rogati*:

È ammirabile la grazia di quest'ode, che la fè giudicare degna di Anacreonte, ed anche attribuire a quel lirico. Ma nel libro VII dell'*Antologia* essa trovasi sotto il nome di Giuliano Egizio, a cui però la contrasta l'autorità di un Ms. Vaticano (*Traduzione di diverse Odi* 60).

¹⁵ Un'emulazione di queste formule del *De' Rogati* è forse da supporre per la prefazione leopardiana alle *Odae adespotaе* pubblicata sullo *Spettatore* il 1 maggio 1817: «[le Odi] m'appaiono assai belle, e di buon grado io le ascriverei ad Anacreonte» (cfr. *Inno a Nettuno* 126).

Perchè l'incauto figlio
Ritorni in libertà.

Che val? benchè cortese
Taluno Amor disciolga,
Poi ch'a servire apprese,
Servire ognor vorrà.

10

^a Convien pur dire, che quest'Ode sia impareggiabile, dappoichè il Pauw, quel Critico interessato a condannare i Componimenti, che si hanno sotto il nome di Anacreonte, per mostrare che a lui non debbono attribuirsi confessa che ella è veramente elegante, e inaccessibile ad ogni censura. Sembra che Mosco ne imitasse un pensiero nel suo Amore fuggitivo. L'ode termina con un concetto vivo, e proprio, rinchiuso nel testo greco in un sol verso, ciò che gli dà non poca forza. Anacreonte lascia al leggitore il piacere d'indovinarne il senso. L'Abate Conti al suo solito, trova in quest'ode l'allegoria, che gli lascieremo ben volentieri. Parmi che cotesto mondo allegorico, tanto vantato dal Gebelin, l'Achille degli Allegoristi, non possa sostenersi che per allegoria. Questa è l'ode XXX tra quelle di Anacreonte.

La nota leopardiana dipende in gran parte dal commento del predecessore: entrambi esordiscono con un apprezzamento dell'ode¹⁷ e la menzione del giudizio del Pauw;¹⁸ il riferimento ad *Amore fuggitivo* di Mosco, collocato da Leopardi in questo punto, è espresso dal De'

¹⁷ Definita da De' Rogati (I 174) «delicata miniatura disegnata da mano maestra», da Leopardi «impareggiabile».

¹⁸ La citazione è lasciata in latino dal De' Rogati I 174 (*Odarium vere elegans, et in quo nihil est quo reprehendi possit*) e tradotta da Leopardi («ella è veramente elegante, e inaccessibile ad ogni cen-

Rogati in una seconda nota;¹⁹ segue l'osservazione – leopardiana – sull'efficacia del verso finale, in merito al quale è ricordata l'interpretazione allegorica di Antonio Conti (già citato dal De' Rogati) e del Gébelin.

Leopardi sceglie di rendere l'ode attraverso una canzonetta di tre quartine di settenari, di cui l'ultimo tronco e sempre in rima (lo schema risulta essere: abbc dedc fgfc). Già dal primo verso è evidente il debito verso la

sura»). Il giudizio su Pauw come «interessato a condannare i Componimenti» è largamente espresso già dal De' Rogati nel *Discorso preliminare* (I 56-63): «Gio. Cornelio Pauw rabbiosamente dopo qualche altro sostiene, che tutte quasi le odi suddette son lavoro de' secoli posteriori», ancora, il critico è detto «uno di quegli atrabilarj, e dati alla misantropia, per cui tutto è strano, tutto recede dall'ordine, tutto è mal pensato, quando non è escogitato a loro modo», dedito a pesare aridamente gli «argomenti Poetici» e a «misurare i versi di Anacreonte collo spago», dotato di «rabbia» e «furore» e definito in conclusione «dotto Grecista, ma rabbioso pedante». Anche Lonardi (*Per l'Anacreonte leopardiano* 165-66) ricorda l'origine derogatoria del rifiuto da parte di Leopardi di qualsiasi dubbio attribuzionistico sulle anacreontiche.

¹⁹ De' Rogati I 175: «Venere che va ora in cerca d'Amore, ed offre il riscatto, è un gentil pensiero: Mosco nel suo *Idillio* dell'Amor fuggitivo l'ha immitato da Anacreonte»; cfr. Leopardi: «Sembra che Mosco ne imitasse un pensiero nel suo Amor fuggitivo». La traduzione dell'idillio, inclusa poi nelle versioni di Mosco, è già presente in chiusura di questo autografo (C.L. XI 1). Non si può escludere, quindi, che proprio la lettura del De' Rogati abbia suggerito a Leopardi il confronto (parallelo all'analogo esercizio su Anacreonte e Teocrito negli *Scherzi* VI e VII) tra quest'ode di Anacreonte e l'idillio di Mosco, la cui presenza nel primo autografo sarebbe così spiegata: in definitiva, benché la preferenza per Anacreonte e la triade bucolica sia diffusamente settecentesca, sembrerebbe che sia stata la lettura di questa edizione ad aver sollecitato più direttamente i successivi studi su Teocrito, Mosco e Bione, confluiti nel *Discorso sopra Mosco* (1815).

traduzione del predecessore:²⁰ «Stretto fra i lacci rosei», infatti, riprende certamente «Fra lacci rosei / strinsero» del De' Rogati (vv. 3-4), soprattutto in confronto alla semplicità della dizione greca in δῆσασαι στεφάνοισι (v. 2, “legando con ghirlande”); un'altra coincidenza è la traduzione «Beltà» (v. 4) per Κάλλος, voce poetica adatta a chiudere il settenario tronco; i versi «prega e mercè promette / perchè l'incauto figlio / ritorni in libertà» (vv. 6-8) ricordano poi «che non promette, / perchè gli rendano / la libertà?» (vv. 8-10) del De' Rogati per ζῆται, λύτρα φέρουσα, / λύσασθαι τὸν Ἔρωτα (vv. 5-6, “richiede, portando riscatti, di sciogliere Amore”).

Alla versione leopardiana non manca autonoma dignità poetica: al v. 2 Leopardi si distingue dal precedente traduttore per la resa di Ἔρωτα (v. 1) con la perifrasi «il Nume arciero»,²¹ in rima con la locuzione verbale «il die-

²⁰ Di cui riporto l'intera traduzione (in quinari), utile per un confronto: «Un dì l'Aonie / Dive canore / fra lacci rosei / strinsero Amore, / e preda il fecero / della Beltà. / L'afflitta Venere, / che non promette, / perchè gli rendano / la libertà? / Questo sollecito / dolce pensiero / è vano, è inutile / col prigioniero, / ch'ama di gemere / fra lacci ognor. / Son troppo amabili / le sue catene, / apprese a vivere / da servo Amor». Cfr. Camarotto, *La poesia* 76-77 per alcune coincidenze tra le versioni.

²¹ L'epiteto è molto comune nella poesia arcadica: in particolare, il sintagma «Nume arciero» è presente in un componimento di Gaetana Bassarini (vv. 9-11, «Tal vid'io Verginella ir baldanzosa / in libertate infinchè al Nume Arciero / santa semplicità la tenne ascosa») contenuto nella raccolta di *Rime* dello Zappi e di altri poeti dell'Arcadia, presente nella Biblioteca leopardiana nella sua ottava edizione stampata a Venezia nel 1757 (cfr. Zappi II 157). O ancora, per la somiglianza delle immagini, si prendano di esempio alcuni versi di Giovanni Battista Ciapetti, contenuti nella medesima antologia: «Dond' ai tu l'armi, e

der prigioniero» (v. 3) per παρέδωκαν (v. 3, “consegnarono”),²² il poeta conserva poi l’allusione alla tristezza della dea, presente nella traduzione di De’ Rogati (cfr. «L’afflitta Venere», v. 7) ma assente in greco, e la arricchisce di un accusativo alla greca («mesta il ciglio», v. 5);²³ originale è infine la traduzione di τὸν Ἐρωτα al v. 6 con «l’incauto figlio» (v. 7). Particolarmente felice la quartina finale, aperta dall’interrogativa «Che val?» (v. 9) – assente in greco – e dalla traduzione della concessiva Κἄν λύση δέ τις αὐτὸν (v. 7, “anche se qualcuno lo sciolga”) con «benchè cortese / taluno Amor disciolga» (vv. 9-10): Leopardi crea una *variatio* rispetto al precedente «ritorni in libertà» (v. 8), laddove in greco entrambe le azioni sono rese attraverso il verbo λύω (vv. 5-6). Il distico finale «poi ch’a servire apprese, / servire ognor vorrà» è una traduzione libera di οὐκ ἔξεισι, μενεῖ δέ / δουλεύειν δεδίδακται (vv. 8-9, “non esce, ma resta; / ha

donde i lacci, e l’ali / Amor, che tanto incrudelisci or meco? / Eh che arcier non sei tu, non sei tu cieco, / io sono, io dietti l’arco, ed io gli strali» (cfr. Zappi II 88).

²² La traduzione del verbo può essergli stata comunque suggerita dal De’ Rogati, che traduce «preda il fecero» (v. 5) e successivamente parla di Amore come del «prigioniero» (v. 14), aggettivo assente in greco. Bisogna notare poi che se nell’autografo C.L. XI 1 l’ode è intitolata *Sopra Amore* (in accordo con l’edizione del De’ Rogati), per la stampa dell’opuscolo per nozze del 1816 Leopardi sceglierà il titolo *Amor prigioniero*.

²³ Per un analogo uso dell’accusativo alla greca, si legga l’esordio di un componimento di Antonio Zampieri contenuto nella citata raccolta di poeti arcadi: «Smunta le guance, e rabuffata il ciglio / donna in ceffo m’apparve orrido, e brutto» (cfr. Zappi II 143). Inoltre, in una nota a Καὶ νῦν ἢ Κυθήρεια De’ Rogati cita un anonimo che – contaminando con un idillio di Mosco – traduce il v. 5 Ζητεῖ, λῦτρα φέρουσα con «Vener priva del suo figlio, / mille baci ora promette / a chi sotto *il mesto ciglio* / il fanciullo le rimette».

imparato a servire”): grazie alla ripetizione retorica dell’infinito “servire”, è mantenuto in italiano il tono sentenzioso del verso finale anacreonteo, apprezzato da Leopardi in nota («L’ode termina con un concetto vivo, e proprio, rinchiuso nel testo greco in un sol verso, ciò che gli dà non poca forza»).

All’interno della silloge si distingue sotto un profilo metrico lo *Scherzo* V, un’ode di Anacreonte (la XLIV) tradotta da Leopardi attraverso un madrigale (endecasillabi e settenari con schema rimico abAcCDeEfF). La scelta metrica è giustificata in nota:

TOY AYTOY^a / ΩΔΗ / Εἰς τὸ ἑαυτοῦ ὄνειρον

Ἐδόκουν ὄναρ τροχάζειν, / Πτέρυγας φέρων ἐπ’ ὤμων, / Ὅ δ’ Ἔρωσ, ἔχων μόλυβδον / Περὶ τοῖς καλοῖς ποδίσκοις, / Ἐδίωκε, καὶ κίχανεν. [5] / Τί θέλει ὄναρ τόδ’ εἶναι; / Δοκέω δ’ ἔγωγε πολλοῖς / Ἐν ἔρωσί με πλακέντα, / Διολισθανεῖν μὲν ἄλλοις, / Ἐνὶ τῷδε συνδεθῆναι. [10]

Ode / del medesimo / Sopra un sogno

Sognai, che d’ali armato
Correa veloce, e franco:
Amor di piombo il vago piè gravato,
M’insegue, ed in un punto
M’incalza...e già m’è presso...ahi m’ha raggiunto.
Or che mi addita il sogno? ah forse ch’io
Fra molti amori avvolto,
M’agitai, fransi i lacci, alfin disciolto,
Spiegai libero il volo,
Ma come uscir non sò da questo solo. 10

^a Questa è la XLIV. delle Odi di Anacreonte, e una delle più leggiadre. Il pensiero è grazioso, la condotta uguale, e la conclusione soddisfacente. Somigliando questo

Componimento ad un Epigramma, stimai bene tradurlo a foggia di Madrigale.

Leopardi si mostra piuttosto indipendente dall'edizione di riferimento sia nella traduzione²⁴ sia nella nota: in questa ritorna solo l'uso dell'aggettivo «leggiadra» nella valutazione dell'ode.²⁵ Coincide l'esordio delle versioni italiane: entrambi i poeti optano per la resa «sognai» della locuzione greca Ἐδόκουν ὄναρ (v. 1, “mi sembrava in sogno”). L'oggetto del sogno²⁶ è rappresentato da Anacreonte attraverso l'infinito τροχάζειν (v. 1), efficacemente reso da Leopardi attraverso l'imperfetto lenito «correa» e corredato di una dittologia aggettivale, «veloce, e franco». Il successivo costruito participiale πτέρυγας φέρων ἐπ' ὤμων (“portando ali sulle spalle”, v. 2) è condensato in una sorta di epiteto, «d'ali armato» (v.

²⁴ La traduzione del De' Rogati (in quartine di quinari) è la seguente: «Sognai di correre / coll'ali al tergo, / Amor seguivami / col piombo al piè. / Prima di giungere / dentro l'albergo, / lo veggo, ah! misero! / Già presso a me. / Che vuol esprimere / tal sogno, o Dei? / Se il vero esamino, / forse vuol dir, / che gli altri rompere / lacci potei, / che invan dagli ultimi / tento d'uscir». La diversa scelta metrica di Leopardi è analizzata da Lonardi, *Per l'Anacreonte leopardiano* 175-76 in direzione di una «liberazione formale» e come anticipazione delle stanze di *Alla sua donna* (ivi 177-79).

²⁵ De' Rogati II 18: «In essa si racchiude una leggiadra allegoria»; Leopardi: «Questa è la XLIV delle Odi di Anacreonte, e una delle più leggiadre».

²⁶ Sulla fortuna della tematica onirica nelle traduzioni leopardiane e nei *Canti* si veda Primo, *Introduzione* XXXIX-XLVII.

1), che tramite anastrofe crea un gioco di rime con il successivo participio «gravato» («di piombo il vago piè²⁷ gravato» al v. 3, per ἔχων μόλυβδον / περὶ τοῖς καλοῖς ποδίσκοις, “avendo del piombo / intorno ai bei piedi”): rispetto al greco, i due costrutti participiali sono disposti con il medesimo ordine sintattico e in rima, così che preda e cacciatore risultano accomunati da un parallelo impedimento; tale effetto è sapientemente alternato e controbilanciato dalla dittologia aggettivale «veloce, e franco» contenuta nel verso interposto (v. 2). Per la narrazione vera e propria del sogno, nell’originale affidata a una coppia di imperfetti didascalici e denotativi (ἔδῶκε, καὶ κίχανεν, “mi inseguiva, e mi raggiungeva”, v. 5), Leopardi segue la tendenza del De’ Rogati all’amplificazione drammatica, senza cadere nel patetismo del predecessore²⁸ grazie a un raffinato gioco verbale: l’azione è infatti scomposta nei quattro verbi paralleli «m’insegue», «m’incalza», «m’è presso» e «m’ha raggiunto», successione ritmicamente scandita dall’anafora della particella pronominale e disposta secondo la legge dei *cola* cre-

²⁷ Leopardi rende l’aggettivo καλός attraverso «vago», con più fedeltà al testo originale rispetto al De’ Rogati (che lo elimina traducendo sinteticamente «col piombo al piè», v. 4). Leopardi gioca – più o meno consapevolmente – con l’ambiguità dell’aggettivo, dal momento che l’espressione «vago piè», senza un confronto con il greco, potrebbe essere intesa anche come “piede errante” (cfr. Petrarca *Rvf* CCCVI 6 «co’ pie’ vaghi, solitarii et lassi») o “piede desideroso” (in questo caso, di liberarsi).

²⁸ De’ Rogati: «Prima di giungere / dentro l’albergo, / lo veggio, ahi misero! / Già presso a me» (vv. 4-7).

scenti, grazie alla quale viene restituita anche visivamente una *climax*;²⁹ efficace è anche la scelta dei tempi verbali, poiché il presente conferisce dinamicità al racconto (in opposizione al precedente imperfetto «correa»), mentre il passato prossimo sottolinea l'inesorabile compiutezza della cattura. La seconda metà dell'ode – tanto nell'originale quanto nella traduzione – è occupata dall'interpretazione del sogno, introdotta dalla formula (vagamente dantesca: cfr. *Purg.* XVI 61) «Or che mi addita il sogno?» (v. 6, Τί θέλει ὄναρ τόδ' εἶναι; “Che cosa vuole essere questo?”). Il verso è concluso con l'attacco della risposta, «Ah forse ch'io», in cui la posizione finale dà enfasi al pronome personale (rafforzato anche in greco nella forma ἔγωγε al v. 7), separato per iperbato ed *enjambement* dal suo participio «avvolto» (v. 7) a sua volta preceduto per anastrofe dal complemento indiretto «fra molti amori»: l'inversione ripropone il medesimo ordine sintattico dei precedenti costrutti participiali, che assolvono così alla maggior parte delle rime. Per la traduzione degli ultimi due versi, διολισθανεῖν μὲν ἄλλοις, / ἐνὶ τῷδε συνδεθῆναι (“scivoli via dagli altri, / ma in questo solo sia completamente legato”), il poeta ripropone una segmentazione analoga ai vv. 4-5: l'evento della liberazione, esaurito nel primo infinito greco, è moltiplicato in una sequenza di quattro azioni coordinate per asindeto («m'agitai, fransi i lacci, alfin disciolto / spiegai libero il

²⁹ La parabola ascendente – rilevata anche nell'analisi di Primo, *Traduzione e desiderio* 270 – è sottolineata anche dalla successione di un verbo semplice («m'incalza»), di un verbo accompagnato da avverbio (di significato neutro: «e già m'è presso») e infine di un verbo accompagnato da interiezione (marcata in senso negativo: «ahi m'ha raggiunto»).

volo», vv. 8-9), il cui ritmo accentua lo sforzo e la tensione culmina nell'immagine del «volo», che conferisce circolarità alla traduzione (aperta dalle «ali» di Amore);³⁰ all'apice del *pathos* più forte risulta il contrasto dell'avversativa che apre l'ultimo verso («ma come uscir non sò da questo solo», v. 10), *sententia* – marcata dall'allitterazione della sibilante – che lapidariamente denuncia l'impossibilità di liberarsi da «questo solo» amore, la cui eccezionalità è enfatizzata nella posizione finale dell'aggettivo.

Se ancora in quest'ode Leopardi non è libero dal confronto con la traduzione del De' Rogati (in particolare, coincidono «sognai» al v. 1, «m'è presso» al v. 5, «lacci» al v. 8, «uscir» al v. 10), questi rappresenta un punto di partenza tanto imprescindibile quanto superato dal giovane poeta, il quale evita felicemente il patetismo grazie alla studiata semplicità strutturale di un'ode bipartita in due sezioni – dedicate all'inseguimento e alla scarcerazione – rese parallele dai medesimi costrutti verbali ed efficacemente scomposte in immagini progressive.

Tra gli *Scherzi* spicca poi l'esperimento comparativo tra un'ode di Anacreonte e la versione teocritea della medesima.³¹ Il modello anacreonteo è tradotto nello *Scherzo VI*:

ΤΟΥ ΑΥΤΟΥ^a / ΩΔΗ / Εἰς Ἔρωτα.

Ἔρωσ ποτ' ἐν ῥόδοισι / Κοιμωμένην μέλιτταν / Οὐκ εἶδεν ἀλλ' ἐτρώθη. / Τὸν δάκτυλον δὲ δαχθεῖς / Τᾶς χειρὸς, ὠλόλυξε. [5] / Δραμῶν δὲ καὶ πετασθεῖς / Πρὸς τὴν καλὴν Κυθήρην, /

³⁰ Primo (*Introduzione XXIX*) parla di *Ringkomposition*.

³¹ Una breve analisi delle due versioni in Primo, *Traduzione e desiderio* 271-72.

Ὅλωλα, μάτερ, εἶπεν, / Ὅλωλα, κάποθνήσκω. / Ὅφρις μ' ἔτυψε
 μικρὸς, [10] / Πτερωτὸς, ὄν καλοῦσι / Μέλιτταν οἱ γεωργοὶ. /
 Ἄδ' εἶπεν· Εἰ τὸ κένθρον / Πονεῖ τὸ τᾶς μελίττας, / Πόσον,
 δοκεῖς, πονοῦσιν, [15] / Ἐρωσ, ὅσους σὺ βάλλεις;^b

Ode / del medesimo / Sopra Amore

Una leggiadra rosa
 Cogliendo un giorno Amor,
 Un ape in seno al fior
 Non vide ascosa.
 Ma l'irritato verme 5
 Nel dito Amor ferì.
 Appena il duol sentì,
 Quel grida, e piange.
 Corre a Citera, e vola:
 Deh madre mia, pietà, 10
 Ah, dice, che sarà?
 Deh madre, io moro.
 Un serpe mi trafisse
 Alato, picciolin,
 Ape dal contadin 15
 Chiamar l'udii.
 Venere a lui: Se tanto
 Da un ape hai tu dolor,
 Qual fia quel di color
 Che tu piagasti? 20

^a Ecco l'ode XL. di Anacreonte, tanto celebrata, e tanto imitata, e degna di esserlo. Essa è propria a farci conoscere il carattere dell'autore. Un fanciullino ferito da un ape, che piange, ed implora il soccorso della sua madre è un quadro degno del pennello di Anacreonte, che simile a quello di Zeusi, riesce meravigliosamente nei soggetti naturali, e graziosi. Lo stile semplicissimo è in

tutto adattato all'argomento; e la conclusione, che lascia pago il lettore, corrisponde al restante dell'ode.

^b Tra la folla di coloro, che imitarono questo scherzo si distinse Teocrito due secoli, e mezzo dopo Anacreonte. Egli lo fece nell'Idillio, che segue.

In questa traduzione Leopardi si mantiene nel filone dell'ode-canzonetta e utilizza cinque quartine formate da tre settenari (il secondo e il terzo tronchi) e un quinario irrelato, con uno schema *abbc₅* (salvo la prima strofa: *abba₅*): un esperimento affine all'"oda zingaresca", appunto formata da strofe di tre settenari e un quadrisillabo o un quinario (il terzo e il quarto verso equivalgono a un endecasillabo con rima al mezzo); la descrizione di tale inusuale forma metrica poteva essere stata letta nell'opera del Quadrio (III 283-85),³² cui il giovane Leopardi, anche fuori dall'ambito metrico, guardava come a un imprescindibile riferimento enciclopedico.

Per quanto riguarda le note, dal De' Rogati³³ sono ripresi l'esposizione dell'argomento dell'ode (assente in

³² La descrizione del metro e il rimando al Quadrio in Beltrami 107.

³³ Per la traduzione dell'ode De' Rogati opta per quartine di ottonari (i pari tronchi) in rima alternata: «Volle cogliere una rosa / sconsigliato Amore un dì, / si risveglia un ape ascosa / tra le foglie, e lo ferì. / Tormentato da quel morso, / che soffrì nel dito Amor, / non trovando alcun soccorso / ei piangeva di dolor. / Scioglie il volo, e muove il passo, / ed a Venere sen va. / Madre (ei dice) io moro, ah! lasso! / Deh m'aita per pietà. / Picciol serpe d'ali armato, / che ape chiama il contadin / mi ha la mano oimè! piagato; / che sarà del mio destin? / Se d'un ape il morso, o Amore, / a lui dice, è sì fatal: / pensa or tu, che soffre un core, / ch'è trafitto dal tuo stral»

tutti gli altri *Scherzi*)³⁴ e la notizia della versione di Teocrito:³⁵ per il resto, emerge per la prima volta un giudizio personale, che di Anacreonte sottolinea l'efficacia figurativa, attraverso la metafora del «pennello» e la similitudine con il pittore greco Zeusi,³⁶ e la semplicità stilistica, genuinamente esaltata da Leopardi con il superlativo «semplicissimo».

Il successivo *Scherzo VII, Il predatore di favi*, è la traduzione leopardiana dell'imitazione di Teocrito:

ΘΕΟΚΡΙΤΟΥ^a / ΕΙΔΥΛΛΙΟΝ / Κυριολέπτης.

Τὸν κλέπταν ποτ' Ἔρωτα κακὰ κέντασε μέλισσα, / Κυρίον ἐκ σίμβλων συλεύμενον· ἄκρα δὲ χειρῶν / Δάκτυλα πάνθ' ὑπένυξεν. Ὁ δ' ἄλγεε, καὶ χέρ' ἐφύσση / Καὶ τὰν γὰν ἐπάταξε, καὶ ἄλατο· τᾶδ' Ἀφροδίτα / Δεῖξεν τὰν ὀδύνα, καὶ μέμφετο

³⁴ De' Rogati I 232: «Amore punto da un ape, che implora il soccorso della Madre, è il soggetto di quest'ode, e tutto il bello consiste nella risposta, che fa Venere al fanciullo piangente»; Leopardi: «Un fanciullino ferito da un ape, che piange, ed implora il soccorso della sua madre».

³⁵ De' Rogati I 232-33: «Teocrito ne ha fatta una parafrasi nel suo *idillio XX*»; Leopardi: «Tra la folla di coloro, che imitarono questo scherzo, si distinse Teocrito, due secoli, e mezzo dopo Anacreonte. Egli lo fece nell'*Idillio*, che segue». Un confronto tra le note di Leopardi e del predecessore in Camarotto, *La poesia* 75 n. 9.

³⁶ Va notato che probabilmente l'associazione della poesia (di Anacreonte) alla pittura, benché motivo vulgato e diffuso soprattutto nell'estetica neoclassica, non è di iniziativa leopardiana, dal momento che già il De' Rogati utilizza un simile paragone in una nota a un testo non inserito negli *Scherzi*, l'ode XXVIII: «Chi vuol vedere quanto può l'eloquenza legga queste odi, e vedrà rappresentarsi alla fantasia vivi, e spiranti i ritratti [...] dipinti dal nostro autore, *ut pictura poesis*. Noi non sappiamo se al tempo d'Anacreonte, vivevano Pittori, che avessero saputo eseguire in cera ciocchè egli disegnava colla penna» (De' Rogati I 150).

ὄττιγε τυτθὸν / Θηρίον ἐντὶ μέλισσα, καὶ ἀλίκα τραύματα ποιεῖ.
 / X' ἂ μήτηρ γελάσασα, τίδ' οὐκ ἴσον ἐσσι μέλισσαις; / X' ὦ
 τυτθὸς μὲν ἔην, τὰ δὲ τραύματα ἀλίκα ποιεῖς.^b

Idillio / di Teocrito. / Il Predatore di favi.

I biondi favi cerei
 Predava Amore un dī,
 Quando maligna pecchia
 A lui la man ferì.
 E il polpastrello al misero 5
 Del dito trapassò,
 E fitto in esso il pungolo
 Improvvida lasciò.
 Amor si torce e smania
 All'inusato duol, 10
 Soffia sul dito roseo,
 Batte col piede il suol.
 Corre piangendo a Venere,
 Gettasi a lei nel sen,
 Mostra la man, che brucia, 15
 Ah, dice, io vengo men.
 Lagnasi che sī picciolo,
 Sī debole animal
 Risvegli sī gran doglia,
 Cagioni sī gran mal. 20
 Rise la madre, e picciolo
 Sei tu, soggiunse, ancor,
 Pur fai la piaga orribile,
 Gravissimo il dolor.

^a Qualunque osservatore imparziale confesserà, che la copia non è inferiore all'originale. Anzi amore, che ferito soffia sulla mano, e batte la terra col piede, è una pennellata, che manca nell'ode di Anacreonte. Si dà l'ingiurioso nome di greculi a chi preferisce gli autori

greci ai latini. Ma io chiedo ai conoscitori, se in tutto il canzoniere di Orazio si ha un Ode, che abbia le grazie di questo Idillio. Si conceda ad Orazio la palma sopra i Greci, nel genere lirico sublime, non però nel semplice.

^b Teocrito raffinò alquanto la conchiusione di Anacreonte. Ma i bei quadri non vogliono ritoccare, e Teocrito ne guastò forse, benchè leggermente le bellezze. Infatti non è naturale che un fanciullo punto da un ape, il qual piange, e si lagna vada sofisticando geometricamente sulla picciolezza dell'animale, che lo ha ferito, e la grandezza del dolore, che prova.

L'edizione di riferimento per Teocrito è con ogni probabilità quella citata nel Catalogo della Biblioteca leopardiana come *Theocriti Syracusani Idyllia, Epigrammata Bipennis et Ala. (Graec)*, stampata a Venezia nel 1543, in cui il testo è riportato come idillio XXII: ne sarebbe conferma la lezione corrotta – tanto nell'edizione quanto nell'autografo leopardiano – κυρίον in luogo di κηρίον “favo” al v. 2 (ma anche nel titolo Κυριοκλέπτης in luogo di Κηριοκλέπτης), spiegabile attraverso l'influenza del più diffuso aggettivo κύριος “padrone” (il cui accusativo sarebbe in ogni caso proparossitono, e non parossitono come nella lezione corrotta) e presente sia in quest'edizione sia nell'autografo leopardiano.³⁷ È probabile che, parallelamente, Leopardi abbia guardato alla traduzione

³⁷ L'edizione – vedi Torinus in bibliografia – è presupposta da Centenari anche per la composizione del testo greco nella seconda delle *Odae adespotaе*, a causa di alcuni riscontri testuali (vv. 10 e 24) similmente riconducibili a corrottele in essa contenute: cfr. *Inno a Nettuno* 128 (per il testo dell'ode), 213 e 221 (per il commento della studiosa).

di Antonio Maria Salvini, anch'essa presente nella Biblioteca paterna – secondo il Catalogo – nell'edizione *Teocrito volgarizzato con note dell'abate Regnier Desmarais*, stampata ad Arezzo nel 1754. È forse su ispirazione di questo volume che Leopardi pone in epigrafe al manoscritto degli *Scherzi* la locuzione oraziana *Exemplaria graeca* (dal v. 268 dell'*Ars Poetica*), già posta in epigrafe all'edizione di Salvini (nella forma più estesa della citazione: *Vos exemplaria graeca nocturna versate manu versate diurna*) e riportata in una nota del De' Rogati (I 150, prima nota): ancora una volta – come per la citazione di Fedro nel travestimento dell'*Arte poetica* e il distico anonimo negli *Epigrammi* (riconducibili al Bettinelli) – per la scelta dell'epigrafe il giovane traduttore decide di conformarsi a un precedente autorevole.

Le note allo *Scherzo* VII sono finalmente indipendenti dal De' Rogati ed espressione di un personale apprezzamento dell'idillio, di cui si sottolinea fin dall'esordio la pari dignità rispetto all'originale anacreonteo anche tramite un approfondimento della metafora pittorica usata per il precedente *Scherzo*: Leopardi dichiara di trovare nella versione di Teocrito «una pennellata, che manca nell'ode di Anacreonte» nella descrizione delle reazioni di Amore alla puntura dell'ape (vv. 3-4) e utilizza l'espressione «bei quadri» per descrivere il finale dell'idillio. Un altro punto di contatto stabilito tra i due autori antichi è la semplicità, cifra di Anacreonte riconosciuta anche in Teocrito nella prima nota: in questa Leopardi sembra provocatoriamente abiurare le prime traduzioni scolastiche, affermando che non esiste un'ode «in tutto il canzoniere di Orazio» che abbia «le grazie» di

questo idillio teocriteo, e ancora che il poeta latino potrebbe superare i greci nel «genere lirico sublime», ma non in quello – appunto – «semplice».³⁸

La struttura delle due traduzioni risulta coerente con il giudizio espresso in nota: pari la valutazione del merito poetico e parificate le versioni italiane, costruite entrambe con quartine di settenari (benché nella variante “zingaresca” per Anacreonte; nel caso di Teocrito i versi dispari sono sdrucchioli e i pari tronchi e in rima: abcb) nonostante la diversità dei metri greci di partenza (l’idillio di Teocrito è infatti in esametri).

Entrambe le traduzioni si aprono con un’anticipazione del complemento oggetto (separato in *enjambement* dal verbo, che è posposto nel verso successivo): per Anacreonte «Una leggiadra rosa», accresciuto di un attributo rispetto al greco ἐν ῥόδοισι (“tra le rose”, v. 1); per Teocrito «I biondi favi cerei», identicamente aumentato di un aggettivo («biondi»), rispetto a κηρίον ἐκ σίμβλων (“un

³⁸ Affermazione già forse riconducibile a quella che Paratore (494) definisce «un’aperta adesione al *cliché* del neoclassico purismo tendente a considerare tutte le principali memorie della letteratura antica alla luce delle pregiudiziali maturate in età augustea: da un lato quindi alta, benché altrettanto generica e preconcepita estimazione dei capolavori della civiltà greca classica, e specialmente dei poemi omerici, e dall’altro simpatia per tutta quella corrente di alessandrinismo idillico». Le «grazie», prestate qui a Teocrito, sono per Leopardi una prerogativa di Anacreonte, che nel *Discorso sopra Mosco* è chiamato «poeta tutto grazie» e la cui lettura è paragonata, in un celebre passo in *Zibaldone* [30-31], all’ineffabile piacere provocato dal passaggio di un «venticello fresco nell’estate»: D’Intino (*Leopardi, Anacreonte* 389-92) suggerisce un confronto tra questo giudizio leopardiano e la descrizione dell’incontro con la cugina Gertrude Cassi nello *Zibaldone* e nelle *Memorie del primo amore*.

favo dagli alveari”, v. 2). Il medesimo procedimento di uniformazione è visibile anche nel secondo verso, dove «predava Amore un dì» della versione di Teocrito è analogo – nell’accostamento di verbo, soggetto e complemento di tempo – a «cogliendo un giorno Amor» del precedente *Scherzo*: all’originale di Anacreonte Leopardi aggiunge il verbo “cogliere”,³⁹ mentre nell’idillio è leopardiana la conversione in tempo principale del participio συλεόμενον (“mentre rubava”). Anche la comparsa dell’ape al v. 3 della traduzione di Teocrito ritrova la medesima posizione della precedente versione (cfr. *Scherzo* VI, v. 3: «un ape in seno al fior»): il verbo principale κέντασε (“punse”, v. 1) è inserito in una temporale «quando [...] / a lui la man ferì» (vv. 3-4), mentre il sintagma «maligna pecchia» per κακὰ μέλισσα (v. 1) è ispirato dalla traduzione di Salvini («mala pecchia»), nonché da quella di Giuseppe Maria Pagnini (che traduce proprio «maligna pecchia») contenuta nel volume XIV del *Parnaso dei poeti classici d’ogne nazione, trasportati in lin-*

³⁹ Un incremento dell’espressività è del resto presente anche in altri punti dello *Scherzo* VI: i vv. 3-4 «un ape in seno al fior / non vide ascosa» aggiungono all’originale κοιτωμένην μέλιτταν / οὐκ εἶδεν (“non vide un’ape posata”, vv. 2-3) sia l’immagine dell’insetto «in seno al fior» sia una sfumatura intenzionale alla posizione dell’ape, che sembra voler tendere un’insidia al dio (per questa resa, tuttavia, evidente è l’influenza del De’ Rogati, che traduce proprio «un ape ascosa»: i due poeti scelgono poi la comune rima con «rosa»). Originale è infine la rappresentazione nel distico finale dell’impallidimento degli innamorati “punti” da Amore: «qual fia quel di color / che tu piagasti?» (vv. 19-20), rispetto al greco πόσον, δοκεῖς, πονοῦσιν, / Ἔρωος, ὄσους σὺ βάλλεις; (“quanto, pensi, soffrono, o Eros, quelli che tu colpisci?”, vv. 15-16).

gua italiana a cura di Andrea Rubbi (presente nella Biblioteca leopardiana nell'edizione veneziana del 1783-1805).

La seconda quartina è un'amplificazione dei vv. 2-3 ἄκρα δὲ χειρῶν / δάκτυλα πάνθ' ὑπένυξεν ("e dappertutto le punte delle dita delle mani punse"): ἄκρα δὲ χειρῶν / δάκτυλα è reso con «E il polpastrello [...] / del dito», di cui «polpastrello» è traduzione derivata sia dal Salvini («tutti quanti gli punse i polpastrelli») sia dal Pagnini («e tutti quanti / forogli i polpastrelli»), mentre il complemento «del dito» in apertura al v. 6 condivide la posizione con lo *Scherzo* precedente («nel dito Amor ferì», sempre al v. 6); il secondo distico «e fitto in essa il pungolo / improvvida lasciò» non ha corrispondenze in greco, ed è creato allo scopo di “chiudere” la quartina senza legami sintattici con la successiva.

Nella terza strofa Leopardi isola quindi i vv. 3-4 di Teocrito (Ὁ δ' ἄλγεε, καὶ χέρ' ἐφύσση / καὶ τὰν γὰν ἐπάταξε, καὶ ἄλατο, “E quello si doleva, e soffiò sulla mano, e batté sulla terra e saltò”), ossia la scena individuata in nota come «pennellata» mancante in Anacreonte: a conferire patetismo e vivacità drammatica concorrono l'uso congiunto di polisindeto e asindeto («Amor si torce e smania / [...] soffia sul dito roseo, / batte col piede il suol»), l'aggettivo «inusitato» che sottolinea lo sbigottimento del dio davanti alla straordinaria intensità del dolore e, infine, la traduzione di ἄλγεε con la dittologia verbale «si torce e smania» (più marcato rispetto al significato neutro di “dolarsi” del verbo greco); del resto, una dittologia verbale era già stata usata nello *Scherzo* VI, che si chiude con il distico «Appena il duol sentì, / quel grida, e piange», amplificazione del verbo greco ὠλόλυξε (“gridò”, v. 5). L'organizzazione strutturale

della traduzione conferma quindi la lettura data dal poeta ai due testi confrontati: Leopardi sceglie di affidare alla struttura chiusa di una quartina (che diventa il discriminante quantitativo tra i due *Scherzi*) la scena da lui individuata come mancante in Anacreonte, per poi ritornare con la strofa successiva a una struttura parallela e uniforme delle due traduzioni.

La quarta strofa dello *Scherzo* VII si apre infatti come la terza del precedente («Corre a Citera, e vola»), con Amore che «corre piangendo a Venere»: il riferimento alla “corsa” (nello *Scherzo* VI corrispondente al greco δραμών “correndo”) è assente nel testo di Teocrito e sembra più che altro una ripresa della traduzione anacreontea. Ai versi teocritei τᾶδ’ Ἀφροδίτῃ / δεῖξε τὰν ὀδύναν (“ad Afrodite mostrò la sua pena”, vv. 4-5) corrisponde un’intera quartina, improntata ancora a un manifesto patetismo: l’esclamazione di Amore «ah, dice, io vengo men» – senza corrispondenze in greco e in chiusura di strofa – non può essere stata creata che su imitazione della parallela quartina nello *Scherzo* VI, chiusa dalle esclamazioni «Ah, dice, che sarà? / Deh, madre, io moro» (vv. 11-12).

Anche la struttura delle due strofe successive è identica allo *Scherzo* precedente: la penultima è destinata alle parole di Amore, l’ultima alla risposta della madre Venere. La quinta strofa, nella traduzione dell’idillio, accoglie le due coordinate τυτθὸν / θηρίον ἐντὶ μέλισσα καὶ ἀλῖκα τραύματα ποιῶ (“l’ape è un animale piccolo e provoca tali ferite”, vv. 5-6) in una sola frase, di cui ogni membro è reso attraverso una dittologia ritmicamente scandita dall’anafora dell’avverbio «sì»: la ragione di questa amplificazione risiede ancora nella necessità di chiusura della quartina, così da poter ritardare nella successiva la risposta di Venere, in accordo al precedente

Scherzo. L'ultima quartina è organizzata in modo parallelo alla precedente strofa grazie all'eliminazione dell'interrogativa di Venere (τίδ' οὐκ ἴσον ἔσσι μέλισσαις; "non sei forse uguale alle api?", v. 7) e alla traduzione del v. 8 di Teocrito (X' ὦ τυτθὸς μὲν ἔην, τὰ δὲ τραύματα ἀλίκα ποιεῖς, "E pur essendo piccolo, provochi tali ferite") con «Picciolo / sei tu, soggiunse, ancor, / pur fai la piaga orribile, / gravissimo il dolor», dove ancora il complemento oggetto è raddoppiato, nonché disposto a chiasmo e in *climax*.

In conclusione, è significativo come nello *Scherzo* VII Leopardi rinunci spesso alla fedeltà a Teocrito pur di creare parallelismi con la precedente traduzione: difficile stabilire se questo procedimento sorga da un razionale progetto unitario di confronto delle due versioni o piuttosto da una sorta di automatismo creativo, dovuto alla stretta familiarità con il genere dell'odica anacreontica.

I testi più interessanti tra gli *Scherzi* sono forse da identificare, tuttavia, negli autori che esulano dal filone anacreontico-arcadico: spiccano infatti per intensità le traduzioni leopardiane dei due lirici monodici di Lesbo, Saffo e Alceo (rispettivamente negli *Scherzi* VIII e IX).

Per la traduzione dell'ode III di Saffo (*fr.* 168b Voigt) nello *Scherzo* VIII, Leopardi continua a fare riferimento all'edizione del De' Rogati:⁴⁰

ΕΙΣ ΤΗΝ ΕΑΥΤΗΝ / ΩΔΗ Γ'.

Δέδυκε μὲν ἅ Σελάνα / Καὶ Πλειάδες, μέσαι δὲ / Νύκτες, παρὰ
δ' ἔρχεθ' ὄρα: / Εγὼ δὲ μόνα καθεύδω.

⁴⁰ Da cui riporto il testo greco dell'ode, dal momento che lo *Scherzo* VIII non è incluso nell'autografo leopardiano.

LA IMPAZIENZA / ODE DI SAFFO^a

Oscuro è il ciel: nell'onde
 La luna già s'asconde,
 E in seno al mar le Pleiadi
 Già discendendo van.
 È mezzanotte, e l'ora
 Passa frattanto, e sola
 Qui sulle piume ancora
 Veglio ed attendo invan.

^a Quest'ode, o frammento non più lungo di quattro versi nel greco ci è stato conservato da Efestione. Sospetta il De' Rogati, che essa sia un Componimento intero; e la sua congettura non può dirsi inverosimile. A ogni modo questo pezzo è bellissimo, e al primo istante fa nell'anima del Leggitore sensibile una impressione tutta nuova, che lo diletta, e l'incanta.

Salvo la rapida citazione di una congettura filologica del De' Rogati (da cui è ricavata anche l'informazione sulla conservazione del frammento in Efestione: cfr. De' Rogati II 216), ciò che emerge dalla nota è soprattutto il sincero trasporto con cui Leopardi parla del frammento, definito con il superlativo «bellissimo» e lodato per la sua capacità di suscitare nel lettore – con una precisazione: «sensibile» – «un'impressione tutta nuova, che lo diletta e lo incanta».

Nella traduzione Leopardi raddoppia la lunghezza del frammento greco, rendendolo attraverso due quartine di settenari (l'ultimo tronco e in rima inclusiva; il secondo verso della prima strofa è sdrucchiolo; lo schema risulta aabc dedc). Per l'esordio sceglie – a scapito della fedeltà – di inserire una didascalia che denunci il paesaggio notturno, in un *incipit* idillico che restituisce un'atmosfera

sospesa: la traduzione si apre con «Oscuro è il ciel», in cui l'anastrofe colloca l'aggettivo in posizione iniziale, ponendo l'accento sull'oscurità (elemento assente nell'ode di Saffo). L'esordio originale Δέδυκε μὲν ἅ Σελάνα / καὶ Πλειάδες ("la Luna e le Pleiadi sono tramontate", vv. 1-2) è quindi raddoppiato in «nell'onde / la luna già s'asconde / e in seno al mar le Pleiadi / già discendendo van» (vv. 1-4): evidente per questi versi l'influenza del De' Rogati, che traduce «già in grembo al mar s'ascosero / le Plejadi, la Luna»⁴¹ (ritornano dunque l'avverbio «già», il complemento «in grembo al mar»/«in seno al mar» e l'uso del verbo "ascondersi": il greco non presenta riscontri di queste espressioni).⁴² Similmente, il verso finale ἐγὼ δὲ μόνα καθεύδω ("io sola dormo") è esteso nella traduzione «e sola / qui sulle piume ancora / veglio ed attendo invan» (vv. 6-8): l'aggettivo «sola» è

⁴¹ Riporto la traduzione del predecessore nella sua interezza: «Già in grembo al mar s'ascosero / le Plejadi, la Luna, / e della notte bruna / già scorsa è la metà. / L'ora già passa, e vigile / io sulle piume intanto / sola mi struggo in pianto / senza sperar pietà». Il confronto tra le due versioni è proposto da Primo (*Introduzione XXXIV e Traduzione e desiderio* 272) e da Camarotto (*La poesia* 76 n. 12), il quale enfatizza la dipendenza nel verbo "ascondersi" e nel complemento «sulle piume», ma anche in «l'ora passa frattanto» e «sola», dovuti forse al confronto diretto con il greco.

⁴² Suggestiva l'interpretazione di Gilberto Lonardi (*L'oro di Omero* 114), il quale afferma che «contro ogni autorizzazione dal greco [...] il ragazzo Leopardi già legge, in questa luna che scende e si nasconde nel mare, la "figura", qualcosa del destino dell'antica poetessa: insomma, l'epilogo romanzesco del suicidio "per acqua"»: vero è, peraltro, che nel greco è assente il riferimento al mare, presente solo nella traduzione del De' Rogati.

isolato nella posizione finale, mentre il verbo è raddoppiato in una dittologia che aggiunge – rispetto all’originale – il sentimento inedito di un’angosciosa attesa.

In quest’ode, che complessivamente risulta ancora settecentesca (*in primis* nella costante amplificazione),⁴³ si può tuttavia dire ampiamente superato il debito con il De’ Rogati grazie all’impronta personale data da Leopardi a una traduzione meritevole sia di per sé – per la musicalità data da *enjambements* («l’ora / passa», «ancora / veglio») e apocopi («ciel», «mar») o per l’eleganza della conclusione, nota intimistica che non cade nel patetismo⁴⁴ – sia come felice preludio dei più memorabili “notturmi” degli idilli futuri. È indubbio che il testo di Saffo abbia offerto alla sensibilità leopardiana più di un motivo di interesse, tra cui il paesaggio notturno come luogo di solitudine e nascondimento: una suggestione che il giovane traduttore non mancherà di cogliere anche nel primo canto dell’*Odissea*, facendo del brano finale dedicato a Telemaco uno tra i più riusciti e originali della sua versione.

⁴³ A questo proposito è severo il giudizio di De Sanctis (36), che parla di «rimpinzamenti inutili» da parte di Leopardi, il quale avrebbe reso la «divina semplicità» dell’originale «guasta da ricami e da ripieni». Più o meno dello stesso avviso Nasi (76), il quale analogamente ne sottolinea gli «artifici forzati, utili solo per far quadrare il cerchio della misura metrica assunta» e ne rileva l’importanza solo in termini di «tessera per ricostruire il mosaico della sua biografia intellettuale». Novella Primo (*Introduzione XXXIII*) critica piuttosto la scarsa efficacia del titolo leopardiano *La impazienza*, «che non sembra cogliere a pieno la specificità della lirica in quanto sminuisce il sentimento di infelicità della donna sola privilegiandone l’insofferenza».

⁴⁴ Eccesso in cui cade il De’ Rogati: «Sola mi struggo in pianto / senza sperar pietà».

Di carattere lirico e paesaggistico è anche lo *Scherzo IX*,⁴⁵ traduzione di un frammento di Alceo (*fr.* 338 Voigt) conservato presso Ateneo, la cui edizione posseduta da Leopardi – stando al Catalogo – è quella a cura del Casaubon:⁴⁶

Ἦει μὲν ὁ Ζεὺς, ἐν δ' ὥρανῳ μέγας / Χειμῶν, πεπάγασιν δὲ
ὕδατων ῥοαί. / Κάββαλλε τὸν χειμῶν' ἐπὶ μὲν τιθεῖς / Πῦρ, ἐν
δὲ κιννάς οἶνον ἀφειδέως / Μελιχρὸν, αὐτὰρ ἄμφι κόρσα /
Μαλθακὸν ἄμφι γνάφαλλον.

LA BUFERA^a

Freme di fuori il vento
Oscuro è l'aere, e piove
Gelaro i fiumi, e Giove
Gran turbin ci mandò.
Orsù, fa freddo; al fuoco
Tutti sediam vicino,
Tu reca legna, e il vino
Mesci che beber vo'.

^a Ateneo (Atheneus, Deipnos. Lib. 10) ci ha conservato questo frammento, che Orazio ha imitato in questi versi: (Horatius, Carm. Lib. I Od. 9. vers. 1 segg.) = sino a merum diota.

⁴⁵ Una breve analisi in Primo, *Traduzione e desiderio* 270.

⁴⁶ *Athenaei Deipnosophistarum libri XV, Isaacus Casaubonus recensuit. Adijciuntur ejusdem Casaubonis animadversionum in eundem auct. Libri XV, ex interpretatione et cum notis Iacobi Dalchampi. Graec. Lat.:* manca nel Catalogo l'indicazione del luogo e dell'anno di stampa. Per l'edizione da cui ho citato vedi bibliografia (Casaubon).

Oltre all'Ateneo del Casaubon (con traduzione latina a fronte), è probabile che per il frammento di Alceo Leopardi abbia consultato l'edizione dei lirici dello Stephanus,⁴⁷ antologia in cui il poeta di Lesbo figura al primo posto proprio con questo frammento. Di esso, oltre al testo greco e all'indicazione del luogo di conservazione (ΠΑΡΑ ΤΩ ΑΘΗΝΑΙΩ), lo Stephanus riporta la traduzione latina e, a seguire, proprio i primi otto versi del carne di Orazio (cfr. Stephanus 395) cui fa riferimento la nota leopardiana (con la specificazione «sino a merum diota»): coincidenza che può denunciare l'utilizzo dell'edizione da parte di Leopardi.

La traduzione è sviluppata in due quartine di settenari (con l'ultimo verso tronco e con lo schema abbc deec),⁴⁸ dove vengono schematicamente divisi i due soggetti del frammento: la prima strofa è interamente occupata dalla descrizione del paesaggio invernale, la seconda – eloquentemente aperta con l'interiezione «Orsù» – dall'invito del poeta a bere.

La celebre espressione iniziale Ὡεὶ μὲν ὁ Ζεὺς (“Zeus piove”), in cui il dio è soggetto di un verbo atmosferico,

⁴⁷ Citata nel Catalogo nell'edizione *Fragmenta carminum Poetarum novem Liricae Poesiae principum Alcaeï-Anacreontis-Sapphi-Bacchilidis-Stesichori-Simonidis-Ibyci-Alcmenis-Pindari. Graec. Latin.*, stampata ad Anversa (apud Plantinum) nel 1567: di questa D'Intino (in *Poeti greci e latini* 472) comunica l'attuale assenza nella Biblioteca. La familiarità con l'antologia dello Stephanus sarebbe confermata, in ogni caso, dal suo parallelo utilizzo per la redazione delle *Odae adespotaë* (per il quale rimando all'introduzione di Centenari in *Inno a Nettuno* 56 n. 136 e al relativo riferimento al contributo di Mazzocca). Per il testo greco e il commento rinvio alla bibliografia (Stephanus).

⁴⁸ Il metro, che ricorda quello usato per l'ode di Saffo, è diffuso in alcuni componimenti di Metastasio (cfr. Beltrami 324).

è posticipata da Leopardi e “normalizzata” attraverso un ingegnoso sdoppiamento. Il poeta chiude infatti il v. 2 con il regolare verbo atmosferico impersonale «piove», mentre nomina la divinità al v. 3, attribuendole un’azione transitiva («mandò») e un complemento oggetto («gran turbin», cfr. μέγας χειμῶν): in questo modo Leopardi ricostituisce l’espressione sintetica originale nella rima «piove / [...] Giove» (vv. 2-3), senza violare la sintassi italiana.

La versione è poi aperta dalle due immagini – assenti in greco – del vento, evocato anche nell’allitterazione delle fricative («Freme di fuori il vento»), e dell’oscurità, cui allude l’espressione «oscuro è l’aere» (v. 2): Leopardi mostra già una personale predilezione poetica per attacchi idillici (la traduzione risulta infatti sintonica all’*incipit* del precedente *Scherzo*: «Oscuro è il ciel») in cui l’anticipazione dell’aggettivo rallenta il ritmo e conferisce un senso di sospensione al paesaggio. Il v. 2 πεπάγασιν δὲ ὕδατων ῥοαί (“sono gelate le correnti delle acque”) è tradotto «gelaro i fiumi» (v. 3), espressione che crea un’allitterazione dell’affricata con «Giove»: non stupisce l’uso reiterato delle figure di suono nella descrizione di un paesaggio in tempesta. La seconda quartina è tradotta con molta più libertà, forse a causa della complessità del dialetto di Alceo in questo punto: è infatti eliminata l’espressione κάββαλλε τὸν χειμῶνα (v. 3, “abbatti l’inverno”, tradotta semplicemente come «Orsù, fa freddo» al v. 5), che presenta la forma eolica in luogo di κατέβαλε; rimosso è anche γνάφαλλον, eolico per κνέφαλλον (“lana/fiocco di lana”). La menzione della «legna» («Tu reca legna», v. 7), infine, denuncia l’ispirazione oraziana di questa strofa: più che il greco Leopardi sembra tradurre

i corrispondenti versi latini dell'ode I 9 di Orazio (in particolare, i vv. 5-6 *ligna super foco / large reponens*) riportati dallo Stephanus e già conosciuti dal poeta perché oggetto degli esercizi puerili del 1809.

Gli *Scherzi epigrammatici* presentano ragioni di interesse sia nella traduzione sia nelle prose di commento. In queste comincia a profilarsi una peculiare alternanza stilistica tra sezioni critiche poco originali (in continuità con le note degli *Epigrammi*, del tutto dipendenti dal Bettinelli) e passi di interpretazione più spontanea, nei quali si definiscono alcune costanti espressive che caratterizzeranno questo tipo di annotazioni anche nei prossimi lavori: dall'uso del superlativo e di un linguaggio metaforico o iperbolico, all'auspicio di una selezione del pubblico sulla base della sensibilità poetica.⁴⁹ Per quanto riguarda le traduzioni, l'incontro con la letteratura greca – in cui la critica ha spesso individuato l'avvio di un percorso che condurrà alla scoperta della vocazione lirica⁵⁰

⁴⁹ In tale alternanza forse già convivono «i due tempi dell'immaginario leopardiano» teorizzati da D'Intino (*Leopardi, Anacreonte* 392-96) per il rapporto del giovane traduttore con gli antichi: un primo tempo di «tumulto e confusione» e un secondo tempo «della mente vigile a se stessa», che nei successivi lavori si riflettono nella stessa organizzazione testuale di testo poetico accompagnato da discorsi e note eruditi (sulle prefazioni come prodotto di una *mens philologa* e sulla naturale convivenza di filologia e spontaneità poetica, cfr. Orlando 912 e 914-15).

⁵⁰ Mi riferisco a Bigi, *Leopardi traduttore* 19 («non sembra azzardato fissare l'inizio di quel passaggio "gradato" dall'erudizione al bello, di quella progressiva scoperta della propria vocazione, appunto in rapporto con il gruppo di traduzioni dal greco», ossia gli *Scherzi* e le *Poesie* di Mosco), La Penna 256 («La formazione del linguaggio poetico leopardiano incomincia, si può dire, dopo i primi contatti con

– risulta ancora fortemente condizionato e filtrato dalla tradizione poetica italiana: Leopardi sembra non essere ancora libero dalla preoccupazione di inserirsi adeguatamente in filoni e generi già codificati, e il retaggio arcaico degli *Epigrammi* non cessa di imprimere il proprio stile alla maggioranza degli *Scherzi*. In ogni caso, la presenza di Saffo e Alceo sembra sollecitare nel poeta soluzioni più personali, vincolate semmai a una matrice latina e in particolare (nonostante l’abiura in nota) oraziana.

la poesia greca, dalle traduzioni con i poeti greci»: lo studioso si riferisce, tuttavia, alle traduzioni di Mosco) e D’Intino, *Poeti greci e latini* XIV-XV («è solo a partire dall’incontro con la greicità, e dunque dal 1813-14, anni dell’apprendimento del greco, che questa attività [di traduttore] [...] si identifica, o tende confusamente a identificarsi, con la vocazione poetica»).

CAPITOLO SESTO
LE *POESIE* DI MOSCO
(1815)

Nel 1815¹ Leopardi lavora alla traduzione degli idilli di Mosco, autore tradizionalmente antologizzato insieme a Teocrito e Bione nella cosiddetta “triade bucolica”: un esercizio del tutto sintonico al filone arcadico-pastorale in cui il poeta inserisce con decisione le sue prime traduzioni dal greco.

La complessità della questione intorno a Mosco – di cui sono incerte identità, cronologia e attribuzione dei testi – costituiva un’occasione propizia per dare prova delle

¹ È in verità discussa la questione della datazione, dal momento che nell’autografo C.L. XI 6 – del 1814 (Bigi, *Leopardi traduttore* 18 n. 10) o del 1816 (Cacciapuoti 43) – figurano, in mezzo alle minute di alcuni *Scherzi*, anche delle traduzioni di Mosco; va inoltre ricordata la presenza della traduzione di *Amor fuggitivo* già nel manoscritto C.L. XI 1, sicuramente del 1814: è bene forse concludere, di conseguenza, che i due lavori siano stati concepiti e portati avanti da Leopardi contemporaneamente.

conoscenze filologiche e storico-letterarie ormai consolidate da Leopardi anche nell'ambito della greçità, e una consapevole esibizione di competenza critica sembrerebbe essere la finalità sottesa alla redazione del *Discorso sopra Mosco*,² pubblicato sullo *Spettatore* di Milano il 31 luglio 1816:³ Leopardi ha avviato la prassi di presentare le traduzioni con una prosa introduttiva nel 1812 con il *Discorso sopra l'epigramma*, rispetto al quale tuttavia il *Discorso sopra Mosco* risulta incomparabile per corposità, difficoltà e originalità.⁴

La struttura del *Discorso* è ben scandita e facilmente individuabile: in una prima sezione biografica Leopardi discute l'identità, il luogo di origine e la datazione relativi a Mosco; segue un commento specifico per ciascuno dei dieci testi tradotti, un confronto stilistico fra Teocrito e Mosco e, in ultimo, una digressione sulla storia delle traduzioni di tale poeta (con accenni ai precedenti traduttori, italiani e francesi); a corredare il *Discorso* e le versioni leopardiane vi sono poi settantuno note critiche, anch'esse testimoni di una consapevolezza metodologica molto più matura rispetto alle note agli *Epigrammi* e agli

² A questo proposito De Sanctis (32): «È un'altra rovina che il giovane vuol disseppellire. Di Mosco è rimasto solo poco più che il nome, soverchiato dalla maggior fama di Teocrito. Chi sia, di che paese, di che tempo, e che cosa abbia scritto, di tutto questo non si ha notizia certa. Vedi occasione magnifica a un *De vita et scriptis*».

³ A questa pubblicazione seguiranno quelle delle traduzioni nei numeri del 15 agosto, 31 agosto, 30 settembre e 15 novembre 1816: per la cronologia, cfr. Bigi, *Leopardi traduttore* 19 n. 10.

⁴ Inizia con il *Discorso sopra Mosco* una peculiarità delle traduzioni leopardiane, descritta da D'Intino come «preponderanza di quello che oggi chiamiamo "paratesto" (prefazioni, note, commenti, ecc.) rispetto al testo, cioè al *corpo* poetico vero e proprio» (cfr. l'introduzione in *Poeti greci e latini XXVI*).

Scherzi epigrammatici, come richiesto da una sede editoriale prestigiosa quale lo *Spettatore*, dove Leopardi si espone per la prima volta con un contributo filologico.

La prima parte del *Discorso* si può leggere come un'estensione a partire dal modello delle brevi *Vite o Notizie* degli autori riportate nelle antologie settecentesche, tra cui celebre e certamente conosciuta dal Leopardi è il già citato *Parnaso* a cura del Rubbi, dove nella prima parte del tomo XIV è inclusa la triade bucolica di Teocrito, Mosco e Bione tradotta da Giuseppe Pagnini (con l'aggiunta della traduzione di Giuseppe Pagani Cesa dell'*Idillio* I di Mosco). Il *Discorso sopra Mosco* è infatti aperto dalla questione dell'identità del poeta:

La Vita di Mosco è tanto poco conosciuta, che alcuni hanno pensato a torsi dinnanzi questo personaggio, confondendolo con Teocrito, e hanno creduto che il vero nome di questo poeta sia Mosco, non essendo Teocrito che un soprannome datogli a cagione della fama che si era acquistata coi suoi componimenti: poiché Teocrito vale; *uomo di giudizio divino* [...]. Questa opinione è falsa (*Poeti greci e latini* 27).

Questo passaggio ricorda, nelle sue linee essenziali, l'inizio delle *Notizie sopra Mosco* del Rubbi:

Alcuni di due ne fecero un solo, volendo che Mosco per la sua felice poesia fosse denominato *Teocrito*. È falso (Rubbi XIV 157).

Leopardi impreziosisce la sintesi del predecessore con l'etimologia del nome "Teocrito" (e la citazione di un'an-

tica biografia greca), ma l'enunciazione del diverso giudizio di «alcuni», perentoriamente escluso come “falso”, è espresso con modalità lessicali e sintattiche simili.

Seguono tre prove per confutare l'ipotesi di un'identità comune tra Teocrito e Mosco, due delle quali già presenti nella biografia del *Parnaso*, e cioè l'entità delle differenze stilistiche tra i due autori⁵ e un passo dello stesso Mosco:⁶ a queste Leopardi aggiunge una serie di testimonianze antiche, esito di scrupolose ricerche (p puntualmente documentate nelle note).⁷

Chiarita la questione dell'identità, si passa a discutere della patria di Mosco:

La patria di Mosco fu Siracusa, se crediamo a Suida, e converrà pur credergli, poichè non abbiamo motivi per

⁵ *Notizie sopra Mosco* (Rubbi XIV 157): «Lo stile di Mosco più ricco in ornamenti lo distingue da quel di Teocrito»; cfr. Leopardi, *Poeti greci e latini* 27: «Sono essi di due caratteri troppo opposti fra loro». L'osservazione leopardiana risulta più generica rispetto a quella del Rubbi in quanto a un approfondito confronto tra i due poeti greci sarà dedicata la seconda parte del *Discorso*, dove Teocrito sarà definito «più povero d'ornamenti» rispetto a Mosco (*Poeti greci e latini* 42), giudizio che sembra ricalcato su quello del Rubbi: la coincidenza è riscontrata anche in Camarotto, *La poesia* 81-82.

⁶ *Notizie sopra Mosco* (Rubbi XIV 157): «Poi Mosco, nel Canto funebre per la morte del suo maestro Bione, ricorda Teocrito, come vivente. Dal che deduco, che fiorirono ambo quasi nel tempo stesso»; cfr. Leopardi, *Poeti greci e latini* 28: «Di più Mosco stesso fa menzione di Teocrito nel suo canto funebre per la morte di Bione: ciò che decide ogni controversia».

⁷ Leopardi, *Poeti greci e latini* 27-28: «D'altronde Servio, Stobeo, Eudocia Augusta, Suida distinguono manifestamente l'uno dall'altro i due poeti». Di Eudocia Augusta e del Lessico Suda Leopardi riporta in nota i riferimenti testuali precisi (note 1 e 2).

non farlo. Certo dall'Idillio sopra Bione e da quello sopra l'Alfeo e l'Aretusa, apparisce che egli era di Sicilia. Mosco fu dunque compatriota di Teocrito (*Poeti greci e latini* 28).

Il passo ricorda il parallelo esordio delle *Notizie sopra Mosco*, che con l'affermazione «Fu Mosco Siracusano, come Teocrito» (Rubbi XIV 157) anticipa il risultato dell'indagine leopardiana («Mosco fu dunque compatriota di Teocrito»), benché questa sia supportata filologicamente dalla citazione in nota del passo preciso nel Lessico Suda.

La successiva questione relativa alla datazione risulta la più complessa e sembra aver interessato in modo particolare le ricerche leopardiane. Anche in questo caso il punto di partenza è un'affermazione del Rubbi (che già nel confutare l'identità comune di Teocrito e Mosco aveva anticipato la sua ipotesi cronologica di una contemporaneità dei due):

Rigettasi dunque Suida, che dice Mosco discepolo d'Aristarco, che visse ai tempi di Tolommeo Filometore, cioè cent'anni in circa dopo Teocrito (Rubbi XIV 157).

La testimonianza del Lessico è citata (in maniera più estesa) anche da Leopardi, che vi aggiunge una testimonianza di Eusebio di Cesarea e il già segnalato passo di Mosco su Teocrito:

Suida ci dice che egli fu discepolo di Aristarco Grammatico, il quale, per testimonianza dello stesso Suida, e di Eusebio, visse al tempo di Tolomeo Filometore intorno all'Olimpiade CLVI. Teocrito fiorì sotto Tolomeo

Filadelfo, verso l'Olimpiade CXXX. Da ciò seguirebbe che egli fu di circa un secolo anteriore a Mosco. Ma come è dunque che questi, nell'Idillio sopra Bione, suo maestro, dice che Teocrito si duole della morte di lui? (*Poeti greci e latini* 28-29)

L'indagine leopardiana risulta poi arricchita dalle letture del Longepierre (autore di una traduzione di Mosco e Bione del 1686) e del Fabricius, in coda ai quali il poeta fa spazio alla propria opinione, gradualmente introdotta attraverso esplicite formule alla prima persona («a dir vero io credo», «quindi parmi»):⁸ discutendo ancora dell'idillio di Mosco per la morte di Bione, Leopardi condivide con Longepierre «e altri» – tra i quali, forse, anche il Rubbi – l'ipotesi della contemporaneità di Teocrito e Mosco.⁹ La discussione è conclusa da una battuta ironica sull'ipotesi del traduttore Poinset de Sivry, il quale avrebbe troppo semplicisticamente definito Mosco «ami du fameux Aristarque et contemporain de Théocrite» («Noi ci congratuliamo con lui della sua comoda cronologia», chiosa Leopardi).¹⁰ Concludendo, anche circa la questione cronologica Leopardi non arriva a esiti diversi

⁸ *Poeti greci e latini* 29-30.

⁹ «Infatti nel citato Idillio dice Mosco che Asdra piangea Bione più che Esiodo, la Beozia più che Pindaro, Lesbo più che Alceo, Teo più che Anacreonte, Paro più che Archiloco, Mitilene più che Saffo; ma di Siracusa, che sembra esser stata la seconda patria di Bione, non dice, ciò che sarebbe stato ben naturale, che essa lo compiangeva più di Teocrito: all'opposto, annoverando i pastori che si attristavano per la sua morte, dice che Teocrito la piangea tra i Siracusani. Quindi parmi che si abbia avuta molta ragione di dedurre che Bione e Mosco sono stati contemporanei di Teocrito» (*Poeti greci e latini* 29-30). Ricorda Timpanaro (22) che la cronologia ipotizzata da Leopardi per Mosco risulta essere in realtà «del tutto errata».

¹⁰ *Poeti greci e latini* 30.

da quelli riportati in forma sintetica dal Rubbi nelle *Notizie sopra Mosco*, e tuttavia l'occasione editoriale lo sollecita qui a un più ricco vaglio di testimonianze e citazioni collaterali.

La sezione biografica è quindi chiusa dalla discussione delle difficoltà attribuzionistiche per i testi di Mosco, secondo Leopardi per gran parte perduti: a questo proposito, ricorda che i primi quattro *Idilli* sono spesso annoverati fra i testi teocritei e individua l'origine di tale confusione in un'antica raccolta di poesie bucoliche, a partire dalla quale «a poco a poco si tralasciò di premettere a ciascuno di essi il nome di Mosco» (*Poeti greci e latini* 32); Leopardi riconosce il merito della corretta attribuzione a Mosco di tre di questi idilli ai filologi Fulvio Orsini e Henri Estienne, supponendo infine la presenza di altri testi spuri nel *corpus* teocriteo.

Segue un commento specifico per i dieci testi tradotti. Se Leopardi rileva correttamente che i primi quattro *Idilli* – *Amor fuggitivo*, *Europa*, *Canto funebre di Bione* e *Megara moglie d'Ercole*¹¹ – sono inclusi nel *corpus* teocriteo (rispettivamente come *Idilli* XXI, XX, XIX e XXVI), va notato che già nell'antologia del *Parnaso* questi erano attribuiti a Mosco, e con i medesimi titoli usati da Leopardi. Altri quattro *Idilli*¹² sono tramandati dalle *Sententiae ex thesauris graecis* di Stobeo, ossia l'*Idillio* V lasciato senza titolo e altri tre con titoli di invenzione leopardiana (*Gli amanti odiati*, *L'Alfeo e Aretusa*, *Espero*): gli *Idilli* VI e VIII sono già presenti nella selezione del

¹¹ Corrispondenti appunto agli *Idilli* I, II, III e IV di Mosco (Gow).

¹² Mosco, *Idilli* V, VI, VII, VIII (Gow).

Rubbi, ma senza titolo. Seguono un epigramma dell'*Antologia Palatina*,¹³ intitolato da Leopardi *Amore arante*, e l'idillio *Il bifolchetto*.¹⁴ In merito a quest'ultimo (tradizionalmente incluso nel *corpus* teocriteo), Leopardi dichiara di non condividere l'attribuzione di Daniel Heinsius a Mosco, dal momento che per il poeta l'idillio è caratterizzato dalla «rozzezza» tipica di Teocrito – secondo un giudizio di Fontenelle¹⁵ – e da «tratti grossolani, che possono dirsi osceni, e che non hanno nulla che fare colle grazie di Mosco» (*Poeti greci e latini* 42): letteralmente ribaltato, dunque, il giudizio su Teocrito espresso nelle note agli *Scherzi epigrammatici*, dove Leopardi ne elogiava (lì in opposizione a Orazio) appunto le «grazie», attributo ormai passato a designare Mosco¹⁶ (in opposizione proprio a Teocrito).

Anche il successivo confronto diretto tra Mosco e Teocrito è impostato allo scopo di dimostrare la superiorità poetica del primo. Al di là di alcuni motivi convenzionali nell'argomentazione, emerge la sincerità del giudizio leopardiano, espresso attraverso un linguaggio semplice e spontaneo, in cui tornano alcune costanti espressive già presenti nelle note agli *Scherzi epigrammatici*, e in particolare parallelismi, antitesi e immagini metaforiche:

¹³ AP XVI 200 = Mosco, *Idillio VIII* (Gow).

¹⁴ Teocrito, *Idillio XX* (Gow).

¹⁵ Camarotto (*La poesia* 81) rileva che tale confronto con Fontenelle è derivato da uno spunto del Rubbi.

¹⁶ Più avanti Leopardi criticherà Poinset de Sivry – già duramente biasimato per le sue traduzioni (troppo libere) di Anacreonte (*Poeti greci e latini* 47-53) – per non aver saputo rendere «le grazie, la venustà, la delicatezza e la semplicità di Mosco» (*Poeti greci e latini* 53).

Si Teocrito che Mosco sono originali, giacchè Mosco non è un copista come Virgilio [...]; Teocrito d'ordinario è più negletto, più povero d'ornamenti, più semplice, e talvolta più rozzo. Mosco è più delicato, più fiorito, più elegante, più ricco di bellezze poetiche artificiose. In Teocrito piace la negligenza, in Mosco la delicatezza. Teocrito ha nascosto più accuratamente l'arte, di cui si è servito per dipingere la natura. Mosco l'ha lasciata trasparire un pocolino, ma in un modo che alletta, e non annoia, che fa gustare e non sazia, che mostrando solo una parte, e nascondendo l'altra, fa desiderare di vedere ancor questa. La natura nelle poesie di Mosco non è coperta dagli ornamenti, non è offuscata dalle frasi poetiche, non è serva dell'arte. Questa viene ad assidersi al fianco della natura, e la lascia comparire in tutto il suo splendore. Mosco è un poeta civilizzato, ma non corrotto; è un pastore che è sortito qualche volta dalla sua villa, ma che non ha contratto i vizi dei cittadini; è il Virgilio dei Greci, ma un Virgilio che inventa e non trascrive, e che inoltre canta in una lingua più delicata, e in un tempo che conserva alquanto più dell'antica semplicità. Questa da Mosco fu sottomessa all'arte, ma non guasta, anzi talvolta fu lasciata spaziare liberamente (*Poeti greci e latini* 42-43).

Leopardi individua la qualità maggiore di Mosco in una naturalezza artificialmente costruita (concetto stilizzato nell'efficace metafora dell'«arte» e della «natura» sedute vicino),¹⁷ poeticamente più efficace rispetto all'ec-

¹⁷ Leopardi nel *Discorso sopra la vita e le opere di M. Cornelio Frontone* (composto poco dopo, nei primi mesi del 1816) similmente

cessiva «semplicità» di Teocrito, che spesso degenera appunto in «rozzezza»: anche qui è testualmente ribaltato il giudizio su Teocrito espresso negli *Scherzi*, dove proprio la «semplicità» risultava la sua dote più apprezzata.¹⁸ L'abiura di Orazio negli *Scherzi* è ora rivolta a un protagonista non minore dei programmi pedagogici (in particolare gesuiti) come Virgilio, del quale Leopardi sottolinea la mancanza di ispirazione originale definendolo un «copista» che «trascrive» e non inventa: giudizio non inedito nella critica settecentesca,¹⁹ e che tuttavia il giovane traduttore sembra limitare alla produzione bucolica virgiliana, dal momento che imminente è l'esperimento di traduzione del secondo libro dell'*Eneide*, in occasione del quale il giovane poeta non mancherà di rendere un commosso omaggio alla bellezza del poema latino.²⁰

dichiara di apprezzare nel retore latino l'equilibrio tra la naturale spontaneità e il controllo retorico: cfr. Camarotto, *La prosa* 35-37.

¹⁸ Lenti (264 e n. 4) segnala l'affinità di queste affermazioni leopardiane con quelle della critica arcadica, Pagnini e Pompei in particolare: tale rilievo conferma l'impressione di una certa convenzionalità in questi interventi teorici.

¹⁹ E plausibilmente tratto dal Quadrio (II 607), in un passo affine anche nell'uso delle categorie di "grazia" e "semplicità": «Pubblio Virgilio Marone, che imitatore fu di questi Poeti, ma specialmente di Teocrito, fino ad esser paruto in alcuni tratti non altro, che Copista, si studiò di recare il primo alla Poesia Latina le grazie de' Greci Buccolici. Ma egli riuscì alquanto più grande nel numero: e benchè il suo dire moderasse egli con la semplicità delle sentenze; la grazia però, e la delicatezza di quell'incomparabile Greco non poté conseguire».

²⁰ Il lavoro sul libro II dell'*Eneide* risale all'estate del 1816; pochi mesi prima, nella *Lettera ai compilatori della Biblioteca Italiana* del 7 maggio, Leopardi – all'interno della polemica contro il progetto di Bernardo Bellini di tradurre tutta la letteratura greca – chiede: «Potremo noi credere che il Sig. Bellini sia egualmente atto a tradurre un

Il confronto prosegue con la citazione dei giudizi di Poinsonnet de Sivry, Rapin, Fontenelle e Tiraboschi, in coda ai quali Leopardi colloca non senza orgoglio la propria opinione («Quanto a me»). Inaspettatamente, il tono del poeta si fa più moderato, quasi ad attenuare l'eccessivo entusiasmo del precedente giudizio e la svalutazione di Teocrito, senza al contempo mettere in discussione la propria preferenza:

Quanto a me, non ardisco anteporre Mosco a Teocrito, che ha bellezze inarrivabili, e che fra gli antichi è per eccellenza il poeta dei pastori e dei campi, ma non ho difficoltà di dire che a qualcuno dei suoi Idilli nel quale domina quello stile austero, che ci pone innanzi agli occhi le genti di campagna con tutta la loro ruvidezza, io preferisco le graziose e colte poesie di Mosco (*Poeti greci e latini* 45).

Leopardi affronta poi la questione della traduzione, a partire da un lungo elenco dei precedenti traduttori di Mosco.²¹ Anche in questo l'organizzazione del *Discorso*

poeta che un altro? [...] Vero è che Virgilio, il poeta degli Eroi, cantò pure i pastori ed i campi» (876), concessiva che distingue chiaramente le due produzioni. In maggior continuità con il giudizio su Virgilio espresso nel *Discorso sopra Mosco* saranno alcuni passi del *Preambolo* alla traduzione della *Titanomachia* del 1817, dove Leopardi – nell'ambito di una lunga critica all'*Eneide* del Caro – ribadisce (con termini meno negativi) che «questa semplicità e questa familiarità per essere lecitamente scelte dal Caro a qualità principali della sua traduzioni, doveano certo essere qualità principali di Virgilio» (*Titanomachia* 44).

²¹ «Adolfo Metkerck, Lorenzo Gambara, Bonaventura Vulcanio, Davide Withford, lo tradussero in versi latini. Con traduzione pur latina prosaica lo pubblicarono Giovanni Crispini, Commelin, Giacomo

sembra avere come modello il Rubbi, che nell'antologia fa seguire ai cenni biografici di un autore l'elenco dei suoi traduttori italiani: un esempio è ravvisabile nello stesso tomo XIV del *Parnaso*, dove alle *Notizie di Anacreonte* segue la sezione *Traduttori di Anacreonte* (Rubbi XIV 213-16). Leopardi denuncia in questo contesto l'ineguaglianza della lingua francese a tradurre il greco – posizione ribadita in più luoghi dello *Zibaldone*²² – e soprattutto (appunto) Anacreonte:²³ è aspramente criticata la

Lect, e gli editori del Teocrito d'Oxford. Enrico Stefano [...]. Winter-ton gli diè luogo nella sua *Collezione dei poeti minori*. Lo pubblicò quindi lo Schier [...]. Il Poliziano recò in versi latini il primo Idillio di Mosco [...]. Giovanni Vorst e Girolamo Freyer inserirono, il quarto Idillio di Mosco nelle loro raccolte di *Poesie Greche scelte*. In francese, dopo Longepierre, tradusse Mosco, per tacere di altri, M. Poin-sinet de Sivry [...]» (*Poeti greci e latini* 46-47). Sugli *Idilli* di Mosco come lettura comune tra Poliziano e Leopardi, si veda Corti 196 (la quale a sua volta cita l'idea di Timpanaro per cui i classicisti italiani del primo Ottocento si accostano agli scrittori del Quattrocento).

²² Cfr. *Zibaldone* [93-94], [1002-03] o [2027-28]. Del resto, già d'Alembert ammetteva l'inferiorità della lingua francese rispetto a quella italiana in relazione alle traduzioni (e alla poesia in generale): «De toutes les Langues cultivées par les Gens de Lettres, l'Italienne est la plus variée, la plus flexible, la plus susceptible des formes différentes qu'on veut lui donner. Aussi n'est – elle pas moins riche en bonnes traductions, qu'en excellent musique vocale, qui n'est elle-même qu'une espece de traduction» (8-9), un passo che sarà citato nello *Zibaldone* [4304-05].

²³ La difficoltà di tradurre Anacreonte è un motivo presente, nella logica paradossale dell'apocrifo, all'interno della prefazione alle *Odae adespotaë* sullo *Spettatore* (1 maggio 1817): «Per mia parte, sosterrei volentieri togliersi tanto a quelle divine Odi con tor loro la lingua di Anacreonte, che a chi non sa di greco sia possibil conoscere

sua versione francese a opera di Poinset de Sivry, definita una «parafraresi» e non una traduzione, secondo un'opposizione lessicale che è già del Rubbi, il quale proprio per Anacreonte dice che «il Corsini amò più una parafraresi, che una traduzione» (XIV 214).²⁴ Le versioni di De Sivry sono giudicate inadeguate anche per Mosco, e in particolare un brano della versione francese dell'idillio *Europa* è confrontato con la traduzione del Salvini.

Dopo la digressione su Poinset de Sivry, segue l'elenco delle edizioni antiche di Mosco, e di nuovo dei traduttori (tedeschi e italiani):²⁵ con il medesimo agonismo verso i predecessori manifestato negli *Epigrammi*, Leopardi dichiara di aver perfezionato la migliore traduzione esistente, quella di Giuseppe Pagnini.²⁶

(non dico intendere) Omero, Callimaco e qualche altro, ma Anacreonte non mai» (*Inno a Nettuno* 126; si veda l'introduzione della Centenari: ivi 34-35).

²⁴ Cito il Rubbi in quanto fonte consultata contestualmente alle traduzioni di Mosco, ma tale distinzione lessicale era vulgata: Camarotto (*La poesia* 70 n. 23) cita come modello il Bettinelli delle *Lettere* e in particolare la *Lettera* XII; Palmieri (122-24) vi associa piuttosto le posizioni di Dionigi Strocchi.

²⁵ «Lieberkühn, Küttner [...], Grillo [...] Manso»; poi, «Alamanni [...], Francesco Antonio Cappone, il Salvini, il Regolotti [...]. Vicini [...]. Pagnini [...]. Pagani Cesa [...]. Girolamo Pompei [...]» (*Poeti greci e latini* 55-57).

²⁶ «Quella del P. Pagnini in isciolti merita più considerazione. Questo celebre traduttore ha conservato il gusto greco, ha dato una versione poetica e non una parafraresi, ha schivato l'affettazione, e ha scritti versi italiani e non barbari. Nondimeno una certa negligenza nel verseggiare, che rende di tratto in tratto i suoi versi alquanto duri, dispiace nella sua traduzione, e impedisce in parte di gustare le bellezze dei componimenti che egli ha tradotto. Ogni piccolo neo è visibile in quelle poesie, tutto il pregio delle quali consiste nella grazia e nella

La veste metrica delle traduzioni presenta un'evidente bipartizione: da un lato l'endecasillabo sciolto, metro inaugurato nelle versioni leopardiane dallo *Scherzo X* e già usato dal Pagnini, qui scelto per gli *Idilli I, II, III, IV, V* e *Il bifolchetto*, ossia i testi caratterizzati da maggiore estensione e da un tono prevalentemente narrativo (a eccezione dell'*Idillio V*);²⁷ per i restanti testi, Leopardi ricerca una continuità con gli *Scherzi epigrammatici* attraverso l'utilizzo di quartine di settenari (*Idilli VII, VIII* e l'*Epigramma*) o di ottonari (*Idillio VI*) e inserisce in questo modo i testi più brevi di Mosco nel filone dell'odicina anacreontica.

Per quanto riguarda il testo greco degli *Idilli I, II, III, IV* e *Il bifolchetto* – tramandati nel *corpus* teocriteo, si è detto, rispettivamente come *Idilli XXI, XX, XIX, XXVI*

delicatezza [...]. Ho cercato di evitare con cura il difetto del P. Pagnini, che in verità è molto piccolo, e che in qualche luogo è appena osservabile» (*Poeti greci e latini* 56-57). Nella preferenza per il Pagnini Leopardi concorda ancora una volta con il Rubbi, che analogamente concludeva le *Notizie sopra Mosco* elencando i principali traduttori italiani: «Il Salvini, il Regolotti, il Vicini lo tradussero. Io antepongo il non mai abbastanza lodato P. Pagnini» (Rubbi XIV 157). Per quanto riguarda la ricostruzione della fortuna di Mosco, nota Greco (315) come «Leopardi abbia tralasciato, o di proposito, o perché a lui ignote, testimonianze di notevole ed essenziale interesse, e questo non solo per il '700, ma anche per i secoli presenti» (rimando a una lettura completa dell'articolo per un approfondimento della fortuna settecentesca di Mosco).

²⁷ L'*Idillio V* è, tra quelle di Mosco, la traduzione su cui senz'altro si è soffermata maggiormente l'attenzione dei critici, in quanto la prova più "idillica" e "sentimentale" della raccolta: mi riferisco ad esempio alle analisi di De Sanctis (43-46), Scheel (90-93), Binni (*Lezioni* 30-32), Nasi (77-80), Primo (*Introduzione* XXXVIII-XXXIX), Natale (*Leopardi traduttore* 288-91).

e XXIV – è verosimile che Leopardi abbia utilizzato l'edizione cinquecentesca di Teocrito già ipotizzata per lo *Scherzo* VII; per gli *Idilli* V, VI, VII e VIII tramandati da Stobeo è difficile identificare la fonte libraria, dal momento che l'edizione delle *Sententiae* citata nel Catalogo della Biblioteca (stampata ad Anversa nel 1540) presenta solo il testo latino:²⁸ in ogni caso, l'*Idillio* V figura nel *Sermo* LVII *De navigatione et naufragio*, mentre gli *Idilli* VI, VII e VIII si trovano nel *Sermo* LXI *De Venere et amore*. L'*Epigramma*, infine, è tratto dall'*Antologia Palatina*, di cui nel Catalogo non è segnalata alcuna edizione.²⁹

Il primo idillio, *Amore fuggitivo*, è presentato come «il più celebre degl'Idilli di Mosco» (*Poeti greci e latini* 33): nonostante sia trasmesso all'interno del *corpus* teocriteo come *Idillio* XXI e «alcuni» lo attribuiscono a Luciano, Leopardi mostra di schierarsi per l'attribuzione a Mosco e – sulla scorta del De' Rogati – riconduce la scelta del soggetto a un'imitazione dell'ode XXX di Anacreonte (tradotta negli *Scherzi epigrammatici* come *Scherzo* III).³⁰ Sono quindi riportate due citazioni dal

²⁸ Come rilevato da D'Intino (in *Poeti greci e latini* 463); ulteriori riflessioni sull'edizione in Andria-Zito 64 e n. 52.

²⁹ Cfr. nota introduttiva in *Poeti greci e latini* 25-26.

³⁰ Leopardi, *Poeti greci e latini* 33: «Sembra che egli abbia tolta la idea di Venere, che va in traccia di Amore smarrito, dall'ode trentesima di Anacreonte, in cui si finge che quella dea cerchi il suo figliuolo fatto prigioniero dalle Muse, recando seco il suo riscatto»; cfr. De' Rogati (I 175-76): «Venere che va in cerca d'Amore, ed offre il riscatto, è un gentil pensiero: Mosco nel suo *Idillio* dell'Amor fuggitivo l'ha imitato da Anacreonte [...]. Infatti un anonimo traducendo quest'ode si serve del luogo di Mosco, e l'inserisce nella sua versione;

prologo dell'*Aminta* di Tasso (vv. 32-37; 43-45), dalle quali risulterebbe che «la fuga di Amore cantata dal Tasso, non è diversa da quella cantata da Mosco» (*Poeti greci e latini* 35).³¹

Per la traduzione Leopardi utilizza l'endecasillabo sciolto, seguendo la scelta metrica delle precedenti traduzioni di Salvini e Pagnini.³²

invece di “Ζητεῖ, λῦτρα φέρουσα *Quaerit, redemptionis pretium ferens*”; interpreta così “*Vener prima del suo figlio, / Mille baci ora promette / A chi sotto il mesto ciglio / Il fanciullo le rimette*”». Prova della dipendenza leopardiana da questa nota è la successiva citazione, nel *Discorso sopra Mosco*, proprio di questi quattro versi di un «anonimo»: «E non altri che Mosco potè avere in vista un anonimo, allorchè tradusse il luogo di Anacreonte così: “Vener priva del suo figlio, / mille baci ora promette / a chi sotto il mesto ciglio / il fanciullo le rimette”. Certo non presso Anacreonte, ma bensì Mosco, Venere promette baci a chi le rechi innanzi il figlio perduto» (*Poeti greci e latini* 33-34).

³¹ Giudizio già pariniano (si veda la lezione *Dei principii generali e particolari delle belle lettere*), dove emerge peraltro l'apprezzamento – nei poeti greci – di quella combinazione di “natura” e “arte” apprezzata in Mosco nel *Discorso*: «L'altra cosa che egli [Tasso] fece, si fu di andare imitando negli eccellenti Greci, e massimamente in Anacreonte, in Mosco e in Teocrito, certe figure, certi traslati, certe immaginette, certi vezzi insomma che paiono affatto naturali, eppur sono artificiosissimi e delicati» (Parini, *Opere* 794).

³² La versione del Salvini è contenuta nella sua già citata edizione di Teocrito come *Idillio XXI*. Per le traduzioni di Mosco di Pagnini, vedi Rubbi XIV 163 ss. Natale (*Leopardi traduttore* 285) sostiene che, nonostante la scelta metrica, la versione leopardiana lasci ancora intravedere «dentro lo scheletro endecasillabico, l'ombra della metrica arcadica», riscontrabile soprattutto nelle «movenze canzonettistiche» e nella «sintassi fortemente miniaturizzata, costruita anzitutto per giustapposizioni paratattiche» (peraltro tale stile sintattico è già dell'originale: cfr. Lenti 268).

Ἄ Κύπρις τὸν Ἔρωτα τὸν υἱέα μακρὸν ἐβώστροι· / εἴ τις ἐνὶ
 τριόδοισι πλανώμενον εἶδεν Ἔρωτα, / δραπετίδας ἐμός ἐστιν·
 ὁ μανυτὰς γέρας ἐξεῖ. / Μισθός τοι τὸ φίλαμα τὸ Κύπριδος· ἦν
 δ' ἀγάγης νιν, / οὐ γυμνὸν τὸ φίλαμα, τι δ' ὄξεινε, καὶ πλέον
 ἐξεῖς. [5] / Ἔστι δ' ὁ παῖς περίσματος· ἐν εἰκόσι πᾶσι μάθοις
 νιν. / Χρῶτα μὲν οὐ λεῦκος, πυρὶ δ' εἵκελος· ὄμματα δ' αὐτοῦ
 / δριμύλα καὶ φλογόεντα· κακαὶ φρένες, ἀδὺ λάλημα· / οὐ γὰρ
 ἴσον νοέει καὶ φθέγγεται· ὡς μέλι φωνά, / ὡς δὲ χολᾶ, νόος
 ἐστὶν ἀνάμερος· ἠπεροπευτάς, [10] / οὐδὲν ἀλαθεύων, δόλιον
 βρέφος, ἄγρια παῖσδει. / Εὐπλόκαμον τὸ κάρανον, ἔχει δ'
 ἰταμὸν τὸ πρόσωπον. / Μικκύλα μὲν τήνω τὰ χερύδρια, μακρὰ
 δὲ βάλλει, / βάλλει κείς Ἀχέροντα καὶ εἰς Αἴδεω βασιλῆα. /
 Γυμνός μὲν τὸ γε σῶμα, νόος δέ οἱ ἐμπετύκασται, [15] / καὶ
 περόεις ὅσον ὄρνις ἐπίπταται ἄλλοτ' ἐπ' ἄλλου, / ἀνέρας ἠδὲ
 γοναῖκας, ἐπὶ σπλάγγχοις δὲ κάθηται. / Τόξον ἔχει μάλα βαιόν,
 ὑπὲρ τόξω δὲ βέλεμον, / τυτθὸν ἐοῖ τὸ βέλεμον, ἐς αἰθέρα δ'
 ἄχρι φορεῖται / καὶ χρύσειον περὶ νῶτα φαρέτριον, ἔνδοθι δ'
 ἐντὶ [20] / τοῖ πικροὶ κάλαμοι, τοῖς πολλάκι κάμει τιτρώσκει. /
 πάντα μὲν ἄγρια πάντα· πολὺ πλεῖον δ' ἢ αὐτῶ· / βαιὰ λαμπὰς
 ἐοῖσα τὸν ἄλιον αὐτὸν ἀναίθει. / ἦν τὴ γ' ἔλῃς τήνον, δήσας
 ἄγε μηδ' ἐλεήσης. / κῆν ποτίδης κλαίοντα, φυλάσσειο μὴ σε
 πλανήσῃ. [25] / κῆν γελάα, τὴ νιν ἔλκε. Καὶ ἦν ἐθέλη σε
 φιλάσαι, / φεῦγε· κακὸν τὸ φίλαμα· τὰ χεῖλεα φάρμακον ἐντί. /
 Ἦν δὲ λέγῃς λάβε ταῦτα, χαρίζομαι ὅσά μοι ὄπλα, / μήτι
 θίγῃς πλάνα δῶρα· τὰ γὰρ πυρὶ πάντα βέβαπται.³³

Venere un dì cercando Amor perduto,
 Alto gridar s'udia: per sorte alcuno
 Veduto avrebbe Amor pei trivii errante?
 Il fuggitivo è mio: chi me l'addita

³³ Cito il testo greco da Torinus: a questo ho aggiunto – per una lettura più agevole – le maiuscole e la punteggiatura. Per il testo delle versioni leopardiane di Mosco, cito da D'Intino (*Poeti greci e latini* 59-102).

Sicuro premio avrà, di Cipri un bacio. 5
 Che se trovato alcun mel traggia innanzi,
 Non un mio bacio sol, più spera ancora.
 A molti segni il mio figliuol tra venti
 Distinguer puoi: bianco non è, ma il fuoco
 Somiglia nel color, furbe ed accese 10
 Ha le pupille, è di maligna mente,
 Dolce nel favellar; lingua bugiarda,
 Mellita voce egli ha; ma se si adira
 È di selvaggio cor: garzon fallace,
 Nemico a verità, brutal ne' giuochi, 15
 Crespe ha le chiome, e di tiranno il volto,
 Brevi ha le mani, pur da lungi scaglia
 Fino a Stige lo stral: fino a Plutone.
 Nudo è di corpo, ma di mente ascosa;
 D'ali vestito, come augel saltella, 20
 Or di quello, or di questa in cuor si asside.
 Picciolo ha l'arco, ma sull'arco il dardo,
 Picciolo il dardo, ma che giunge al cielo.
 Grave di acerbi strali al fianco appesa
 Ha una faretra d'oro, e me pur anco 25
 Spesso ferì con quelle frecce; in lui
 Tutto tutto è crudel, ma più di tutto
 Quella, che reca in man, piccola face,
 Onde talor l'istesso sole infiamma.
 Or se per caso il prendi, avvinto il traggi; 30
 Non averne pietà; se piagner mostra,
 Guarda che non t'inganni, e stretto il reca,
 Se ride ancor; se vuol baciarti, il vieta:
 Maligno è il bacio, e venenoso il labbro.
 Che se pur dice: orsù, prendi, quest'armi 35
 Tutte donar ti vo'; tu le ricusa;
 Fallace è il dono, e fuoco son quell'armi.

La versione di Leopardi è interamente costellata di riprese dai precedenti traduttori,³⁴ tra cui va inserito anche Giuseppe Pagani Cesa (la cui traduzione del primo idillio, in settenari, è inserita dal Rubbi prima di quelle di Pagnini). Dalla traduzione del Pagani Cesa Leopardi recupera innanzitutto l'*incipit* «Venere un dì» (cfr. «un dì Vener», v. 2) nella scelta del nome della dea in luogo dell'epiteto e nell'aggiunta di una notazione temporale; anche la traduzione di μακρὸν ἐβώστροι (“chiamava a gran voce”, v. 1) con «alto gridar s'udio» (v. 2) ricorda «Alto chiamare [...] / [...] s'udio» di Pagani Cesa (vv. 1-2), in questo caso per l'aggiunta di un *verbum audiendi* e per l'aggettivo «alto» usato in senso avverbiale; l'esordio del v. 4 «il fuggitivo è mio» (per quanto letterale rispetto a δραπετίδας ἐμός ἐστιν, v. 3) ricorreva già nella versione del predecessore; altrettanto letterale è la traduzione «sicuro premio avrà» (v. 5) di γέρας ἔξει, sintagma da Leopardi corredato dell'aggettivo «sicuro», già presente nella versione di Pagani Cesa («Avrà sicuro premio», v. 5); sulla scia del predecessore («Ma chi il perduto figlio / saprà guidarmi al piede / no non avrà da Venere / d'un bacio sol mercede», vv. 9-12), Leopardi non rispetta la seconda persona del greco (ἦν δ' ἀγάγης νιν, / οὐ γυμνὸν τὸ φίλαμα, τι δ' ὃ ξένε, καὶ πλέον ἐξεῖς, “se me lo conduci, non solo il bacio, o straniero, anche di più avrai”, vv. 4-5) in favore della terza in «Che se trovato alcun mel tragga innanzi, / non un mio bacio sol, più spera ancora» (vv. 6-7). Anche per l'ultima parte del ritratto di Amore

³⁴ La triplice interferenza delle traduzioni di Pagnini, Pagani Cesa e Salvini (anche per *Europa* e *Megara moglie di Ettore*) è segnalata da Camarotto (*La poesia* 82-85), ma il confronto con Pagnini è già in Bigi, *Leopardi traduttore* 28-30 per il *Canto funebre di Bione* e l'*Idillio V*.

(vv. 19-29) – che, se nell’originale è scandita da parallelismi e frasi, Leopardi complica attraverso continui *enjambements* e una continua *variatio* sintattica – la traduzione di confronto sembra quella di Pagani Cesa: «Nudo è di corpo, ma di mente ascosa» (v. 19) per γυμνὸς μὲν τό γε σῶμα, νόος δέ οἱ ἔμπεπύκασται (“da una parte è nudo nel corpo, dall’altra a lui la mente è nascosta”, v. 15), cfr. Pagani Cesa «Nudo al di fuori, ascondere / i rei pensier procura» (vv. 39-40); «d’ali vestito, come augel saltella» (v. 20) per καὶ πτερόεις ὄσον ὄρνις ἐφίπταται (“e alato come un uccello vola”, v. 16) cfr. Pagani Cesa «Qua e là veloce aggirasi / qual presto e lieve augello» (vv. 41-42; cfr. anche Pagnini: «Pennato come augel si lancia a volo», v. 18); «or di questo, or di quella in cor si asside» (v. 21) per ἄλλοτ’ ἐπ’ ἄλλου, / ἀνέρας ἠδὲ γυναικάς, ἐπὶ σπλάγχθοις δὲ κάθηται (“una volta su un uomo, una volta su una donna, nelle viscere³⁵ si siede”, vv. 16-17), cfr. Pagani Cesa «e dentro il core assidesi, / sempre di Questa o Quello» (vv. 43-44); «grave di acerbi strali» (v. 24) per ἔνδοθι [...] ἐντὶ (“dentro ci sono”, v. 21), cfr. Pagani Cesa «Grave di frecce» (v. 49); «al fianco» (v. 24) per περὶ νῶτα (“intorno alla spalla/schiena”, v. 20), cfr. Pagani Cesa «un’aurea / faretra ei porta a lato» (vv. 49-50); «avvinto» (v. 30) per δῆσας (“legandolo”, v. 24), cfr. Pagani Cesa, «Né aver pietade, avvinto» (v. 58).³⁶

³⁵ Il riferimento alle “viscere” è mantenuto sia da Salvini («or sopra / questi, or su queste, e negli entragni siede», vv. 21-22) sia da Pagnini («or su questi, or su quegli, uomini e donne / e le viscere investe», vv. 19-20).

³⁶ In definitiva, la versione di Pagani Cesa sembra il modello seguito da Leopardi in quei luoghi dove Lenti (272-73) osserva uno

Altrettanto pervasivo è l'influsso della traduzione di Giuseppe Pagnini:³⁷ ad esempio, Leopardi scioglie ó μανυτάς in una relativa («chi me l'addita», v. 4) come il predecessore («chi me l'insegna», v. 4), e μισθός τοι τὸ φίλαμα τὸ Κύπριδος (“ricompensa è il bacio di Cipride”, v. 4) è sintetizzato in «di Cipri un bacio» (v. 5) come già da Pagnini («di Ciprigna un bacio», v. 4).³⁸ Nella prima parte del ritratto di Amore l'influenza della traduzione di Pagnini è tale da dare l'impressione che questa, più che il greco, sia stato il testo di riferimento per la versione leopardiana: «A molti segni il mio figliuol tra venti / distinguer puoi» (vv. 8-9) per Ἔστι δ' ὁ παῖς περίσσιμος· ἐν εἰκόσι πᾶσι μάθοις νιν (“è un fanciullo molto illustre: potrai riconoscerlo per ogni aspetto in mezzo a venti”, v. 6), cfr. Pagnini «A molti segni il figlio / puoi ravvisar tra venti» (vv. 5-6); «dolce nel favellar» (v. 12) per ἄλῆμα

«snellimento e riduzione del testo greco». Va notato poi che nei confronti di questa versione Leopardi si mostra critico nel *Discorso sopra Mosco*: «Io non dirò nulla della traduzione dell'*Amor fuggitivo*, fatta in versi Anacreontici da Pagani Cesa. Confesso che questa non mi sembra capace di soddisfare e forse era difficile fare una buona traduzione di quell'idillio nel metro che egli ha scelto» (*Poeti greci e latini* 57). Il metro scelto da Pagani Cesa sono le quartine di settenari con versi dispari sdruccioli e versi pari piani e in rima: Leopardi, che pure sostiene l'inadeguatezza di tale schema per tradurre gli idilli di Mosco, lo utilizza per la traduzione dell'*Idillio* VII (oltre che dell'*Epigramma*). La prima a esemplificare l'influenza testuale della versione di Pagani Cesa su quella di Leopardi è stata Maria Corti (196 n. 4).

³⁷ Per D'Intino l'unica traduzione di Mosco che a Leopardi «paresse degna di considerazione» (cfr. *Poeti greci e latini* 463-64).

³⁸ Lenti in questo caso enfatizza la differenziazione di Leopardi rispetto al predecessore, in direzione di una «sonorità più dolce» (269).

(“chiacchiera”, v. 8), cfr. la costruzione sintattica di Pagnini «soave il ragionar» (v. 9; ma, da un punto di vista lessicale, cfr. Salvini «Mente malvagia con dolce favella»); «in lui / tutto tutto è crudel» (vv. 26-27) per πάντα μὲν ἄγρια πάντα (“in ogni cosa è del tutto feroce”, v. 22), cfr. Pagnini «Tutto tutto è crudo» (v. 25; cfr. Lenti 270); «Or se per caso il prendi, avvinto il traggi; / non averne pietà» (vv. 30-31) per ἦν τύ γ’ ἔλης τῆνον, δῆσας ἄγε μηδ’ ἐλεήσης, (“se lo prendi, legandolo conduci e non aver pietà”, v. 24), cfr. Pagnini «Or se tu il prendi, / legato il mena, e non gli aver pietade» (vv. 27-28).

Infine, anche la traduzione di Salvini sembra in più punti seguita da Leopardi: nell’esordio l’aggiunta del gerundio «cercando», senza corrispondenze in greco, sembra suggerita dal Salvini (cfr. «Vener cercando il suo figliuol Amore», v. 1); nel ritratto del dio, si è già visto che l’uso del verbo “favellare” («è di maligna mente, / dolce nel favellar», vv. 11-12) per λάλημα ricorda «Mente malvagia con dolce favella» del predecessore (v.12); ancora, «è di selvaggio cor» (v. 14) per κακαὶ φρένες (“cattivi pensieri”, v. 8), cfr. Salvini «cuor selvaggio» (v. 14); «acerbi strali» (v. 24) per πικροὶ κάλαμοι (“amare canne”, v. 21), cfr. Salvini «acerbe canne» (v. 26); «guarda che non t’inganni» (v. 32) per l’imperativo φυλάσσεο (“bada”, v. 25), cfr. Salvini «guarda pur, ch’ei non ti inganni» (v. 31); «fallace è il dono» (v. 37) per πλάνα δῶρα (“doni ingannevoli”, v. 29), cfr. Salvini: «Non toccassi tu nulla, che fallaci / sono i doni, e di fuoco infetti, e tinti» (vv. 36-37).

L’invasione delle precedenti traduzioni non esclude un certo grado di originalità nella versione di Leopardi, letterariamente nobilitata da una consapevole ispirazione tassiana: un componimento intitolato *Amore fuggitivo* era

comparso come presunto epilogo dell'*Aminta* nelle edizioni postume dell'opera a partire dal 1622, ed è incluso anche nell'edizione dell'*Aminta* in cui presumibilmente Leopardi legge l'opera (Napoli, 1671);³⁹ del resto, una lettura del dramma tassiano contemporanea a queste traduzioni è confermata dalle citazioni inserite nel *Discorso sopra Mosco*, proprio a commento di questo primo idillio. Diversi i punti, nella traduzione, che sembrano ispirati all'*Amore fuggitivo* di Tasso, e in generale alla sua opera poetica. Ad esempio, «crespe ha le chiome» al v. 16 è la traduzione di εὐπλόκαμον τὸ κάρανον (“il capo dai bei ricci”, v. 12), di cui «crespe» non restituisce la connotazione positiva insita nel prefisso εὐ- dell'aggettivo greco:⁴⁰ tale scelta sembra quindi una citazione del v. 87 dell'*Amore fuggitivo* tassiano («Crespe ha le chiome e d'oro»)⁴¹ Subito dopo, con il sintagma «e di tiranno il volto» (v. 16) Leopardi inasprisce il ritratto del dio rispetto all'originale greco (ἔχει δ' ἰταμὸν τὸ πρόσωπον, “ha il volto audace”, v. 12), sfruttando uno

³⁹ Così citata nel Catalogo della Biblioteca, dovrebbe coincidere con l'edizione stampata per Novello de Bonis, il cui titolo completo è *Aminta favola boschereccia di Torquato Tasso. Di nuovo correttamente stampata con un breve argomento, e nella fine L'amor fuggitivo dello stesso autore*.

⁴⁰ Mantenuto, attraverso diverse modalità, dai precedenti traduttori: cfr. Pagani Cesa «Biondo è di belle trecce» (v. 33); Pagnini «Ha il capo ricciutel» (v. 14); Salvini «Ricciuto è il capo» (v. 17).

⁴¹ Per l'identificazione della citazione, cfr. anche Primo, *Leopardi lettore* 52 e Lenti 274-75; Natale, *Leopardi traduttore* 284 riconduce il sintagma al modello petrarchesco, e in generale individua i modelli linguistici per queste traduzioni di Mosco in Petrarca, Tasso e Monti (ivi 284-85).

dei tradizionali epiteti di Amore, presente anche nel componimento di Tasso: «così divien tiranno / d'ospite mansueto, / e persegue ed ancide / chi li s'oppone e chi li fa divieto» (vv. 129-31). Anche per l'armamentario del dio, benché convenzionale, Tasso poteva costituire un modello autorevole per Leopardi: «face» (v. 28) – qui per *λαμπάς* (“fiaccola”, v. 23) – è usato in due luoghi dell'*Aminta* (vv. 27 e 47) e anche gli «strali» (v. 24) per le frecce di Amore sono particolarmente diffusi nell'opera di Tasso.⁴²

L'ispirazione tassiana è tradita anche da un certo approfondimento psicologico nei personaggi dell'idillio, aspetto scarsamente ravvisabile nella produzione arcadica settecentesca e invece accentuato da Leopardi grazie a puntuali prese di distanza dal testo originale. Un'innovazione leopardiana è l'aggiunta nell'*incipit* del participio passato «perduto» (enfaticizzato dalla rima interna con «veduto») congiunto a «Amore»: questo incrementa la drammaticità dell'esordio, conferendo allo smarrimento del dio un senso di irreversibilità.⁴³ Nella stessa direzione si può intendere la scelta dell'interrogativa diretta «per sorte alcuno / veduto avrebbe Amor pei trivii errante?» (vv. 2-3), più concitata della protasi di periodo ipotetico εἴ τις ἐνὶ τριόδοισι πλανώμενον εἶδεν Ἔρωτα (“se qualcuno vide Amore errare nei trivii”, v. 2). Parallelamente,

⁴² Cfr. *Ger. Lib.* IV 90 «e in foco di pietà strali d'amore / temprà»; *Rime* VII 3 «non temea i colpi di quel raro strale / che di sua man Amor pulisce e dora», XLIII 11 «al cor volò più d'un pungente strale», LXVI 1-6 «Amor [...] / [...] notar possa come quindi scocchi / lo strale tuo dolce», etc.

⁴³ Con una simile intonazione esordisce anche Poinsonet de Sivry nella sua traduzione francese dell'idillio: «Vénus avait perdu son fils» (v. 1).

nel ritratto del dio, il verbo “mostrare” in «se piagner mostra» (v. 31), rispetto a κῆν ποτίδης κλαίοντα (“se anche lo vedi piangere”, v. 25), allude a un’intenzionale simulazione da parte del dio, di cui Leopardi enfatizza il carattere subdolo e menzognero denunciato da Venere.

Sul piano linguistico, infine, la traduzione dell’idillio inaugura una prassi poi costante nel Leopardi traduttore dal greco, ovvero la mediazione delle versioni latine dei testi tradotti, in questo caso consultate nell’edizione di Teocrito del Trimaninus (Venezia, 1539; presente nel Catalogo della Biblioteca, benché non citata nel *Discorso sopra Mosco*): questa sembra ispirare in diversi punti la versione italiana, e in particolare «pei trivii errante» (v. 3) da *in triviis errantem* (v. 2; cfr. ἐνὶ τριόδοισι πλανώμενον), «di maligna mente» (v. 11) da *malae mentes* (v. 8; cfr. κακαὶ φρένες), «Nudo è di corpo» (v. 19) da *nudum quidem corpus* (v. 15; cfr. γυμνὸς μὲν τό γε σῶμα), «face» (v. 28) da *fax* (v. 23; cfr. λαμπάς), «venenoso» (v. 34) da *venenum* (v. 27; cfr. φάρμακον).

Queste peculiarità traduttive – una generale fedeltà al testo, benché condizionata dai precedenti traduttori e dalla versione latina – si riscontrano in tutte le versioni di Mosco in endecasillabi sciolti, a partire dal gruppo degli idilli più estesi, ovvero *Europa (Idillio II)*, *Canto funebre di Bione bifolco amoroso (Idillio III)*, *Megara moglie d’Erocle (Idillio IV)*: anche in questi testi, tuttavia, non mancano casi di prese di distanza dall’originale, più interessanti ai fini dell’analisi.

Una prima tendenza è quella all’incremento patetico, ottenuto in primo luogo tramite l’aggiunta di attributi

riempitivi assenti in greco:⁴⁴ un paio di esempi affini nell'*Idillio* II sono «il flutto *inquieto*» (v. 161) per il semplice κῦμα (“onda”, v. 121) e «dell'*instabil* flutto / l'ira» (v. 205) per πόντιον οἶδμα (“il gonfiore marino”, v. 154); nell'*Idillio* III Leopardi traduce «la *funesta* aria di Lete» (v. 30) per μέλος Ληθαῖον (“un canto di Lete”, v. 22), «e le Naiadi *belle in triste selve*» (v. 38) per αἶ τε καθ' ὕλαν / Κρανίδες (“e lungo la foresta / le Naiadi”, vv. 28-29), «quella soave / di Calliope *canora amabil* bocca» (vv. 97-98) per τῆνο τὸ Καλλιόπας γλυκερὸν στόμα (“quella dolce bocca di Calliope”, v. 72); o ancora, nell'*Idillio* IV la resa «poichè gli *estinti* figli [...] / [...] rammentava» (vv. 75-76) enfatizza l'espressione greca μνησαμένη τέκνων (“ricordando i figli”, v. 58), o ancora «più mi lamenti ancor dell'*infelice* / Niobe dal bel crin» (vv. 103-04) aggiunge un epiteto patetico assente in greco (cfr. ἠγκόμου Νιόβης πυκινώτερα κλαίω, “piango più fittamente di Niobe dalla bella chioma”, v. 82).

Una seconda modalità di sviluppo retorico è la *repetitio*, e in generale il frequente raddoppiamento di alcuni sintagmi: ad esempio, nell'*Idillio* II si dice che Europa «rizzossi, e corse tosto in traccia / delle compagne sue, *dolci compagne*» (vv. 38-39) rispetto al semplice ἀνόρουσε, φίλας δ' ἐπεδίξεθ' ἑταίρας (“si alzò e cercava le care compagne”, v. 28); nello stesso idillio, si nota «Argo giacea disteso, *Argo vegghiante* / e d'occhi adorno

⁴⁴ Binni parla di «sottolineature di condizione idillica e, più, idillico-elegiaca in chiave gessneriano, e poi leopardiano» (*Leopardi e la poesia* 168; cfr. ivi 167-69 e *Lezioni* 32-35). Un innalzamento della tonalità elegiaca – per il quale si veda anche il giudizio sommario di Mazzini (358) – ottenuto tramite «apposite tessere aggettivali» è notato, per l'*Idillio* IV, anche in Camarotto, *La poesia* 83 e n. 35.

cui mai chiuse il sonno» (v. 84-85) per ἐκτεάνυστο / Ἄργος ἀκοιμητοῖσι κεκασμένος ὀφθαλμοῖσι (“era disteso / Argo ornato di occhi insonni”, vv. 56-57); il tono dell’*incipit*, nell’*Idillio* III, è innalzato grazie al doppio imperativo «Gemete, o collinette, *alto gemete*» (v. 1), corrispondente a Αἴλινά μοι στοναχεῖτε νάπαι (“Gemete tristemente, o valli”, v. 1);⁴⁵ o ancora, nell’*Idillio* IV ai vv. 15-16 «non fuvvi alcun che tanti mali, e tanti / *disastri* immaginasse» Leopardi raddoppia e varia il corrispondente greco τόσα κήδεα (cfr. οὐδὲ τόσων σφετέρησιν ἐγέυσαστο φροντίσι κηδέων, “né provò nei suoi pensieri tanti affanni”, v. 12); infine Megara, manifestando il rimpianto di non essere morta insieme a Eracle, apostrofa accorata la dea Diana chiedendole «*Deh perchè tu, che sulle donne imperi, / Cintia, perchè nol festi?*» (vv. 41-42) in greco dell’invocazione Ἄρτεμι, θηλυτέρησι μέγα κρείουσα γυναίξι, (“o Artemide, che hai potere sulle donne femmine”, v. 31).

Parallelamente a queste amplificazioni, Leopardi ricerca spesso efficaci combinazioni di suono, tramite allitterazioni o rime interne: si veda, nell’*Idillio* II, la ripetizione di laterali e affricate ai vv. 93-95 «qual d’un fiore, / qual fea d’un altro il suo *sollazzo*: e queste / il narcisso

⁴⁵ In questo caso è evidente l’influenza delle precedenti versioni, dal momento che troviamo in Salvini «Gemete, o mesti poggi» e in Pagnini «Alto gemete, o poggi» (dove la traduzione «poggi» deve aver motivato il leopardiano «collinette» più del testo greco, dal momento che νάπαι indica piuttosto le “valli”): in generale, tutti i traduttori sembrano essere stati sollecitati a rispondere al genere del lamento funebre (cui appartiene l’*idillio*) e di conseguenza a caricare retoricamente l’esordio.

cogliean che grato olezza»⁴⁶ o dei gruppi consonantici di sibilante-labiale e labiale-vibrante a inizio parola in «Frattanto / in copia sparse di que' prati alunni / di primavera, spicciolate foglie / cadan sul verde suol»⁴⁷ (vv. 97-100); nell'*Idillio* III è significativa l'aggiunta di due avverbi ai vv. 27-30 «sotto romita quercia in cheta valle / tranquillamente assiso, ei più non canta. / Ma nel regno di Pluto or tristamente / ripete la funesta aria di Lete», che creano una rima interna e una ripetizione del gruppo consonantico iniziale in dentale-vibrante. Il caso più significativo tra queste soluzioni è, nell'*Idillio* IV, la rima interna «noia [...] gioia» in «c'è noia talor la gioia ancora» (v. 91), *sententia* (che traduce il v. 71: καὶ εὐφροσύνης κόρος ἐστὶ, “c'è sazieta anche di felicità”) che nella rima antitetica trova una sintesi della frustrazione umana.⁴⁸

Allo sviluppo retorico-patetico si accompagna, in questo gruppo di idilli, una resa volta a una spiccata figuratività: spesso Leopardi trasforma espressioni greche

⁴⁶ Si veda però Salvini: «quella il narciso, che soave olezza» (v. 93).

⁴⁷ Notevoli le somiglianze di questi versi con le precedenti traduzioni (in particolare di Salvini): cfr. Salvini «e molte in quelli / prati, o giardin di primavera alunni / cadean per terra spicciolate foglie» (vv. 95-97); Pagnini «Gran foglie spicciolandosi per terra / in quei di primavera adorni prati» (vv. 84-85).

⁴⁸ La rima avrà fortuna nei *Canti*, dove torna sia nel *Sabato del villaggio* («Questo di sette è il più gradito giorno, / pien di speme e di gioia: / diman tristezza e noia / recheran l'ore», vv. 38-41) sia nel *Pensiero dominante* («Che intollerabil noia, / gli ozi, i commerci usati, / e di van piacer la vana spene / allato a quella gioia, / gioia celeste che da te mi viene!», vv. 24-28). Non è questo il luogo per un approfondimento del concetto di “noia” in Leopardi e del suo ruolo fondamentale sia all'interno dei *Canti* sia – soprattutto – delle *Operette* (si pensi al *Dialogo di Torquato Tasso e del suo Genio familiare* o al *Dialogo di un Fisico e di un Metafisico*).

astratte in quadri finemente delineati, conferendo espressività quasi plastica alla dizione poetica. Un primo esempio è nel racconto del sogno di Europa (*Idillio* II), quando la giovane ricorda: «[una donna] m'accolse, m'abbracciò, *seco mi trasse*» (v. 34) per με καὶ αὐτὴ / ἀσπασίως ὑπέδεκτο (“e quella mi accolse con gioia”, vv. 24-25); qui la traduzione non si limita a moltiplicare il verbo singolo in un *tricolon*, ma dà forma anche all'avverbio greco ἀσπασίως nella commovente immagine dell'abbraccio. Ai vv. 136-37 del medesimo idillio, al momento dell'incontro tra Zeus trasformato in toro ed Europa, si dice che il toro «le volse il collo, e sollevando il guardo, / la rimirava», traduzione che rispetto a ἐδέρκετο δ' Εὐρώπειαν / αὐχέν' ἐπιστρέψας (“e guardava Europa volgendo il collo”, vv. 99-100) indugia – anche grazie al polisindeto – nella descrizione del movimento dell'animale. O ancora, ai vv. 44-45 «al prato / china cogliea tra l'erbe i bianchi gigli» sono presenti diverse aggiunte rispetto al greco ἐκ λειμῶνος εὐπνοα λείρι' ἀμέργοι (“dal prato coglie gigli profumati”, v. 32): l'attributo «china», che immediatamente restituisce la posa plastica della ragazza; il complemento «tra l'erbe», che le fa da sfondo; e ancora, una diversa aggettivazione di «gigli», di cui si sottolinea non il profumo (εὐπνοα) ma il candore («bianchi»), in tacito contrasto con il verde delle «erbe»: del resto, la particolare efficacia figurativa del sogno è notata dalla stessa Europa, che si sveglia di soprassalto perché «visto aver credeva, e non sognato» (v. 24). Nell'*Idillio* III un'operazione molto simile è svolta ai vv. 43-44 «languiro / pallidi i fior nei prati», anch'essi arricchiti di un'implicita antitesi cromatica (cfr. τὰ δ' ἄνθεα πάντ' ἐμαράνθη, “e tutti i fiori si consumarono”, v. 32).

Diverse espressioni neutre del testo originale sono poi ricondotte da Leopardi a una sfera sensoriale più esplicita, in particolare uditiva: questo avviene nell'*Idillio* II ai vv. 14-16 «or quella / *alto sclarar s'udiva*, e la fanciulla / *chieder con forti grida*, e dir che» per ἐν δ' Ἀσία καὶ μᾶλλον, ἐῆς περιύσχετο κούρης, / φάσκεν δ' ὡς («e allora l'Asia pregava di più la ragazza e diceva che», vv. 11-12), con l'aggiunta di un *verbum audiendi*⁴⁹ e uno slittamento semantico-lessicale dalla “preghiera” al “grido”; ancora, nell'*Idillio* III, interessante in questo senso la traduzione del dativo γοεροῖς στομάτεσσι («con bocche lamentevoli», v. 15) con il gerundio onomatopoeico «fate udir *gorgheggiando* un suon gemente» (v. 20).

Una certa sfumatura sensista, attraverso l'aggiunta di *verba videndi et audiendi* assenti in greco, interessa soprattutto l'*idillio Megara*: il racconto dell'uccisione dei figli da parte di Eracle, espresso nei vv. 22-24 «Io vidi, io stessa / cogli occhi miei que' tenerelli figli / dal padre lor trafitti» (cfr. τοὺς μὲν ἐγὼ δύστηνος ἐμοῖς ἴδον ὀφθαλμοῖσι / βαλλομένους ὑπὸ πατρί, “io infelice li vidi con i miei occhi colpiti dal padre”, vv. 17-18), è chiuso circolarmente dalla nota enfatica «*Li vidi, e gli udii pur*» (v. 26); o ancora, in «*Né vidi, né vedrò tregua al pianto*» (v. 53) Leopardi sfrutta un poliptoto, più enfatico rispetto al verbo παρειμι “essere disponibile” (cfr. δακρύων δὲ πάρεστί μοι οὐδ' ἴ' ἐρωή, “né è disponibile per me una cessazione delle lacrime”, v. 40); infine, poco dopo, ai vv. 63-64 «Io qui *non veggo* / alcuno, a cui mi volga» un verbo visivo sostituisce il più astratto dativo di possesso

⁴⁹ «Alto sclarar s'udia» ricorda l'esordio di *Amore fuggitivo* «Alto gridar s'udia» (v. 2): anche in questo caso in greco non vi è nessun *verbum audiendi*, aggiunta leopardiana.

μοί ἐστι (οὐδέ μοί ἐστι πρὸς ὄντινά κε βλέψασα, “né ho qualcuno verso il quale potrei rivolgermi”, v. 50). La presenza sporadica di questi interventi conferisce al testo una maggiore poeticità, senza eccedere in un sovraccarico retorico-patetico.

Un ultimo aspetto da rilevare in questo gruppo di idilli è la resa dei composti greci, ai quali di norma Leopardi preferisce locuzioni e perifrasi, meno artificiose di un'eventuale resa tramite corrispondenti composti in italiano, e per questo in sintonia con lo stile lineare e scorrevole di queste traduzioni: nell'*Idillio* II questo avviene per λυσιμελής (“che scioglie le membra”, attributo di ὕπνος al v. 4) tradotto con la coordinata «e le membra / lieve rilassa» (vv. 5-6); ἀγγιάλος (i prati “vicini al mare”, v. 35) diventa «[prati] presso cui dal lido / azzurra si stendea l'ampia marina» (vv. 48-49, con l'aggiunta di una nota cromatica); ποντοπόρος (“che attraversa il mare”, riferito a βοῶν, v. 49) passa a «e quella / che il mar guadaava candida» (vv. 71-72: ancora, un aggettivo cromatico); nell'*Idillio* III l'aggettivo ἀνάκοος al v. 103 (forma dorica di ἀνήκοος, “sordo”) è tradotto con «e con noi tace la memoria nostra» (v. 146), secondo un'interpretazione “sinestetica” dell'aggettivo greco, che dalla sordità passa a indicare la mutezza. In altri casi i composti sono resi attraverso sintagmi nominali: questi possono essere complementi di qualità come, nell'*Idillio* II, «dalle leggiadre corna» (v. 76) per εὐκεράος (“dalle belle corna”, v. 52) o, nell'*Idillio* IV, «dal bel crin» (v. 104) per ἠῦκόμιος (“dalla bella chioma”, v. 82); oppure aggettivi legati a un complemento indiretto come «alunni / di primavera» (vv. 98-99) per ἐαροτροφής (“nutrito dalla primavera”, v. 67) nell'*Idillio* II o, nell'*Idillio* III, «avvolti in negre vesti» (v. 36) per μελάγγλαινοι (“dai mantelli neri”, v. 27);

spesso in questo tipo di costrutti Leopardi impreziosisce la dizione attraverso l'anastrofe, come nell'*Idillio* IV in «di cavalli nutrice» (v. 48) per ἵπποτρόφον (v. 36), o «di pianger vago» (v. 85) per φιλοθρηνής (“amante del pianto”, v. 66); infine, i composti possono essere semplicemente tradotti con una coppia di aggettivo e sostantivo, ad esempio «o divin toro» (*Idillio* II, v. 180) per il vocativo θεόταυρε (v. 135),⁵⁰ «o caro / sospirato pastore» (*Idillio* III, vv. 67-68) per un altro vocativo τριπόθητε (“o tre volte desiderato”, v. 51), «madre infelice» (*Idillio* IV, v. 37) per αἰνοτόκεια (v. 27). È possibile fare un discorso parallelo per gli epiteti degli dei, di cui vi sono due esempi, entrambi nell'*Idillio* II: il primo è Ἀφρογένεια (“nata dalla schiuma”), epiteto di Venere tradotto con la perifrasi «la Dea cui l'onde partorì del mare» (v. 103); il secondo esempio è Nettuno Ἐννοσίγαιος (“che scuote la terra”), tradotto la prima volta con un sintagma nominale «Nettuno, / lo scotitor della terrestre mole» (vv. 56-57), la seconda con un unico caso di composto «Nettun cupofremente» (v. 160), la terza con il nome semplice «Nettun» (v. 200).

Tra le *Poesie* di Mosco, il gruppo tradotto tramite odicine anacreontiche consiste in versioni libere e quasi slegate dall'originale greco: la forma metrica chiusa e la presenza della rima impongono un maggiore scarto rispetto al testo originale, di cui sembrano più che altro una rielaborazione. Esemplificativa è la traduzione dell'*Epigramma*:

⁵⁰ Interessante, in questo caso, è il confronto con la traduzione di Salvini, che al contrario traduce con il più colorito calco «Diotauro» (v. 182).

Λαμπάδα θεῖς καὶ τόξα βοηλάτιν εἴλετο ράβδον / οὐλος Ἔρωσ,
 πῆρην δ' εἶχε κατωμαδίην, / καὶ ζεύξας ταλαεργὸν ὑπὸ ζυγὸν
 αὐχένα τάυρων / ἔσπειρεν Διοῦς αὐλακα πυροφόρον· / εἶπε δ'
 ἄνω βλέψας αὐτῷ Δί, πληῖσον ἀρούρας / μή σε τὸν Εὐρώπης
 βοῦν ὑπ' ἄροτρα βάλω.

Amore un dì la fiaccola
 Deposta, e i dardi suoi,
 Un zaino tolse, e un pungolo,
 Al giogo avvinse i buoi.

Menò pel campo il vomere, 5
 E il gran copioso e folto
 Sparse sul solco fertile:
 Poi disse al ciel rivolto:

«O Giove, or tu propizio 10
 Seconda il mio lavoro,
 O per arar qui tornoti,
 Qual per Europa, in toro.»

Nel *Discorso sopra Mosco*, il commento a questo testo – secondo una modalità inaugurata nelle note agli *Epigrammi* – presenta sei versioni di confronto: la prima è la traduzione di Giovanni Battista Mutinelli (con un madrigale), squalificata dal poeta come «imitazione» e contrapposta alla vera «traduzione» di Giuseppe Pagnini;⁵¹ è citata poi una versione di Poinsinet de Sivry, di cui tuttavia Leopardi coglie l'errore di fondo (l'autore francese avrebbe tradotto un altro epigramma dell'*Antologia*, non di Mosco, individuato e menzionato in nota); seguono le traduzioni di Carlo Maria Maggi (senza alcun commento) e di Giambattista Felice Zappi (ancora con un madrigale);

⁵¹ Per una storia di tale dicotomia nelle prose leopardiane, cfr. Parini Cantini, *Tradurre o imitare* 492-98.

infine, è citata la versione del Bettinelli. La menzione dei predecessori è sempre da leggersi in due sensi: da un lato, rappresenta una provocazione agonistica per cui Leopardi fieramente accosta la propria versione alle precedenti, in aperta competizione; dall'altro, è indice di una libertà limitata, dal momento che il poeta non può esimersi dal confronto con una tradizione già codificata.

L'epigramma greco, composto di sei esametri, è reso da Leopardi attraverso tre quartine di settenari, di cui i dispari sono sdrucchioli e i pari piani e in rima: si tratta nuovamente delle "strofette savioliane" utilizzate sia negli *Epigrammi* sia negli *Scherzi epigrammatici*, lavori con i quali anche l'*Epigramma* di Mosco è posto formalmente in continuità. Del resto, l'esordio narrativo «Amore un dì», con aggiunta – rispetto al greco – del complemento di tempo (cfr. *Idillio* I, v. 1: «Venere un dì»), avvalorava l'idea di un'implicita associazione agli *Scherzi*, spesso aperti da analoghi *incipit* (in presenza o meno dell'avverbio di tempo *ποτε* nel testo originale): «Mentre un dì vendeasi un caro / Amorino in cera espresso» per lo *Scherzo* IV, «Una leggiadra rosa / cogliendo un giorno Amor» per lo *Scherzo* VI, o «I biondi favi cerei / predava Amore un dì» per lo *Scherzo* VII.

Per quanto riguarda la resa italiana, nella prima quartina il poeta riesce a mantenere una generale fedeltà (ad esempio nelle forme verbali, come il participio *θείς* reso con «deposta»): questo anche grazie alla mediazione dei precedenti traduttori, tra cui il Mutinelli («Gittando Amor la face e i dardi suoi», v. 1) e, di nuovo, il Pagnini («Un zaino Amore e un pungolo si tolse», v. 2). Un allontanamento dall'originale è la traduzione «al giogo avvinsse i buoi» (v. 4) del v. 3 *καὶ ζεύξας ταλαεργὸν ὑπὸ ζυγὸν αὐχένα ταύρων* («e aggiogando il collo resistente dei buoi

sotto il giogo”), ridondante per la figura etimologica ζεύξας [...] ὑπὸ ζυγόν: Leopardi sintetizza e rinuncia all’immagine del “collo resistente” dei buoi, eliminando il composto raro ταλαεργός (così come, in apertura, l’epiteto di Amore οἴλος, “distruttore”). La scena iniziale del travestimento di Amore in abiti pastorali può ricordare, infine, il prologo dell’*Aminta* di Tasso: «deposto ho l’ali, la faretra e l’arco. / Non però disarmato io qui ne vengo, / che questa, che par verga, è la mia face» (vv. 45-47; la «verga» corrisponde infatti al βοηλάτις ῥάβδος, tradotto con «pungolo» in continuità con il Pagnini).

Diverso l’atteggiamento del traduttore nella seconda e terza quartina (rispettivamente, la descrizione del lavoro di Amore nei campi e un’apostrofe del dio a Giove), decisamente più improntate alla *amplificatio*: «Menò pel campo il vomere» (v. 5) non ha nessuna corrispondenza in greco, ma è una resa esplicita dell’operazione preliminare al “solco” (αὔλαξ); allo stesso modo, «e il gran copioso e folto / sparse sul solco fertile» (vv. 6-7) traduce il v. 4 ἔσπειρεν Δημοῦς αὔλακα πυροφόρον (“seminava il solco di Demetra portatore di grano”) eliminando la menzione della dea e smembrando il composto πυροφόρος nell’aggettivo «fertile» e nel complemento oggetto «il gran», cui è aggiunta la dittologia sinonimica «copioso e folto». All’ultima strofa è affidata la battuta finale, «O Giove, or tu propizio, / seconda il tuo lavoro, / o per arar qui tornoti,⁵² / qual per Europa, in toro», più incalzante nel ritmo rispetto all’originale πλῆσον ἀρούρας / μή σε

⁵² D’Intino parafrasa questa forma come «tramutati», alla seconda persona singolare (cfr. *Poeti greci e latini* 100 n. 11): tuttavia sembra preferibile una lettura alla prima persona (come in greco), e dunque “ti tramuto” o “ti riconduco”, coerentemente al complemento di luogo «qui».

τὸν Εὐρώπης βοῦν ὑπ' ἄροτρα βάλω (“riempi i campi, perché non ti metta sotto l’aratro come bue di Europa”, vv. 5-6).

L’analisi delle *Poesie* di Mosco dimostra che la bipartizione metrica coincide con una netta divisione stilistica, per cui all’endecasillabo sciolto corrisponde una resa narrativa e letterale, mentre le “strofette anacreontiche” concedono una rielaborazione più autonoma dell’originale greco: in entrambi i casi, Leopardi non è libero da una preoccupazione di sintonia, ora con i predecessori (Pagnini e Salvini in particolare), ora con il filone arcadico nel suo complesso,⁵³ ed esorcizza tale preoccupazione in una volontà di sfida. Per più motivi, dunque, le *Poesie* di Mosco costituiscono un fondamentale punto di passaggio nella formazione leopardiana: *in primis* da un punto di vista formale, come mediazione fra le precedenti traduzioni prettamente arcadiche e le successive versioni più fedeli in endecasillabi sciolti; in secondo luogo, per il grado di approfondimento raggiunto nella prosa introduttiva. Se di questa sono state sottolineate le contraddizioni di gusto rispetto ai precedenti giudizi su Teocrito negli *Scherzi* (o alla successiva prova su Virgilio, qui screditato), mi pare si debbano piuttosto considerare un esempio di quanto il pensiero leopardiano – soprattutto in questi anni – sia in progressiva costruzione: è probabile che il giovane abbia letto in successione prima Anacreonte, poi Teocrito e infine Mosco, e che tale sequenza abbia portato ad ante-

⁵³ Bigi (*Leopardi traduttore* 26-28) parla di un’attinenza nei componenti più brevi «agli esempi dei traduttori arcadici o di gusto ancora arcadico», in quelli più lunghi di una «suggerione neoclassica, anzi del Pagnini».

porre, nelle simpatie personali, quest'ultimo. È bene infine sottolineare come l'entusiasmo del novello grecista, che porta a una nuova abiura della letteratura latina (negli *Scherzi* rivolta a Orazio, qui ribadita per Virgilio), non escluda che la sua ispirazione continui a riferirsi soprattutto alla lingua latina: anche come traduttore dal greco, infatti, qui e ancor di più nelle future traduzioni pseudo-omeriche e omeriche, le versioni latine sono per lui un continuo punto di riferimento lessicale.⁵⁴

⁵⁴ Non pochi i casi di riprese da questo gruppo di traduzioni nella successiva produzione lirica: sull'argomento, rimando ai contributi di Lonardi, *L'oro di Omero* 178-79; Camarotto, *La poesia* 85-86; Natale, *Leopardi traduttore* 285-97; Landi (in particolare 307-12).

CAPITOLO SETTIMO
LA *BATRACOMIOMACHIA*
(1815)

Consolidata la pratica traduttiva nell'ambito della poesia epigrammatica e della «lirica specificatamente detta»,¹ tra la metà del 1815 e l'inizio del 1816 Leopardi affronta per la prima volta il genere del poema epico in esametri, benché vi si accosti attraverso la «classicità minore e riflessa»² del poemetto pseudo-omerico *Batracomiomachia*. Nei confronti di questa traduzione Leopardi mostra un interesse peculiare, dal momento che è l'unica di cui compirà una completa riscrittura in una seconda versione del 1821-22 e in una terza del 1826: difficile non interpretare tale eccezionale continuità come un esercizio preparatorio alla stesura dei propri *Paralipomeni*.³

¹ Landi 304, in riferimento a Mosco.

² Secondo una definizione di Bigi per la *Batracomiomachia* pseudo-omerica e il *Moretum* pseudo-virgiliano: anche per la cronologia proposta, rimando alle conclusioni dello studioso (*Leopardi traduttore* 33).

³ Per le successive citazioni dalle redazioni del 1821-22 e del 1826, cfr. *Poeti greci e latini* 430-52 e 144-73; dalla medesima edizione provengono le citazioni del *Discorso sopra la Batracomiomachia* (116-

Secondo una prassi ormai consolidata, il poeta decide di anticipare la pubblicazione delle traduzioni con un discorso teorico, che uscirà sullo *Spettatore* il 31 ottobre 1816.⁴ Il *Discorso sopra la Batracomiomachia* condivide l'impostazione critica e la precisione filologica (a partire dall'apparato di quarantuno note) del *Discorso sopra Mosco*, rispetto al quale l'autore sembra concedersi in alcuni punti la libertà di un'espressione meno erudita e più personale.⁵ Se infatti nel *Discorso sopra Mosco* Leopardi esordisce – su modello, come si è visto, del Rubbi – con la discussione dell'identità di Mosco, il *Discorso sopra la Batracomiomachia*, nell'affrontare un argomento affine (e cioè l'anonimato di un'opera), si apre con una riflessione originale in merito a un atteggiamento tipicamente umano:

41) e della traduzione del 1815 (407-29). Il confronto fra le tre redazioni è avviato da Alboreto, il quale legge l'esperimento del '15 secondo le categorie del burlesco e della parodia (*Appunti* 118) e le successive versioni come caratterizzate da un «registro più prosastico» e satirico (ivi 120); un'analisi comparativa è proposta anche da Fornaro (36-40), per il quale «di massima le variazioni si collocano come accentuazione espressiva, o eroica, o burlesca, parodica in ogni caso anche se per il lettore italiano il modello omerico è meno immediatamente recepitibile» (37); segue un contributo di Schilardi, la cui esemplificazione non pare sempre convincente; infine, Penso interpreta le varianti in direzione di un carattere più esplicitamente satirico e di una crescente rivendicazione dello statuto di opera originale per la traduzione (fino all'inserimento dell'ultima redazione nell'edizione dei *Versi* del '26).

⁴ La prima versione leopardiana del poemetto comparirà sullo *Spettatore* il 30 novembre dello stesso anno (cfr. Bigi, *Leopardi traduttore* 33 n. 43).

⁵ Emblematico in questo senso il giudizio, in chiusura al dibattito attribuzionistico, per cui «la *Batracomiomachia*, tuttochè probabilmente di altro autore, è bellissima» (*Poeti greci e latini* 135).

Quando, dopo aver letta qualche opera di autore sconosciuto, la troviamo interessante e degna di osservazione, siamo tosto spinti dalla curiosità a ricercarne lo scrittore. Avendone rilevato il carattere dall'opera stessa, bramiamo avere un nome a cui applicarlo. Ci duole d'ignorar quello di una persona che c'interessa, e di dover lodare e stimare un Essere anonimo e sconosciuto. Forse il suo nome non ce lo farebbe conoscere più di quello che può fare l'opera stessa, ma noi crediamo di essere abbastanza informati intorno ad uno scrittore, quando ne sappiamo il nome (*Poeti greci e latini* 116).

L'originalità e la spontaneità di tale premessa sono certificate da una dizione semplice e da una sorveglianza linguistica più bassa rispetto ai brani strettamente filologici (spesso – si è visto – di natura derivata, se non di seconda mano): non è evitata, ad esempio, la ripetizione tra «interessante» e «una persona che c'interessa», ripresa – in un passo di poco successivo – dall'infinito «interessare».

Il meccanismo psicologico appena descritto è quindi associato preminentemente allo studio delle opere classiche, dotate di un'attrattiva e un fascino peculiari in quanto motivati dalla loro stessa antichità e oscurità:⁶ ulteriore giustificazione, a posteriori, della preferenza per Mosco, stimolata anche dalla lacunosità delle informazioni a suo riguardo. Leopardi prosegue con l'argomentazione, di cui rileva una logica conseguenza:

⁶ «Riguardo alle opere antiche, questa curiosità va ancora più avanti. La difficoltà di conoscere l'autore di qualcuna di esse, non fa che ammentarla» (*Poeti greci e latini* 116).

Pochi sperano di acquistar gloria collo scuoprire l'autore di uno scritto moderno, ma ogni scoperta fatta nei campi dell'antichità è creduta interessare tutta la Repubblica dei Letterati. Il solo aver tentata un'impresa di questo genere senza mancare di qualche successo, basta talvolta a render famoso il nome di uno scrittore (*ibidem*).

Si intuisce come per Leopardi non sia disinteressato presentare una riflessione di questo genere, assimilabile alla settecentesca (*in primis* muratoriana) concezione dell'attività erudita al servizio della collettività accademica, forse ispirata dalla recente apologia classicista di Giordani in risposta a Madame de Staël, apparsa sul numero di aprile 1816 della *Biblioteca Italiana*.⁷ Come per Mosco, il “discorso preliminare” risulta funzionale alla divulgazione della posizione critica del giovane studioso, elaborata a proposito di autori e opere selezionati proprio per la loro situazione filologicamente controversa: in questo senso, il brano che apre il *Discorso sopra la Batracomiomachia* sembrerebbe da leggersi come un auspicio di successo per la tesi cronologica che Leopardi

⁷ Alla de Staël, che aveva paragonato la ricerca erudita sui classici a un perenne “razzolare” fra «le antiche ceneri, per trovarvi forse qualche granello d'oro» (Giordani 337), Giordani aveva risposto: «sia di privato trastullo e non di pubblico onore l'ansietà intorno alle minuzie: ma cavare una miniera, trarne vere e copiose ricchezze, questo non si negherà che sia e guadagno e gloria della nazione. Anzi il guadagno si diffonde oltre i termini della nazione» (ivi 342). Ricorda Panizza (71) che – al momento dei primi scambi epistolari nel 1817 – «di scritti di Giordani, Leopardi conosceva esclusivamente gli articoli sulla “Biblioteca”».

esporrà poco dopo in merito al poemetto (non si spiegherebbe altrimenti la precisazione per cui «ogni⁸ scoperta fatta nei campi dell'antichità» – e non solo relativa, cioè, al nome dell'autore – sia rilevante e degna di fama).

Il *Discorso* prosegue con una valutazione positiva dell'opera:

La *Batracomiomachia* però, ossia la Guerra de' topi e delle rane, può veramente dirsi un'opera interessante. La bassezza dell'argomento non può farle perdere nulla del suo pregio; Il Genio si manifesta dappertutto, e tutto è prezioso ciò che è consacrato dal Genio (*Poeti greci e latini* 117).

A partire da queste osservazioni ha inizio una serie di coincidenze e somiglianze tra il brano leopardiano e la presentazione del poemetto fatta dal Rubbi nel tomo X del *Parnaso*, in cui la *Batracomiomachia* è riportata (nella traduzione di Antonio Lavagnoli) insieme agli *Inni* omerici e alle opere di Esiodo, Colluto e Museo. Il passo leopardiano appena citato, ad esempio, ricorda la seguente battuta del Rubbi, tratta dalla premessa *Omero poeta bernesco avanti il Berni*:

Sebbene a me poco importa il decidere una quistione, la quale nè aggiunge nè toglie pregio al poeta (Rubbi X 7-8).

Ulteriore conferma dell'utilizzo del *Parnaso* è un successivo elenco di autori apprezzati da Leopardi tanto per la loro produzione seria quanto per quella comica:

⁸ Corsivo mio.

Boileau non è meno famoso per il *Lutrin* che per l'*Arte Poetica*; la *Dunciade* e il *Riccio rapito* sono parti del traduttore dell'*Iliade* e dell'autore del *Saggio sopra l'uomo*; e l'Ariosto contrasta ancora al Tasso il primato del Parnaso Epico Italiano (*Poeti greci e latini* 117).

Seguono le citazioni – in traduzione, con l'originale latino in nota – di Jacopo Gaddi e del Crusius. Molti di questi autori (Boileau, Ariosto, Gaddi) erano stati già nominati dal Rubbi con la stessa motivazione:

Che forse? Non si può essere insieme poeta serio e burlesco? L'Ariosto il fu, il Berni, il Frugoni, e il vivente Ab. Berlendis. Tra i francesi Boileau e Voltaire; tra i Latini Orazio. [...] Vi fu Jacopo Gaddi, che asserì francamente: *Batrachomyomachia mihi videtur nobilior* [...] (Rubbi X 7-8).⁹

Prosegue il Rubbi:

Il vero ridicolo non fu mai negli uomini mediocri. Luciano nei suoi Dialoghi, Erasmo nei suoi colloquj, Boileau nel suo *Lutrin*, Tassoni nella sua *Secchia*, Fortiguerrri nel *Ricciardetto*, Gresset nel *Ververt* furono i genj più grandi di chi usò penna critica e poetica (ivi 8-9).

⁹ Va detto, in merito alla citazione del Gaddi, che Leopardi non si limita a farne una mera traduzione a partire dal Rubbi, ma è probabile che da lì sia andato a ricercarla all'interno dell'opera originale, dal momento che ne riporta una porzione più estesa e i riferimenti in nota. Del resto, tutto il brano leopardiano è da leggersi come un approfondimento della premessa del Rubbi, meno interessato a un linguaggio dotto: il medesimo procedimento, quindi, tenuto nei confronti delle *Notizie sopra Mosco*, traccia a partire dalla quale Leopardi costruisce il più ampio *Discorso sopra Mosco*.

Da questo passo deriva l'ultima parte della sezione iniziale del *Discorso*, con riprese anche lessicali (dei termini «mediocri» e «ridicolo»):

E già senza il voto del Gaddi e l'analisi del Crusio, il disegno, l'invenzione e la condotta del poema, la felicità e lepidatezza dei ritrovati, e quell'acconcia mescolanza di cose basse e volgari con parole, e cose grandi e sublimi, dalla quale nasce il ridicolo, fanno conoscere ad ogni uomo di gusto che la *Batracomiomachia* non è parto di un poeta mediocre (*Poeti greci e latini* 118).

Si passa a un erudito riepilogo dello *status quaestionis* relativo all'attribuzione del poemetto, a partire dall'elenco dei sostenitori della paternità omerica, di cui Leopardi cita prima gli antichi, e cioè Marziale, Fulgenzio, Stazio e l'autore della *Vita di Omero* attribuita ad Erodoto, quindi i moderni Tzetzes (citato da Bentley), Michele Apostolio (citato da Philippe Labbé), Lavagnoli, Maittaire, Redi e Pope; seguono i nomi degli autori contrari a tale attribuzione, disposti sempre in ordine cronologico, per cui da Proclo, Eustazio e gli scoliasti di Sofocle ed Euripide si passa ad Apollonio Discolo, il Lessico Suda e Plutarco, per arrivare allo Stephanus, al Labbé, al Fabricius (citato da Nuñez), a Daniel Heinsius, a Jean Le Clerc e, infine, a Madame Dacier; particolare spazio è dedicato a tre prove apportate da Stephan Bergler e alla posizione del Cesarotti, il quale nell'ampio *Ragionamento preliminare* alla sua traduzione dell'*Iliade* prende in

esame una serie di composti usati dall'autore del poemetto e non attestati in età arcaica.¹⁰

Infine, secondo una prassi già analizzata, Leopardi si associa alla schiera degli eruditi e introduce in prima persona la propria opinione, enfatizzandone l'originalità («A tutte queste osservazioni fatte già dagli eruditi, ne aggiungerò io una, che non credo fatta ancora da alcuno»)¹¹. È evidente che l'autore voglia presentare la propria congettura come una di quelle «scoperte nel campo dell'antichità» auspiccate nell'esordio, e in effetti l'idea leopardiana è tra le più innovative dei suoi studi filologici (cfr. Timpanaro 22): la casuale¹² successione delle traduzioni

¹⁰ Il *Ragionamento* è letto da Leopardi probabilmente nella prima edizione padovana stampata presso Penada nel 1786-94 (questa l'edizione dell'*Illiade* cesarottiana presente nella Biblioteca, secondo il Catalogo); prova ne sarebbe il titolo *Ragionamento preliminare* citato da Leopardi in una nota (la 20) del *Discorso*; nelle successive edizioni cesarottiane, il *Ragionamento* sarà rinominato dall'autore *storico-critico* (a partire dalla *Morte di Ettore* del 1795 fino all'edizione Brandoleso del 1798 e a quella pisana del 1800-13). In merito all'influenza del *Ragionamento* sulle posizioni di Leopardi sulla traduzione, si veda Stasi 295 e 309-13 (sulle prose introduttive degli anni 1815-17, segnalo anche Centenari, *Ospitare gli antichi*).

¹¹ *Poeti greci e latini* 127.

¹² Leopardi insiste sul carattere fortuito della scoperta, garanzia (più o meno retorica) della sua genuinità: «Io non so se l'accaduto a me possa confermare in alcun modo questa opinione. Io non avea mai letto la *Batracomiomachia*. [...] Forse anche altri leggendo la *Batracomiomachia* colle disposizioni in cui io mi trovava, potrebbero concepire lo stesso sospetto, ed essi sarebbero i più favorevoli alla mia opinione, poichè un'intima persuasione originata dal caso ha spesso volte più forza sul nostro animo che qualunque prova ricercata e studiata» (*Poeti greci e latini* 128).

ha suggerito a Leopardi un confronto tra le scene di rapimento di Europa da parte di Giove (cfr. *Idillio* II, vv. 147-214) e di Rubabriciole da parte di Gonfiagote (cfr. I 18-25 nella versione del '15), da cui sarebbero emerse coincidenze spiegabili solo come ripresa parodica del brano di Mosco da parte dell'autore anonimo del poemetto, relazione confermata dal paragone che lo stesso Rubabriciole istituisce tra sé ed Europa.¹³ Tale lettura conduce Leopardi all'ipotesi cronologica per cui «può adunque supporre che l'autore della *Batracomiomachia* non sia anteriore al secolo terzo avanti l'Era Cristiana» (idea che presuppone la contemporaneità di Mosco e Teocrito, ampiamente difesa nel *Discorso sopra Mosco*).¹⁴ Sono quindi confutate le possibili obiezioni a tale ipotesi, e in particolare un'osservazione del Fabricius (il quale trova un'allusione al poemetto fatta da Alessandro Magno in Plutarco), una prova iconografica offerta dal bassorilievo

¹³ Cfr. I 21: «quel bue divino, / no, così non condusse Europa in Creta, / portandola per mar sopra la schiena, / com'ora a casa sua questi mi mena». Un'analisi comparativa fra le traduzioni leopardiane dei due passi è proposta da Camarotto, *Antica lite io canto* 78-80: secondo lo studioso, Leopardi avrebbe trasferito il gioco metaletterario anche nella propria versione del poemetto, che presenta riprese dalla precedente traduzione di Mosco.

¹⁴ *Poeti greci e latini* 129. Timpanaro (22) descrive in questi termini il carattere di originalità della proposta leopardiana sul poemetto: «l'argomento non è probativo, perché mancano tra i due passi analogie strette di espressione [...] e si può quindi sempre supporre che, invece che all'idillio di Mosco, l'autore della *Batracomiomachia* s'ispiri a qualche svolgimento anteriore del mito di Europa. Tuttavia l'accostamento è acuto, ed è interessante per quei tempi il tentativo di datare un'opera in base a un indizio formale»; apprezzata anche, del *Discorso*, la giusta (e in anticipo rispetto alla filologia contemporanea) «dissociazione del giudizio sull'autenticità dal giudizio sul valore».

rappresentante l'apoteosi di Omero di Archelao di Priene e, infine, l'idea cesarottiana di datare la *Batracomiomachia* al secolo di Luciano (II d.C.).

Tuttavia, è proprio dallo scritto di Cesarotti che Leopardi attinge abbondantemente per la successiva sezione del *Discorso* dedicata allo «scopo» del poemetto,¹⁵ di cui

¹⁵ Come dimostrato da Camarotto, *Antica lite io canto* 82-85 e *La poesia* 97-98 e nn. 27, 28 e 29. Lo studioso legge questo procedimento di appropriazione da parte di Leopardi all'interno di un «rapporto ambigualmente contraddittorio e agonistico che egli è solito istituire con i suoi principali modelli», in cui «se da un lato Leopardi non ammette in nessun luogo del *Discorso* di trarre ispirazione da Cesarotti [...] dall'altro, in uno dei due soli casi in cui lo menziona direttamente, non esita a sottoporlo a una critica piuttosto ferma e severa» (*Antica lite io canto* 84). A questi esempi aggiungerei il precedente riferimento al bassorilievo di Archelao, anch'esso tratto dall'opera cesarottiana, e indizio ulteriore di utilizzo della prima edizione Penada, nella quale, in coda al *Ragionamento preliminare*, è aggiunta la *Sposizione d'un basso rilievo antico relativo ad Omero: Cesarotti, L'Iliade d'Omero I 227-29* «scoperta nello stato di Roma nel territorio di Marino, giurisdizione della principesca famiglia Colonna; [...] Ella porta il nome dell'artefice, che fu un certo Archelao di Priene figlio d'Apollonio. [...] Lungo il marciapiede d'Omero si veggono due topi che rodono non so che. Alcuni pretesero che ciò volesse indicar il Poema della Batracomiomachia, “ma io ne dubito molto, dice Mad. Dacier, e sono piuttosto persuasa che l'accorto Scultore volesse con quei topi rappresentar quegli insetti di Parnaso, quei cattivi Scrittori, che [...] si recarono a gloria di rodere Omero, mentre il Tempo e la Terra si occupavano nel coronarlo”»; cfr. Leopardi, *Poeti greci e latini* 130-31: «Nell'antico bassorilievo rappresentante l'apoteosi di Omero, opera di Archelao di Priene figlio di Apollonio, trovato nel territorio di Marino, Feudo della casa Colonna, lungo la predella, che il poeta ha sotto i piedi, si vedono due topi. Alcuni hanno creduto che essi indicassero la *Batracomiomachia*, ma madama Dacier ha stimato più verisimile che lo scultore volesse rappresentare con quei topi i cani di Parnaso,

il poeta passa in rassegna tre possibili interpretazioni: scartate le prime due di tipo allegorico e morale (secondo Filippo Melantone, seguito da Conti e Gébelin,¹⁶ il poemetto sarebbe una denuncia contro la guerra; diversamente, Pierre la Seine lo legge come una condanna del vizio della gola), Leopardi segue piuttosto Jean Le Clerc nella proposta di leggere la *Batracomiomachia* come «una perpetua beffa e una parodia dell'*Iliade*» (*Poeti greci e latini* 133).

Secondo l'ordine già seguito nel *Discorso sopra Mosco*, Leopardi dedica la successiva sezione a un erudito elenco delle imitazioni del poemetto (tra cui una *Galeomiomachia*, una riscrittura di Elisio Calenzio, la *Moschea* di Teofilo Folengo, le imitazioni del Posselius, di Gabriel Rollenhagen, Giuseppe Pozzi e Pierre Burman) e dei suoi traduttori italiani (Sommariva, Marsuppini, Dolce, Malipiero, Salvini, Ricci, Lavagnoli, Migliarese, Marcantonio Pindemonte, Giovanni da Falgano, nonché l'imitazione di Andrea del Sarto),¹⁷ per poi citare la preferenza accor-

destrattori di Omero, e nemici impotenti della sua gloria». Nelle edizioni successive tale appendice viene ridotta a una nota, quindi in una posizione meno visibile per il giovane studioso.

¹⁶ Coppia di filologi già criticata da Leopardi (e con una simile motivazione, ossia per la loro interpretazione allegorica del testo) nella nota al terzo degli *Scherzi epigrammatici*: «L'Abate Conti al suo solito, trova in quest'Ode l'allegoria, che gli lasceremo ben volentieri. Parmi che cotesto mondo allegorico, tanto vantato dal Gebelin, l'Achille degli Allegoristi, non possa sostenersi che per allegoria».

¹⁷ Condello (*Giacomo Leopardi traduttore-filologo* 245-46) ha osservato la dipendenza, in massima parte, di questo elenco di volgarizzamenti da repertori bibliografici quali in particolare la *Biblioteca degli autori antichi greci e latini volgarizzati* del Paitoni o la *Biblioteca*

data da Andrea Rubbi al Lavagnoli, versione tuttavia giudicata dal poeta «una fredda e quasi letterale interpretazione del testo greco [...] in versi poco eleganti, e con rime stentate e spiacevoli» e, poco dopo, «quasi al di sotto del mediocre» (*Poeti greci e latini* 139): come già osservato per il modello del Bettinelli negli *Epigrammi*, anche il Rubbi – cui pure Leopardi attinge abbondantemente – è esplicitamente citato solo per essere contraddetto.

Ecco infine che, in coda a tali illustri predecessori, Leopardi introduce la propria traduzione:

Giudicando dunque che una nuova traduzione della *Batracomiomachia* potesse non essere inutile all'Italia, e risoluto di provarmi io stesso a lavorarla, cominciai dallo scegliere il metro (*Poeti greci e latini* 139).

Scartate le scelte metriche dei precedenti traduttori, il poeta dichiara di aver optato per le sestine endecasillabe, su modello degli *Animali parlanti* di Giovan Battista Casti: scelta consapevolmente controcorrente nella storia delle traduzioni del poemetto, per il quale si alternano versioni in sciolti o in ottave, oltre a un paio di sporadici casi in terzine.¹⁸

Il *Discorso* si conclude, per la prima volta, con una discussione del metodo traduttivo adottato:

italiana, ossia notizia de' libri rari italiani di Nicola Francesco Haym, citate nel Catalogo della Biblioteca leopardiana rispettivamente in un'edizione veneziana del 1767 e milanese del 1771.

¹⁸ Per una rassegna delle traduzioni sette-ottocentesche del poemetto, rimando a Botta, *Introduzione* 13-52.

Cercai d'investirmi dei pensieri del poeta greco, di rendermeli propri, e di dar così una traduzione che avesse qualche aspetto di opera originale, e non obbligasse il lettore a ricordarsi ad ogni tratto che il poema, che leggeva, era stato scritto in greco molti secoli prima. Volli che le espressioni del mio autore, prima di passare dall'originale nelle mie carte, si fermassero alquanto nella mia mente, e conservando tutto il sapor greco, ricevevano l'andamento italiano, e fossero poste in versi non duri e in rime che potessero sembrare spontanee (ivi 140-41).

Tali asserzioni, in cui Leopardi sembra abbracciare le idee foscoliane o cesarottiane¹⁹ di "ricreazione" dell'opera in una traduzione che abbia dignità di testo originale e indipendente, sono in evidente contrasto con la posizione di fedeltà classicistica già implicitamente difesa nel *Discorso sopra Mosco* (si pensi alla dura polemica contro l'infedele «parafraresi» di Poinsinet de Sivry), e più espressamente ribadita nel *Preambolo* alla traduzione dell'*Odissea*: da cui le letture critiche come illuministiche rivendicazioni ad «ammodernare, traducendo, il testo ori-

¹⁹ Un'influenza foscoliana è ipotizzata da Panizza 72-74. Il brano leopardiano, che per i concetti di "investimento" e di modernizzazione ricorda anche la lettera cesarottiana ad Agostino Guys del 10 gennaio 1800 («Io dovea riprodurre Omero, ma sul teatro del secolo diciottesimo [...]. Credei di sentire, che Omero stesso approvasse il mio, e m'incoraggiasse a seguirlo. Parvemi odirlo a dirmi: [...] *Investiti del mio spirito*»), può aver risentito soprattutto dell'influenza del *Saggio sulla filosofia delle lingue*: in quest'opera, citata nel Catalogo nell'edizione padovana del 1802, l'autore dichiara che attraverso lo studio dell'etimologia «si guarda il sapor primigenio dei vocaboli e delle frasi» (Cesarotti, *Saggio* 92), espressione cui forse allude il «sapor greco» nel *Discorso* leopardiano.

ginale» (Bigi, *Leopardi traduttore* 33) o come «dichiarazioni che concretizzano una dicotomia insita nel Leopardi stesso, una divaricazione tra l'acribia impostagli dalla *mens philologa* e la creatività del suo genio poetico» (Primo, *Introduzione* XXIV). Tuttavia, come già osservato, è forse inopportuno il tentativo di sistematizzazione delle dichiarazioni teoriche di Leopardi (soprattutto a quest'altezza cronologica): più che espressione di un'autentica convinzione ideologica, il *Discorso sopra la Batracomiomachia* rappresenta un'ulteriore testimonianza di uno sperimentalismo anche teorico dell'autore, il quale sembra scegliere di volta in volta l'atteggiamento più funzionale a giustificare la singola traduzione presentata.²⁰

Per quanto riguarda la traduzione, il testo greco di riferimento è con ogni probabilità quello presentato dall'edizione omerica a cura di Lederlin e Bergler, presente nella Biblioteca leopardiana nell'edizione del 1707 stampata ad Amsterdam.

²⁰ Il rifiuto di un'incoerenza teorica leopardiana (cfr. Stasi 294) è ricondotto da Camarotto (*Antica lite io canto* 88 e *La poesia* 89-90) e Bertolio (403) alla tipologia testuale del poemetto. Sottolineerei in particolare il carattere occasionale e contingente del passo leopardiano, che ricorda concetti presenti per esempio nella dedicatoria all'*Iliade* di Federico Malipiero (a proposito della sua traduzione della *Batracomiomachia*) così come citata dal Paitoni, la cui opera è consultata contestualmente alla composizione del *Discorso*: «Questa fatica (o Lettore) fu lunga, aspra, e noiosa, perchè come dissi nello combattimento delle Rane, e de' Topi, cosa difficile è molto lo aggiustar voci greche, antichi concetti a' moderni... Avvertisco, a cui togliesse il Greco, e Latino per confrontare questa mia volgare composizione: che sicome troveranno l'essenza tutta, e la sostanza d'Omero, così vedranno questo corpo vestito d'abiti da me fabricatigli alla moderna, poichè lo tradurre ad verbum una Greca, ovvero anche una Latina composizione, sarebbe un portare un corpo nudo, e svestito» (Paitoni III 2-3).

Duplici è la tipologia di prove che ne confermano l'utilizzo: in modo assai più evidente che negli idilli di Mosco, compaiono in questa versione una serie di sicure dipendenze dalla traduzione latina proposta a fronte del testo greco nell'edizione Lederlin-Bergler, come «dal ventre» (I 15) da *de ventre* (v. 57) per ἐπὶ γαστέρι, «pondo» (I 23) da *pondus* (v. 90) per βάρος, «supino» (II 2) da *supinus* (v. 105) per ὕπιος, «lucerne» (II 8) da *lucernae* (v. 128) per λύχνοι, «mi rosero», «la sottil trama» e «avea tessuto» (II 21) rispettivamente da *corroserunt*, *trama subtilis* e *texui* (vv. 181-82) per κατέτρωξαν, ἐκ ῥοδάνης λεπτῆς e ἐξύφηνα, «Prence» (IV 1) da *princeps* (v. 256) per ὄρχαμος, etc.

La seconda ragione è di tipo filologico, e consiste nella sostanziale aderenza alle varianti del testo greco proposto da tale edizione.²¹ A tal proposito è necessaria una precisazione. Da un puntuale confronto tra la versione leopardiana e l'originale greco emergono alcuni luoghi in cui la traduzione sembra dipendere da lezioni alternative a quelle proposte da Lederlin-Bergler: «montami sulla schiena» (I 17) sembra tradurre, più che αἶρω σ' ἐν νότοισι ("ti porto sulle spalle", v. 62), la variante βαῖνέ

²¹ Un'esemplificazione di tale aderenza in Condello (*rec. a Pseudo-Omero* 513-14 e *Giacomo Leopardi traduttore-filologo* 243-44), il quale dimostra filologicamente l'utilizzo leopardiano dell'edizione: questa era già stata usata per i confronti testuali da Alboreto in quanto «esemplare della biblioteca di casa Leopardi» (*Appunti* 109 n. 9); l'ipotesi di una sua consultazione è approfondita e sostenuta poi da Fornaro (34-36), che nel volume da lui curato ne propone il testo greco a fronte della versione leopardiana del 1821-22. Da questa edizione saranno quindi tratte le citazioni del testo greco e della *versio* latina: cfr. Lederlin-Bergler 480-99.

μοι ἐν νότοισι (“saltami sulle spalle”, v. 63 Allen); «intendo, intendo / i tradimenti tuoi» (I 24) non corrisponde a οὐ λήσεις γε θεοὺς Φυσίγναθε ταῦτα ποιήσας (“non sfuggirà agli dei, o Gonfiagote, che hai fatto queste cose”, v. 92), quanto piuttosto a οὐ λήσεις δολίως Φυσίγναθε ταῦτα ποιήσας (“non sfuggirà grazie all’inganno, o Gonfiagote, che hai fatto queste cose”, v. 93 Allen) dal momento che «tradimenti», e a maggior ragione «l’arti e gl’inganni tuoi» nella versione del 1826, sembrano affini all’avverbio δολίως; «ubbidiscono tutti» (II 17), più che dal testo stabilito da Bergler Ὡς ἄρα φωνήσας, ὅπλοις ἐνέδυσεν ἅπαντας (“Avendo così parlato, vesti tutti con le armi”, v. 159), potrebbe dipendere dalla lezione Ὡς εἰπὼν ἀνέπεισε καθοπλίζεσθαι ἅπαντας (“così dicendo convinse tutti ad armarsi”, v. 160 Allen), in cui è presente un composto di πείθω (al medio “ubbidire”); inoltre, l’eliminazione del v. 198 (Κἀδδ’ ἦλθον κήρυκε τέρας πολέμοιο φέροντε, “e giunse una coppia di araldi portando il segno della guerra”) può derivare da un allineamento con alcune edizioni, in cui tale verso è omissivo.

Difficile individuare quali testi alternativi abbia potuto consultare Leopardi.²² Tuttavia, all’interno della fortuna settecentesca del poemetto si può segnalare un’edizione

²² Tale problematica testuale, segnalata da Condello già in *rec. a Pseudo-Omero* 513-15, è stata approfondita dallo studioso in *Giacomo Leopardi traduttore-filologo* 248-53 attraverso una rassegna di casi di scarto tra la resa leopardiana e il testo greco di Lederlin-Bergler (rispetto alla quale nella mia analisi coincidono gli esempi relativi ai vv. 63 e 93 Allen): Condello, che giudica la questione sostanzialmente ancora aperta, conclude che l’ipotesi più probabile sia la consultazione, da parte di Leopardi, dell’edizione omerica di Clarke postillata da Ernesti (stampata a Lipsia nel 1764).

singolare, di cui sarebbe suggestivo ipotizzare una lettura da parte di Leopardi: il padre barnabita (e futuro cardinale) Francesco Luigi Fontana pubblica nel 1784 una propria traduzione della *Batracomiomachia* in endecasillabi sciolti, cui aggiunge significativamente il testo greco a fronte, una prefazione e delle note di commento. La peculiarità del lavoro di Fontana risiede soprattutto nella revisione critica del testo greco, che l'autore stabilisce a partire da diverse edizioni (la *vulgata* di Lederlin-Bergler, Barnes ed Ernesti),²³ giustificando di volta in volta in nota le varianti scelte: in effetti, per due dei casi segnalati – i vv. 63 e 93 Allen – Fontana segue le lezioni cui sembrerebbe far riferimento Leopardi e riporta βαινε μοι εν ωτοισι (v. 62), traducendolo «montami in su le spalle» (cfr. Leopardi: «montami sulla schiena»), e ου λησεις δολιως (v. 92), reso con «non sarà no la tua perfidia ascosa».²⁴ Se la marginalità dell'edizione non consente di dimostrare inequivocabilmente una sua consultazione da parte di Leopardi (benché lo *status* dell'autore potrebbe averne facilitato la diffusione nelle biblioteche – pubbli-

²³ L'edizione di Fontana è segnalata e descritta in Botta, *Nota ai testi* 57.

²⁴ Il testo stabilito da Fontana giustificerebbe anche un paio tra gli altri casi riportati da Condello (*Giacomo Leopardi traduttore-filologo* 249-50): mi riferisco al v. 153 Allen, per il quale Fontana sceglie la lezione ενοπλοι στωμεν (rispetto al v. 152 dell'edizione Lederlin-Bergler con la variante ενοπλισθωμεν) e traduce «Armati a tutto punto» (cfr. Leopardi: «ben armati porremci su la riva»), e al v. 188 Allen, per il quale l'autore sceglie αλλα με προην (v. 187) e non la variante di Lederlin-Bergler αλλά με πρωτον. Nell'edizione di Fontana si trova, infine, anche il v. 284 Allen, collocato al v. 282 (ουτω γαρ αλωσεται οστις αριστος).

che o private – dello Stato della Chiesa), un'ulteriore possibilità di lettura potrebbe riguardare la più accessibile edizione *Omero. Tutte le opere tradotte da varj a cura di Gaetano Poggiali* contenuta nella livornese *Collana de' poeti greci* (Masi, 1805), nella quale sono riportate le traduzioni del poemetto, senza testo greco, di Fontana, Ricci e Lavagnoli.²⁵

Tornando al testo della *Guerra dei topi e delle rane*, la scelta della sesta rima conduce a una resa che abbraccia le convenzioni del genere eroicomico: il linguaggio ha uno stile burlesco, sostenuto da endecasillabi ai quali la coincidenza tra unità metrica e unità semantica conferisce particolare forza comica (rarissimi gli *enjambements*,²⁶ spesso il verso è anzi concluso da un segno di

²⁵ È probabile che Leopardi conoscesse questa *Collana*, alla quale secondo Parrini Cantini (*M'inginocchio innanzi* 103-04) apparteneva anche l'*Odissea* del Baccelli e del Soave da lui chiesta al Cancellieri in una lettera del 6 aprile 1816 (in particolare, nel *post scriptum* del 20 aprile: cfr. *Epistolario* 19). Nel volume omerico (tomo V) è riportata inoltre la *Prefazione* di Fontana con le relative note, in cui l'autore commenta lo *status quaestionis* relativo al poemetto e riporta delle informazioni presenti anche nel *Discorso sopra la Batracomiomachia*, come la presunta composizione dell'opera nella città a Bolisso vicino a Chio e la menzione del bassorilievo di Archelao (benché la fonte primaria, come si è visto, sia cesarottiana).

²⁶ I rari esempi di *enjambements*, inoltre, non investono le categorie più forti di sintagmi: si trovano alcuni casi di verbo reggente e infinito (per esempio I 16 «fu dato / viver» o II 25 «a sedere / porci») e un solo caso in cui sono separati ausiliare e participio passato di un tempo composto (I 25 «m'hai / qua condotto»: la presenza dell'avverbio di luogo tuttavia rompe la legatura); sono presenti alcuni casi di *enjam-bement* nel sintagma verbo-oggetto (I 24 «intendo / i tradimenti tuoi»; II 20 «che mille danni / fan»; II 21 «filai / la sottil trama»; caso a parte

interpunzione). La versione leopardiana, vincolata a uno schema metrico chiuso, risulta così un “travestimento” del poemetto e, nonostante la difesa del lavoro come “traduzione” espressa nel *Discorso* («Tradussi non letteralmente, come il Lavagnoli, ma pur tradussi, e fui ben lontano dal fare un nuovo poema, come Andrea Del Sarto»),²⁷ da un confronto con il greco emerge una libertà non minore a quella programmaticamente rivendicata nell’*Arte Poetica di Orazio travestita ed esposta in ottava rima* del 1811.

Un esempio riuscito di “travestimento” comico del testo originale è la presentazione che il topo Rubabriciole fa di se stesso durante l’incontro con il re delle rane Gonfiagote (I 11-12, corrispondenti ai vv. 34-41):

οὐδέ με λήθει / Ἄρτος τρισκοπάνιστος ἀπ’ εὐκύκλου κενέοιο,
 / Οὐδὲ πλακοῦς τανύπεπλος ἔχων πολλὴν σισαμίδα, / Οὐ τόμος
 ἐκ πτέρνης, οὐχ ἦπατα λευκοχίτωνα, / Οὐδὲ τυρὸς νεόπηκτος
 ἀπὸ γλυκεροῖο γάλακτος, / Οὐ χρηστὸν μελίτωμα, τὸ καὶ
 μάκαρες ποθέουσιν, / Οὐδ’ ὅσα πρὸς θοίνην μερόπων τεύχουσι
 μάγειροι. / Κοσμοῦντες χύτρας ἀρτύμασι παντοδαποῖσιν.

è II 10 «inviarmi / nunzio di guerra», dove a essere separato è il predicativo dell’oggetto) e un solo caso di verbo-soggetto (II 15 «arriva / la loro armata»); segnalo infine un paio di casi di spezzatura tra soggetto e attributo, dove tuttavia la posizione predicativa dell’aggettivo indebolisce il legame sintagmatico (I 9 «tutti / i più squisiti cibi»; IV 10 «la schiera / confusa si ritrasse»).

²⁷ *Poeti greci e latini* 140. Tuttavia, proprio l’influenza dei modelli di Andrea del Sarto e del Lavagnoli risulta pervasiva nella resa leopardiana: si vedano, a questo proposito, le indagini di Alboreto (*Appunti passim*), Parrini Cantini (*Tradurre o imitare* 505-10), Camarotto (*La poesia* 95-97) e Condello (*Giacomo Leopardi traduttore-filologo* 253-63).

Rodo il più bianco pane e il più ben cotto,
 Che dal suo cesto a la mia fame invita,
 Buoni bocconi di focaccia inghiotto
 Di granelli di sesamo condita,
 E fette di prosciutto e fegatelli
 Con bianca veste ingrassanmi i budelli.
 Appena fu compresso il dolce latte,
 Assaggio il cacio fabbricato appena;
 Frugo cucine e visito pignatte,
 E quanto all'uomo apprestasi per cena.
 È mio qualunque cibo inzuccherato,
 Che Giove stesso invidia al mio palato.

Attraverso queste parole Rubabriciole vuole mostrare l'impossibilità di un'alleanza tra le due razze, a partire dall'incompatibilità dei rispettivi stili di vita, *in primis* alimentari. La novità maggiore nella traduzione leopardiana è la scansione dell'elenco di cibi in una sequenza di verbi che declinano l'azione del mangiare nei suoi aspetti più fisici e marcati:²⁸ «rodo», «inghiotto», «ingrassanmi i budelli», «assaggio» sostituiscono la congiunzione οὐδέ “né” che nel testo originale coordina l'elenco a partire dall'iniziale οὐδέ με λήθει (“e non mi dimentico di”); l'asindeto accelera il ritmo della presentazione che Rubabriciole, preso da una golosa frenesia, conclude con una perentoria – e perciò ridicola – dichiarazione di diritto assoluto sui dolci («è mio qualunque cibo inzuccherato»). La resa comica leopardiana si manifesta anche nell'amplificazione dei sintagmi nominali relativi ai singoli cibi, nel testo originale accompagnati da

²⁸ Alboreto (*Appunti* 117-18), forse poco generosamente, interpreta le scelte leopardiane come mera «amplificazione eroicomica» e semplificazione del linguaggio realistico originale.

corposi aggettivi composti (parodia degli epiteti omerici): questi scompaiono nella resa italiana, dove alla composizione è preferita la perifrasi. Nella prima sestina, quindi, a ogni esametro greco corrisponde regolarmente un distico di endecasillabi: ἄρτος τρισκοπάνιστος ἀπ' εὐκύκλου κενέοιο²⁹ (“pane tre volte impastato dal cesto ben rotondo”) è ampliato in «Rodo il più bianco pane e il più ben cotto, / che dal suo cesto a la mia fame invita», così come οὐδὲ πλακοῦς τανύπεπλος³⁰ ἔχων πολλήν σισαμίδα (“né la focaccia dal lungo perlo con molto sesamo”) è dilatato nei due versi «buoni bocconi di focaccia inghiotto / di granelli di sesamo condita», dove particolarmente espressivi sono la scomposizione del cibo in «bocconi» e «granelli» e gli effetti fonetici creati tramite allitterazione della bilabiale e rima interna in «buoni bocconi»; l'elenco procede con οὐ τόμος ἐκ πτέρνης, οὐχ ἥπατα λευκοχίτωνα (“non una fetta di prosciutto, non i fegati dai bianchi chitoni”) tradotto con «e fette di prosciutto e fegatelli / con bianca veste ingrassanmi i budelli», dove il complemento è l'unico caso di conservazione – seppur meno aulica – dell'epiteto greco λευκοχίτωνος.³¹ Anche la seconda sestina è scandita in tre distici: il primo è «appena fu compresso il dolce latte,

²⁹ Se τρισκοπάνιστος è un *hapax* del poemetto, l'aggettivo εὐκύκλος compare in *Odissea* VI 58 e 70 per descrivere le ruote del carro di Nausicaa (la ripresa è evidentemente ironica).

³⁰ Altro aggettivo di cui il poemetto fa una parodia: nei poemi omerici era infatti usato come epiteto per Elena (*Il.* III 228, *Od.* IV 305) o dee come Teti (*Il.* XVIII 385).

³¹ In questo caso l'aggettivo – a indicare il grasso del prosciutto – è un *hapax* della *Batracomiomachia*, ma è evidente la matrice omerica su cui è costruito (a partire ad esempio da λευκώλενος, “dalle bianche braccia”, il celebre epiteto di Era).

/ assaggio il cacio fabbricato appena», corrispondente a οὐδὲ τυρὸς νεόπηκτος ἀπὸ γλυκεροῦ γάλακτος (“né il formaggio appena cagliato dal dolce latte”) di cui il composto νεόπηκτος è reso attraverso la temporale «appena fu compresso», iterata nel costrutto participiale «fabbricato appena»; i successivi due esametri sono invertiti, così che οὐ χρηστὸν μελίτωμα, τὸ καὶ μάκαρες ποθέουσιν (“non un buon dolce, che anche i beati desiderano”) è posposto nel distico finale «è mio qualunque cibo inzuccherato, / che Giove stesso invidia al mio palato», dove l’aggettivo con prefisso illativo *in-* e l’aggiunta di «al mio palato» incrementano l’intensità espressiva della dizione (così come più marcato è il verbo “invidiare” rispetto al greco “desiderare”); il distico centrale «frugo cucine e visito pignatte, / e quanto all’uomo apprestasi per cena» – di cui il primo endecasillabo è aggiunta leopardiana – anticipa quindi οὐδ’ ὄσα πρὸς θοίνην μερόπων τεύχουσι μάγειροι (“né quanto i cuochi preparano per la cena degli uomini”); completamente eliminato è, infine, il v. 41 (Κοσμοῦντες χύτρας ἀρτύμασι παντοδαποῖσιν, “ornando le pentole con condimenti di ogni tipo”).

Già da questa presentazione di Rubabriciole risulta evidente che il raddoppiamento lessicale sia da considerare tra gli strumenti retorici più sfruttati nella traduzione (solo in queste sestine: «il più bianco [...] e il più ben cotto», «appena fu compresso [...] / [...] fabbricato appena», «frugo cucine e visito pignatte»): Leopardi tende infatti a presentare ogni azione o immagine attraverso una dittologia, aumentandone l’espressività e incidendo sul ritmo tramite la coordinazione per asindeto o polisindeto.

Quest'operazione di sdoppiamento coinvolge sempre termini singoli del testo originale e, applicata alle diverse categorie morfologiche, investe tutta la versione leopardiana. Sono coinvolti innanzitutto sostantivi e sintagmi nominali:

di qual nazione sei, di qual paese? (I 5)
 alle mie terre ed al palazzo mio (I 6)
 di raro cor, d'anima bella (I 8)
 di furor, di sdegno (II 1)
 con dolore e stento (III 11)
 di confusione e di spavento (IV 6).

Di frequente, poi, gli aggettivi sono scomposti in coppie sinonimiche (fino al *tricolon* «lungo, improvviso, immenso» in III 1):

dabben [...] e umano (I 5)
 ospitali e ricchi (I 6)
 atroce, immenso (II 3)
 sì accorto e vago (II 5)
 aperte e rotte (II 7)
 sì numeroso [...] e sì forte (II 14)
 bello e fino / [...] / inutile e forato (II 21)
 zoppo e ferito (III 11)
 il più forte [...] ed il più vago (IV 1)
 orrendi e strani (IV 8).

Infine, il raddoppiamento investe anche le forme verbali:

da nobil fuoco accesi, ira spiranti (I 3)
 io guida ti sarò, meco verrai (I 6)
 rispetta e venera (I 6)

mi fo innanzi, e al ferro mi presento (I 13)
 pregava i Numi, e [...] il Cielo / chiamava (I 20)
 s'armi tosto, e a pugnar venga (II 11)
 nè render posso, nè pagare (II 22)
 non potei dormir nè chiuder gli occhi (II 23)
 urla e minaccia (III 9)
 grida e schiamazza (IV 2)
 spergersi ogni schiera / [...] e fuggir l'armata intiera (IV 5)
 fa che il ciel si scuota, / e traballi dai cardini la terra (IV 6).

Emblematico, in questo senso, l'esordio (I 1-2, traduzione dei vv. 1-5):

Ἀρχόμενος, πρῶτον, Μουσῶν χορὸν ἐξ Ἑλικῶνος / Ἐλθεῖν εἰς
 ἐμὸν ἦτορ ἐπεύχομαι, εἴνεκ' αἰοιδῆς / Ἦν νέον ἐν δέλτοισιν
 ἐμοῖς ἐπὶ γούνασι θῆκα / Δῆριν ἀπειρεσίην, πολεμόκλονον
 ἔργον Ἄρεος, / Εὐχόμενος μερόπεσιν ἐς οὔατα πᾶσι
 βαλέσθαι·

Grande impresa disegno, arduo lavoro:
 O Muse, voi dall'Eliconie cime
 A me scendete, il vostro aiuto imploro:
 Datemi vago stil, carne sublime:
 Antica lite io canto, opre lontane,
 La Battaglia dei topi e delle rane.
 Sulle ginocchia ho le mie carte, or fate
 Che nota a ogni mortal sia l'opra mia,
 Che alla più lenta, alla più tarda etate
 Salva pur giunga, e che di quanto fia
 Che sulle carte a voi sacrate scriva
 La fama sempre a la memoria viva.

A partire da un semplice participio come ἀρχόμενος (“cominciando”) Leopardi costruisce il primo verso po-

nendo al centro il verbo principale «disegno», da cui dipendono i due oggetti «grande impresa [...] arduo lavoro» disposti “a specchio” (attributo-nome) a inizio e fine verso: rispetto al greco, il poeta aggiunge un richiamo alla maestosità e alla difficoltà dell’opera, segni di un’esibita (e forse ironica) consapevolezza poetica. Il secondo verso della sestina si apre con il vocativo «o Muse» (che sostituisce l’immagine greca del Μουσῶν χορός, “il coro delle Muse”), seguito dall’imperativo «dall’Eliconie cime / a me scendete» cui è giustapposta la coordinata «il vostro aiuto imploro»: in questo modo Leopardi scinde in due momenti separati le azioni dei due verbi in greco riferibili al medesimo sintagma verbale ἐλθεῖν e ἐπεύχομαι (cfr. ἐλθεῖν εἰς ἐμὸν ἦτορ ἐπεύχομαι, “prego che scenda al mio cuore”). La seconda parte della sestina è aperta da un imperativo («datemi»), cui segue il doppio – ancora – complemento oggetto (disposto a chiasmo) «vago stil, carne sublime»: questo traduce il complemento di fine εἴνεκ’ αἰοιδῆς (“per il canto”), rispetto al quale il poeta aggiunge una dichiarazione di poetica e di stile assenti in greco. Si arriva alla sintetica *propositio*, ovvero «antica lite io canto, opre lontane», dove torna la medesima costruzione sintattica del verso incipitale (salvo per la disposizione chiasmatica degli attributi): il verso traduce δῆριον ἀπειρεσίην, πολεμόκλονον ἔργον Ἄρεος (“lite infinita, impresa di Ares che suscita il tumulto di guerra”), di cui è significativamente modificata l’aggettivazione in direzione favolistica e indeterminata; di conseguenza, l’*invocatio* alle Muse assume retrospettivamente il tradizionale scopo di richiesta di aiuto alla memoria del poeta. La sestina si chiude con un endeca-

sillabo che ha la funzione di didascalìa, un'efficace enunciazione del titolo dell'opera («la battaglia dei topi e delle rane»)³².

La seconda sestina si apre con la traduzione del v. 3 Ἦν νέον ἐν δέλτοισιν ἐμοῖς ἐπὶ γούνασι θῆκα (“[canto] che ho appena posto sulle ginocchia nelle mie tavolette”), per essere poi interamente occupata da un'amplificazione leopardiana a partire da εὐχόμενος μερόπεσσιν ἐς οὔατα πᾶσι βαλέσθαι (“pregando di lanciarla alle orecchie di tutti i mortali”): se nel testo originale è espressa un'ironica volontà di diffusione dell'opera, a partire dall'immagine fisica delle “orecchie”, nella traduzione il poeta chiede alle Muse «fama» e «memoria» imperiture «sulle carte» a loro «sacrate», con una serietà forse non antifrastrica (del resto, un auspicio di «fama» è espresso anche nel – per nulla comico – discorso preliminare). Emerge, infine, la costruzione di un linguaggio comico personale che passa dall'eliminazione degli stilemi epici e dalla conseguente rinuncia a una parodia di Omero a partire dal medesimo impianto metrico, al fine di ricercare espedienti comici differenti e più idonei alla forma metrica prescelta per la resa italiana.

Un simile trattamento degli stilemi epici è riscontrabile lungo tutta la versione e frequenti sono le mancate traduzioni dei composti tipici del linguaggio omerico, per cui λιμνόχαρις (“amante della palude”, v. 12) è tradotto

³² Dopo aver mantenuto tale chiusa nella seconda versione (1821-22), nella terza redazione Leopardi «estingue il parodiare eroicomico [...] in virtù di un acquisto di autonomia del piccolo mondo animale e in virtù di un emergere della sua coscienza» (Alboreto, *Appunti* 117), sostituendola con «Di topi e rane i casi acerbi e l'ire / segno insolito a i carmi, io prendo a dire».

semplicemente «ranocchio»³³ (I 4), mentre sono eliminati sia σκηπτουχος (“portatore di scettro”, v. 22) sia πολεμόκλονος (“che suscita tumulto di guerra”), attributo di ἔργον (v. 4) poi usato come epiteto di Atena (v. 267); in effetti tutti gli epiteti degli dei sono eliminati, come πολέμοιο μεμηλώς per Ares (“che ha a cuore la guerra”, v. 122) o, per Zeus, il patronimico Κρονίδης (v. 201) e Κρονίων (v. 262), mentre l’epiteto πατήρ ἀνδρῶν τε θεῶν τε (“padre degli uomini e degli dei”, v. 261) è ridotto a «Padre» (IV 2). Tra gli stilemi epici di cui l’autore anonimo del poemetto compie una parodia rientrano anche le formule, identicamente ignorate nella traduzione leopardiana: le espressioni di avvio a un discorso diretto come πάντα δ’ ἀλήθευσον· μὴ ψευδόμενόν σε νοήσω (“di tutto secondo verità: affinché io non ti colga mentire”, v. 14) o ἡμείβετο, φώνησέν τε (“rispondeva e disse”, v. 24) sono semplificate rispettivamente in «narrami il vero» (I 5) e «rispose» (I 8), così come la dittologia formulare ἐπὶ πτόλεμόν τε μάχην τε (“per la guerra e la battaglia”, v. 139) diventa «all’armi» (II 10). Sono eliminate anche le scene formulari di caduta e morte degli eroi, tra cui l’espressione ἀπαλὰς δ’ ἐκόνισσεν ἐθείρας (“e cosparse di polvere le morbide chiome”, v. 204); τὸν

³³ La traduzione lascia comunque intendere la corretta interpretazione leopardiana del composto, erroneamente spiegato come nome proprio – forse per l’iniziale maiuscola dovuto alla posizione a inizio verso – nella versione latina dell’edizione Lederlin-Bergler (in cui è traslitterato in *Limnocharis*, come tutti i nomi propri del poemetto). Del resto, avverte il Fontana in una nota al v. 12: «Pare altresì, che qui non si debba questa voce prendere come nome proprio, ma come appellativo; giacchè il Ranocchio, che qui s’introduce a parlare, in seguito chiamasi sempre Φυσίγναθος *Enfiagote*».

δὲ πεσόντα / εἶλε μέλας θάνατος, ψυχὴ δ' ἐκ σώματος ἔπτη (“e il caduto / la nera morte prese, e l’anima volò via dal corpo”, vv. 206-07) è reso semplicemente con «muore» (III 3),³⁴ così come ψυχὴ δὲ μελέων ἐξέπτη (“e l’anima volò via dalle membra”, v. 210) con «e poi spira» (III 3); ψυχὴ δ' ἄϊδος δε βεβήκει (v. 233, “e l’anima se n’è andata nell’Ade”) è tradotto «morto lo stese» (III 8), mentre viene soppressa la formula τὸν δὲ σκότος ὄσσ' ἐκάλυπεν, “e l’ombra gli coprì gli occhi” (vv. 213 e 228); analogamente, la personificazione omerica del sonno presente al v. 47 (νήδυμος οὐκ ἀπέφυγεν ὕπνος, “non fuggì il dolce sonno”) non è sfruttata dal poeta, che traduce solamente «e seguita a dormire» (I 13).

Per quanto riguarda i composti, un caso a parte è rappresentato dalla sestina IV 8, traduzione dei vv. 285-89:

Ἴηλον δ' ἐξαίφνης νωτάκμονες, ἀγκυλοχῆλαι, / Λοξοβάται,
στρεβλοὶ, ψαλιδόστομοι, ὄστρακόδερμοι, / Ὅστοφνεῖς,
πλατύνωτοι, ἀποστίλβοντες ἐν ὤμοις, / Βλαισσοὶ,
χειροτένοντες, ἀπὸ στέρνων ἐσορῶντες, / Ὀκτάποδες,
δικάρηνοι, ἀχειρέες, (οἱ δὲ καλεῦνται / Καρκίνοι)

Venner certi animali orrendi e strani³⁵
Con otto piè, due capi e bocca dura;

³⁴ Questo caso è analizzato già da Bigi (*Leopardi traduttore* 34-35) come esempio di rinuncia, in questa versione, alle espressioni più caratteristiche della lingua greca e omerica in particolare. Alcuni casi analoghi sono definiti da Alboreto come «sacrificio di particolari tecnici» (*Appunti* 121-26; in particolare, 123 e n. 33).

³⁵ Tale coppia di attributi risulta interessante, oltre che per il suo carattere “raddoppiato”, per la sua matrice tassiana. Al di là alle innumerevoli attestazioni dei singoli aggettivi, basti ricordare la conclu-

Gli occhi nel petto avean, fibre per mani;
 Le spalle risplendenti per natura,
 Obliquo camminare, e largo dosso;
 Le lor branche e la pelle eran sol osso.

Si tratta dell'arrivo dei granchi, esercito fatale (per i topi) inviato da Giove come alleato delle rane: il poeta non può eliminare i composti, di cui è interamente costituita la descrizione, e tuttavia opta per tradurli – più che con eventuali calchi, o nuovi composti in italiano³⁶ – tramite complementi di qualità («con otto piè, due capi e bocca dura»), frasi rette dal verbo “avere” o “essere” («gli occhi nel petto avean, fibre per mani», «le lor branche e la pelle eran sol osso»), o frasi nominali («le spalle risplendenti per natura / obliquo camminare, e largo dosso»). Allo stesso modo, Leopardi non può esimersi dal tradurre i composti usati per i nomi dei protagonisti, necessariamente resi con altrettanti composti italiani: tra

sione dell'ottava 39 del canto XX della *Gerusalemme Liberata*: «talché (strano spettacolo ed orrendo!) / ridea sforzato e si moria ridendo».

³⁶ Come quelli creati da Cesarotti al fine di dimostrare che tali complessi composti non potessero essere di età arcaica (e che fosse necessario, di conseguenza, ritardare la datazione del poemetto): «Venne la razza / ossosa, incudischiena, incurvibraccia, / guercia, forbicibocca, ostricopelle / marciaindietro, ampiospalla e gambistorta, / manispasa, occhiterga, impettosguarda, / ottipede, bicipite, intrattabile». La traduzione cesarottiana, citata da Leopardi nel *Discorso* (nell'ambito del dibattito sulla cronologia), avrebbe potuto indurre il poeta recanatese alla creazione di nuovi calchi: il poeta sceglie tuttavia, coerentemente al resto della traduzione, di sottrarsi a tale parodia del linguaggio epico.

questi, la categoria più rappresentata è quella dei composti nominali formati da imperativo e complemento oggetto, ossia – fra i topi – «Rubabriciole» per Ψιχάρπαξ³⁷ e «Rubatocchi» per Μεριδάρπαξ, «Rodipan» per Τρωξάρτης e «Insidiapane» per Ἀρτεπίβουλος, «Scavatformaggio» per Τυρογλύφος, «Foraprosciutti» per Πτερνογλύφος; o ancora, la serie «Leccamacine» (Λειχομύλη), «Leccapiatti» (Λειχοπίναξ) e «Leccaluomo» (Λειχίγωρ, con interposizione dell'articolo) o «Mangiapan» (Ἀρτοφάγος), «Mangiagran» (Σιτοφάγος) ma anche «Mangiaprosciutti» (Πτερνοτρώκτης) o «Mangiapignatte» per Ἐμβασίχυτρος, fino ad arrivare a «Cercarlodordarrosto» per Κνισσοδιώκτης; nell'esercito delle rane rientrano in questa tipologia di composti il re «Gonfiagote» per Φυσίγναθος, «Godipalude» per Λιμνόχαρις e «Godilacqua» per Ὑδρόχαρις (con aggiunta dell'articolo), o ancora «Mangiacavoli» per Κραμβοφάγος e «Mangiaporri» per Πρασσόφαγος; interessanti poi i composti con verbi intransitivi, dove la seconda parte può essere formata da un complemento indiretto, come in «Vapelfango» per Πηλοβάτης e «Giacinelfango» per Βορβοροκοίτης, da cui «Giacincanne» per Καλαμίνθιος (che non presenta la seconda parte -κοίτης da κοίτη “letto”); un ultimo caso è formato con un avverbio, ovvero «Strillaforte» per Ὑψιβόας. Altre modalità di traduzione onomastica sono i *nomina agentis*, come nel caso del topo «Sbucatore» per Τρωγλοδύτης o la rana «Bietolaio» per Σευτλαῖος (con calco della desinenza greca), o

³⁷ Questa è la traduzione per la prima attestazione del nome al v. 24: tuttavia, quando il nome ricompare identico al v. 231, Leopardi lo traduce – per una svista – «Rubamiche» (III 8): dell'incoerenza il poeta non si accorge, dal momento che lascia «Rubamiche» anche nelle successive versioni del 1821-22 e del 1826.

gli aggettivi derivati come «Fanghigno» per Πηλείων o «Paludano» per Λιμνήσιος, un participio presente come «Gracidante» per Κραυγασίδης e, infine, il composto aggettivale «Porricolore» per Πρασσαῖος.

Leopardi rinuncia, in definitiva, alla parodia linguistica dell'*Iliade* e dell'*Odissea*: e tuttavia, se nel poemetto pseudo-omerico il ruolo del narratore si limita a una funzione eterodiegetica, la traduzione leopardiana ne recupera l'onniscienza propria dei poemi principali, e in diversi punti lascia intuire l'esito della vicenda tramite aggiunte esemplari sulle frequenti prolessi omeriche. Mi riferisco ad esempio al racconto dell'evento centrale del primo canto, l'incontro tra Rubabriciole e Gonfiagote, e in particolare alla conclusione del loro dialogo (I 17-18, traduzione dei vv. 61-67):

Εἰ δ' ἐθέλεις καὶ ταῦτα δαήμεναι, εὐχερὲς ἐστίν. / Αἶρω σ' ἐν
 νότοισι· κράτει δέ με, μή ποτ' ὄληαι, / Ὅπως γηθόσυνος τὸν
 ἔμὸν δόμον εισαφίκηαι. / Ὡς ἄρ' ἔφη, καὶ νῶτ' ἐδίδου· ὁ δ'
 ἔβαινε τάχιστα / Χεῖρας ἔχων ἀπαλοῖο κατ' αὐχένος ἄλματι
 κούφῳ. / Καὶ πρῶτον μὲν ἔχαιρεν ὅτ' ἔβλεπε γείτονας ὄρμους,
 / Νήξει τερπόμενος Φυσιγνάθου·

Se vuoi vedere or quanto il nuoto piaccia,
 Montami sulla schiena, abbi giudizio,
 Sta saldo, e al collo gettami le braccia,
 Onde a cader non abbi a precipizio;
 Così senz'alcun rischio a casa mia
 Meco verrai per quest'ignota via.

Sì disse, e tosto gli omeri gli porse;
 Saltovvi il topo, e colle mani il collo
 Del ranocchio abbracciò, che via sen corse,
 E sulle spalle seco trasportollo.
 Ridea dapprima il sorcio malaccorto,

Che si vedeva ancor vicino al porto.

Rispetto al greco³⁸ la narrazione leopardiana si carica di sinistro presagio: il generico *ταῦτα* iniziale è sostituito da un'interrogativa indiretta che suona subdolamente minacciosa, dal momento che Gonfiagote, parlando non di navigazione ma di «nuoto», sembra preannunciare la fatale caduta in acqua del topo; e ancora, alla fine del suo discorso, il tono ossessivo con cui il re delle rane addossa su di sé la responsabilità del viaggio («a casa mia / meco») e l'enfasi posta sulla pericolosa novità del tragitto («per quest'ignota via») sembrano volutamente accentuati da Leopardi per indicare al lettore a quale delle due parti, secondo lui, si dovrà addebitare la colpa della guerra. È infatti con fiducia totale che Rubabriciole si affida alla schiena della rana, gesto descritto come un “abbraccio” («abbracciò») da parte del topo, il quale sarà preventivamente definito «malaccorto». Simili attributi sono inseriti anche più avanti (I 22), quando è narrato il riparo in acqua di Gonfiagote che, alla vista della serpe, per salvarsi «il topo *sventurato* / vittima lascia al suo *funesto* fato»: aggettivi che non lasciano dubbi sull'imminente morte di Rubabriciole.

Già a partire da questi esempi si intende come Leopardi dilati le funzioni del narratore omerico (e, a maggior ragione, pseudo-omerico): se nell'*Iliade* e nell'*Odis-*

³⁸ Di cui una traduzione letterale è la seguente: “Ma se vuoi conoscere anche queste cose, è facile. / Ti porto sulle spalle: afferrami, affinché tu non muoia, / e giunga gioioso alla mia casa. / Non appena parlò così, offriva le spalle; e quello saliva assai velocemente / con un salto leggero avendo le mani sul collo delicato. / E inizialmente gioiva quando vedeva i porti vicini, / dilettrato dal nuoto di Gonfiagote”.

sea sono limitate le manifestazioni simpatetiche del narratore verso i protagonisti (celebre, nella sua unicità, l'apostrofe a Patroclo prima della sua morte nel XVI dell'*Iliade*), del tutto assenti nel poemetto, il traduttore integra spesso il testo originale tramite aggiunte che denunciano un'accurata partecipazione alle vicende di questo o quel personaggio, quasi sempre appartenente all'esercito dei topi. Quando Rubabriciole cade in acqua si dice per esempio che «*il miserel teneramente stride*» (I 23; cfr. *stridebat* della versione latina), così come «*miserello*» è chiamato più tardi il topo Leccaluomo mortalmente ferito (III 2); all'inizio del secondo canto è introdotto il topo Leccapiatti, testimone «*dell'orrenda scena*» della morte di Rubabriciole e messaggero della «*trista nuova*» (II 1); Rodipane, padre di Rubabriciole, è chiamato «*il venerando topo*» (II 6), e l'esercito dei topi è nobilitato dai sintagmi «*ardite schiere / [...] / spaventosa armata*» (II 8). Solo in due casi Leopardi aggiunge attributi simpatizzanti per le rane: la prima volta nel terzo canto quando, nel racconto della mischia e dei singoli duelli, è narrata la morte di Moltivoce «*il meschino*» (III 3), commento riferibile a una generica e convenzionale riprovazione per gli orrori della guerra; il secondo caso è attribuito al re Gonfiagote, «*quel ranocchio accorto*» (III 12), epiteto forse dettato dallo *status* regale della rana.

L'impronta leopardiana nella traduzione non si esaurisce nella comicità linguistica e in un approfondimento del ruolo del narratore, ma si manifesta in generale in una maggiore profondità e complessità data alla narrazione grazie a soluzioni che, per la loro originalità, costituiscono l'apporto più innovativo alla tradizione delle versioni italiane della *Batracomiomachia*. Una di queste è il trattamento riservato alle scene collettive, cui il poeta

conferisce una prospettiva scenografica e un impianto teatrale assenti nel poemetto pseudo-omerico. Un esempio è all'inizio del secondo canto, quando, in seguito all'annuncio della morte di Rubabriciole, tutti i topi convocati si dirigono in processione verso la casa del padre Rodipane (II 3, traduzione dei vv. 107-08):

Ὡς δ' ἤλθον σπεύδοντες ἅμ' ἠοῖ, πρῶτος ἀνέστη / Τρωξάρτης,
ἐπὶ παιδὶ χολούμενος, εἶπε τε μῦθον.

Ognun nel giorno appresso di buon'ora
Levossi, e a casa andò di Rodipane.
Tutti sedean: rizzossi quegli allora,
E così prese a dire [...].

Rispetto al greco (“E come giunsero affrettandosi all'aurora, per primo si alzò / Rodipane, adirato per il figlio, e fece un discorso”), Leopardi descrive più estesamente la progressiva formazione del corteo, anticipandone l'inizio al momento della sveglia dei singoli topi (ulteriore rallentamento è dato dal forte iperbato: «ognun [...] / levossi»); il poeta aggiunge poi il quadro dell'assemblea seduta, da cui teatralmente il re «rizzossi» (significativa la rima interna con il precedente «levossi»). La stessa enfasi è mantenuta anche alla fine dell'orazione, quando si narra che «poiché si tacque il venerando topo, / fecer plauso gli astanti al suo discorso» (II 6; in greco vi è il semplice Τοῦτ' εἰπὼν “dicendo ciò”): in questo distico Leopardi sfrutta un'impressione soprattutto uditiva, dal momento che – dopo essere rimasto in riverente silenzio – il pubblico sfoga la tensione in uno sponaneo e scrosciante applauso.

Uno sviluppo analogo ha una scena di poco successiva, ovvero la dichiarazione di guerra dei topi alle rane (II 10-11, corrispondenti ai vv. 137-43) affidata al topo Montapignatte, il quale:

Ἀγγέλλων πολέμοιο κακὴν φάτιν· εἶπε τε μῦθον / [...] / Ὡς
εἰπὼν ἀπέφηνε·

Fermossi tra la folla, e la cagione

Di sua venuta espose in questi accenti:

[...]

Sì disse il topo, *e fe' ritorno ai suoi*.

Leopardi – come un regista a un attore – impone al messaggero un doppio movimento, tracciato in mezzo alla calca delle rane agitate (ed enfaticizzato dall'allitterazione della fricativa: «*Fermossi tra la folla*»).

L'ultima scena campale descritta è lo schieramento dei due eserciti, all'esordio del terzo canto. Anche in questo caso il testo originale è arricchito di una prospettiva scenografica, che – grazie anche a effetti fonetici e di raddoppiamento – sottolinea la crucialità del momento, degna apertura di un nuovo canto (III 1; cfr. vv. 199-201):

Καὶ τότε κώνωπες μεγάλας σάλπιγγας ἔχοντες / Δεινὸν
ἐσάλπιζον πολέμου κτύπον· οὐρανόθεν δὲ / Ζεὺς Κρονίδης
βρόντησε τέρας πολέμοιο κακοῖο.³⁹

Eran le schiere una dell'altra a fronte,

E de' guerrieri gridi udiasi il suono:

³⁹ Una traduzione letterale di questi versi: "Allora le zanzare con grandi trombe / suonavano il terribile fragore della guerra; e dal cielo / Zeus Cronide fece rimbombare il segnale della maligna guerra".

Giove fe' rimbombar la valle e il monte
 Con un lungo, improvviso, immenso tuono,
 E colle trombe lor mille zanzare
 Della pugna il segnal vennero a dare.

Nella versione originale non vi è nessuna descrizione degli eserciti schierati: a questa forte impressione visiva a inizio sestina Leopardi intreccia l'immediata impressione uditiva data dall'urlo di guerra (sottolineato dall'allitterazione della velare e della vibrante: «de' guerrieri gridi»), cui fa eco il fragore – la cui intensità è evidenziata dall'unico *tricolon* aggettivale del poema («lungo, improvviso, immenso») – provocato da Giove, a sua volta protratto dalle trombe di «mille» zanzare (iperbole aggiunta nella traduzione).

Infine, altrettanto originale risulta un'altra soluzione traduttiva della versione leopardiana, ovvero il peculiare approfondimento introspettivo dei protagonisti (già ravvisabile nel dialogo tra Gonfiagote e Rubabriciole). Nella traduzione, ogni azione intrapresa dai personaggi sembra sempre dipendere da una catena di reazioni emotive, a loro volta accentuate dai gesti e dalle vicende circostanti: all'inizio del primo canto, Rubabriciole è introdotto come appena «scampato [...] da un tristo gatto» mentre «calmava *il timor* colla fresc'onda» (I 4), rilievo psicologico assente nei versi greci πλησίον ἐν λίμνῃ ἀπαλὸν προσέθηκε γένειον, / ὕδατι τερπόμενος μελιθεῖ (“vicino alla palude poneva il tenero mento / godendo dell'acqua dolce”, vv. 10-11) dove non c'è un intimo sollievo per lo scampato pericolo, ma una più naturale soddisfazione della sete (cfr. μῦς [...] διψαλέος, “un topo assetato”, v. 9); successivamente, il racconto della caduta in acqua è incrementato nel suo patetismo dalla progressiva presa di

coscienza del pericolo da parte di Rubabriciole, il quale «conobbe il rischio, si pentì, turbossi» (I 19; cfr. ἄχρηστον μετάνοιαν ἐμέμφετο, “biasimava l’inutile pentimento”, v. 69);⁴⁰ un altro momento connotato psicologicamente è l’arrivo della dichiarazione di guerra alle rane, quando «delle ranocchie il popolo *si scosse*, / poiché n’ebbe novella, e venne in terra. / S’unì sul lido, *onde cercar qual fosse* / pei topi *la cagion* di quella guerra» (II 9), versi pieni di timore e di una smaniosa ricerca di motivazione a seguito dell’annuncio di una guerra imprevista e che dei ranocchi «niun [...] accettar vuole» (II 12), tanto che il re Gonfiagote deve allestire un discorso «per consolarli» (II 12);⁴¹ nel terzo canto, la narrazione della battaglia indugia sulla reazione emotiva della rana Godipalude, che dopo aver visto il compagno Moltivoce ucciso da Mangiapane «d’ira s’accende, / giura farne vendetta» (III 4; niente di analogo nel testo originale) e si mette all’inseguimento di Mangiacavoli, che spaventato «vuol fuggire» (III 5; e non semplicemente φεύγων “fuggendo”, v. 216); la crudeltà della guerra, nel seguito del racconto, porta a un inasprimento nell’animo dei combattenti e in particolare di Mangiaporri, il quale cerca di affogare Cercalodordarrosto e «finchè nol vede morto non

⁴⁰ Già Alboreto parla, per questo episodio, di un «racconto perfino insistentemente e pleonasticamente analitico» e di una «dimensione sensibilmente soggettivizzata del personaggio» (*Appunti* 122).

⁴¹ La sestina II 12 traduce i vv. 143-45: λόγος δ’ εἰς οὐατα μυῶν / εἰσελθὼν ἐτάραξε φρένας βατράχων ἀγεράχων. / Μεμφομένων δ’ αὐτῶν Φυσίγναθος εἶπεν ἀναστὰς, “giungendo alle loro orecchie il discorso dei topi / sconvolse gli animi delle rane superbe. / E mentre quelle lo biasimavano, Gonfiagote alzandosi disse”. È certamente presente un turbamento, ma non la ricerca del colpevole e il rifiuto della guerra, né l’intenzione consolatoria del discorso del re.

è pago» (III 8), sadismo assente nel testo originale; così durante la battaglia Mangiagrano, alla vista della strage perpetrata da Gracidante, «pien di paura / cerca di porsi in parte più sicura» (III 10); significative nel quarto canto l'indifferenza e l'inefficienza di Marte, che alla richiesta di aiutare le rane risponde «E che pensasti mai? [...] / Con tal sorta di gente io non mi mesco, / per me, Padre, non sono queste cose, / e se le voglio far, non ci riesco» (IV 4; nessuna corrispondenza nel greco); infine, a causa dell'arrivo dei granchi, «dei topi *le speranze* omai son vane, / già *più liete* a pugnar tornan le rane» (IV 9) e «*confusa* [...] e *intimorita*» la schiera dei topi deve battere in ritirata (IV 10).

Risulta chiaro che nelle intenzioni di Leopardi traduttore si stia progressivamente facendo spazio, accanto all'esattezza filologica, la godibilità della resa italiana, nella speranza forse di una diffusione della propria traduzione anche presso un pubblico non grecista. Nell'approfondimento psicologico dei personaggi, i quali assumono dei tratti quasi umani, il poeta dimostra inoltre di aver assimilato non solo la lezione metrica ma anche la prospettiva teorica del Casti, il quale – nella prefazione agli *Animali parlanti*⁴² – giustifica in questo modo la scelta di denunciare vizi umani sotto sembianze animali:

⁴² Dell'opera castiana Leopardi possedeva, secondo il Catalogo, *Gli animali parlanti* stampati a Parigi, nel 1802 (in tre tomi), *I tre Giulii, o sieno Sonetti di Niceste Abideno P.A. sopra l'importunità di un creditore di tre Giulii ecc ecc*, stampati ad Ancona nel 1763 e *Il poema tartaro*, in un'edizione in due tomi del 1797.

Le passioni e le inclinazioni umane, delle quali [...] rivestite si suppongono le bestie, sono sempre nella sostanza le stesse [...]. Or, siccome in ogni tempo trovansi alcuni caratteri forti o straordinari che si distinguono dal comune [...] questi si rendono a qualunque epoca osservabili (Casti 6).⁴³

La prima versione della *Guerra de' topi e delle rane* assume, in questo senso, anche un valore di primo esercizio satirico, genere su cui il poeta concentrerà i propri sforzi per oltre un decennio fino a giungere – attraverso altre due riscritture del poemetto – alla denuncia socio-politica celata nei *Paralipomeni*: si comprende meglio, alla luce di ciò, la scelta della sestina narrativa e il significativo rifiuto della parodia epica offertagli dal poemetto.⁴⁴ Rifiuto che, alla luce dell'analisi testuale, si dovrebbe più correttamente interpretare come spostamento

⁴³ L'umanizzazione dei protagonisti del poemetto porta a battute paradossali, come quella di Gonfiagote il quale – quando chiede a Rubabriciole di presentarsi – dichiara: «se dabben ritroverotti e umano, / valicar ti farò questo pantano» (I 5; di tale eccesso deve essersi reso conto lo stesso Leopardi, che nella versione del 1826 cambia il verso in «che se buono o leal fia ch'i' ti veggia»). Un altro esempio è alla sestina II 6, quando Marte «contribuì col suo soccorso, / e la persona a render più sicura, / tutti i topi provvide d'armatura». Tale procedimento leopardiano, già individuato da Fornaro (40-41), è ampiamente discusso in Camarotto, *Antica lite io canto* 89-96 e *La poesia* 91-94.

⁴⁴ A questo proposito Fornaro (34): «*Gli animali parlanti* son satira politica in veste animale e non parodia. Il modello del Casti indica che il Leopardi esclude un puro divertimento già all'atto della prima traduzione». Il trasferimento di genere da parodia a satira, su modello del Casti, nelle versioni leopardiane è oggetto dell'articolo di Camarotto, *Antica lite io canto* (in particolare, 86-97; l'idea è ribadita in *La poesia* 90-94). Alcune precisazioni sulla scelta metrica della sestina, che rimanderebbe anche al genere favolistico del Pignotti o del Clasio, in Parrini Cantini, *Tradurre o imitare* 498-501.

dell'obiettivo parodico dall'epica omerica alla tradizione epica italiana: se ne può trovare una spia proprio nel proemio, se le «carte sacrate» cui il poeta si riferisce (I 2) sono da intendersi come un'ironica citazione della protasi della *Gerusalemme Liberata* (cfr. ott. 4: «queste mie *carte* in lieta fronte accogli, / che quasi in voto *a te sacrate* i' porto»).

CAPITOLO OTTAVO

IL *MORETUM* (1816)

Concluso l'esperimento pseudo-omerico, Leopardi inaugura l'anno 1816 lavorando a una nuova traduzione dal latino, lingua che sembrava definitivamente abbandonata dopo i *puerilia* scolastici del 1810-11 (se si escludono le sette brevi traduzioni tra gli *Epigrammi* del 1812). Il testo prescelto è del tutto affine alla *Batracomiomachia*, di cui sembra anzi il parallelo latino: si tratta infatti di un secondo poemetto in esametri, il cosiddetto *Moretum*, convenzionalmente inserito tra le opere minori della *Appendix* virgiliana. Come per Omero, Leopardi seleziona dal corpo dell'*auctoritas* un'opera secondaria e spuria: un dittico di traduzioni che sembrerebbe, in definitiva, propedeutico al confronto diretto con i due sommi poeti della classicità.¹

¹ Il progetto unitario della *Guerra dei topi e delle rane* e della *Torta* è confermato dalla prefazione autoriale (rimasta inedita) all'edizione bolognese dei *Canti* del 1826: «Abbiamo compreso tra le poesie ori-

Prima di intraprenderne la lettura, è bene fare chiarezza sulla complessa vicenda compositiva ed editoriale della *Torta*,² pubblicata sul numero dello *Spettatore* del 15 gennaio 1817 con una breve avvertenza preliminare: di tre manoscritti autografi esistenti (tutti preceduti da una diversa nota introduttiva), Leopardi pubblica il terzo (B XV 6), inviandolo all'editore Stella il 27 dicembre 1816;³ su questo terzo manoscritto sono presenti due serie di correzioni autografe, la prima contemporanea alla stesura, la seconda posteriore alla pubblicazione.⁴ A questa va aggiunta una seconda edizione autoriale, stampata nel 1822 in occasione delle nozze di Camillo Antici e Marianna Ricci presso la fidata tipografia Fratini di Recanati, cui il poeta si era già rivolto per l'opuscolo nuziale contenente i primi otto *Scherzi epigrammatici*: in questa stampa, tuttavia, forse per uno scarso interesse filologico nei confronti di una pubblicazione di carattere locale, Leopardi non include le correzioni stabilite in seguito alla pubblicazione del testo sullo *Spettatore*; successivamente, su una copia dell'opuscolo il poeta correggerà di propria mano i primi due versi della traduzione. Di tutta questa serie di scritti e varianti Luigina Stefani – seguita

ginali la *Guerra dei topi e delle rane* e la *Torta*, perché piuttosto imitazioni che traduzioni dal greco e dal latino» (cito da Centenari, *L'Inno a Nettuno e La Torta* 227).

² Mi affido alla chiara ricostruzione di Luigina Stefani contenuta nella sua edizione critica: cfr. Stefani, *La Torta* 135-42.

³ *Poeti greci e latini* 138; cfr. *Epistolario* 49-50.

⁴ Questa seconda serie di interventi autoriali sul manoscritto comprende la seguente postilla: «Questa è la sola copia che io approvo ed ho corretto dopo la stampa fatta nello *Spettatore* della presente poesia. 1817 2 aprile» (Stefani, *La Torta* 136).

da Franco D'Intino – sceglie il testo della versione stampata nel 1822, facendovi confluire le varianti autografe sui primi due versi e premettendovi la nota pubblicata nel 1817 sullo *Spettatore*.

Per quanto riguarda il testo latino, tra le edizioni citate nel Catalogo della Biblioteca due sono quelle dell'*opera omnia* virgiliana comprendenti anche il testo del *Moretum*: la prima, preceduta da una *Vita Vergilii*, stampata a Mannheim in due tomi nel 1799; la seconda è il volume (secondo la lezione del catalogo) *Virgilii Maronis Universum Poema cum commentariis Servii, Ascensii, Probi, Vivis, Iodoci, Rhodigini, Scoppaë, Iacobi Constantii, Camparti, Crucii et aliorum*, stampato a Venezia nel 1562. Leopardi probabilmente utilizza – confrontandole – entrambe le edizioni, ma tende ad affidarsi all'edizione più recente per i casi controversi.⁵

Nella breve nota introduttiva scelta per lo *Spettatore*,⁶ Leopardi discute della dubbia paternità del poemetto, attribuito alternativamente a Virgilio (dalla *Vita Virgilii* ascritta a Donato), a Svevio (dal Salmasius, ipotesi scartata sulla base di una testimonianza di Macrobio) e, infine, a Settimio Sereno; cita poi un codice dell'Ambrosiana che attribuisce il poemetto al poeta greco Partenio di Nicea, da cui Virgilio l'avrebbe tradotto in latino; conclude con il convenzionale elenco di traduttori italiani (Alberto Lollio, Vincenzo Rai, Francesco Antonio To-

⁵ Faccio mie le conclusioni della Stefani, che tramite una *collatio* delle due edizioni latine stabilisce il testo presumibilmente tradotto da Leopardi e lo riporta a fronte della versione italiana.

⁶ Cfr. Stefani, *La Torta* 144-45.

masi, Ciriaco Basilico, Francesco Maria Biacca, Giambattista De Velo).⁷ È presente infine una nota alla prima strofa, per la quale è proposto un confronto con i primi versi del *Celeo* di Bernardino Baldi. Nessuna riflessione in merito al metodo di traduzione scelto, questione che pure Leopardi aveva affrontato nella nota preliminare a una precedente stesura della traduzione (contenuta in un volumetto manoscritto conservato a Recanati):

Confesso senza rossore che ho tradotto questo poemetto alquanto liberamente, sì perché non ho giudicato necessario tradurlo colla fedeltà con che ho tradotto il primo Canto dell'Odissea, come perché non posso in buona coscienza adoperare una sola rima che non sembri spontanea (Stefani, *La Torta* 146).

Il traduttore rivendica qui orgogliosamente («senza rossore») una certa libertà nel proprio lavoro, alla quale in effetti induce uno schema metrico chiuso come le sestine di endecasillabi (ABABCC), già sfruttate con disinvoltura per *La guerra dei topi e delle rane*. Non è indifferente, quindi, la decisione di eliminare tale *excusatio* metodologica nel manoscritto poi eletto alla pubblica-

⁷ Come fonte di queste notizie filologiche Stefani (*La Torta* 166) individua correttamente la *Bibliotheca latina* del Fabricius, riconducendovi sia i cenni al dibattito attribuzionistico sia l'inventario dei traduttori italiani, quest'ultimo più probabilmente attinto dalla *Bibliotheca* del Paitoni (IV 149; 224-25). L'informazione sul manoscritto dell'Ambrosiana – risalente al Vossius (*De veterum poetarum temporibus libri duo* del 1654) – è tratta forse dal Quadrio (II 647), dal momento che nel Fabricius viene ricordata solo la possibile attribuzione del poemetto a Partenio.

zione: decisione del resto coerente con la maggiore fedeltà all'originale cui questa seconda redazione, stando al giudizio della critica, sarebbe volta.⁸

Per un'analisi delle modalità traduttive adottate nella versione definitiva della *Torta* si parta quindi dall'esordio (le prime due sestine, corrispondenti ai vv. 1-7):

Iam nox hibernas bis quinque peregerat horas, / Excubitorque diem cantu praedixerat ales: / Simulus exigui cultor quum rusticus agri, / Tristia venturae metuens ieiunia lucis, / Membra levat sensim, vili demissa grabato, / Sollicitaque manu tenebras explorat inertes, / Vestigatque focum, laesus quem denique sensit.

Era il verno, e trascorsa oltra dieci ore
 La notte, e 'l gallo il giorno avea predetto,
 Quando Simulo il rustico cultore
 Di breve campicel, dal rozzo letto,
 Temendo digiunar nel dì futuro,
 Scosso adagio il sopor, s'alza a lo scuro.
 Esplorando le tenebre a tastone
 Va passo passo, e giunto al focolare,
 S'acceso anco vi sia qualche carbone
 Cerca così che sentesi scottare:
 Pronto la man ritragge, e vede allora
 Il foco luccicar non morto ancora.

Leopardi avvia la traduzione in un'atmosfera idillica poeticamente costruita tramite la conversione dell'aggettivo *hibernas* (concordato a *horas*, v. 1) nell'arcaismo

⁸ Cfr. Bigi, *Leopardi traduttore* 35 n. 48; Stefani, *La Torta* 169 e 174 ss.; Alboreto, *Note* 475-77; Camarotto, *La poesia* 101-04.

«verno», introdotto da un imperfetto («era») che conferisce sospensione e indefinitezza all'indicazione temporale;⁹ il ritmo è ulteriormente rallentato dal continuo uso di iperbati, *enjambements* (spesso combinati, come in «trascorsa [...] / la notte» ai vv. 1-2 della prima sestina) e spezzature, praticamente assenti nella traduzione della *Batracomiomachia*: fin dai primi versi il giovane traduttore dà prova di una straordinaria padronanza linguistica e riesce a dotare le due versioni di tonalità poetiche completamente differenti, pur sfruttando il medesimo metro di arrivo e lavorando su testi di partenza che presentano caratteri stilistici analoghi.

Rispetto al testo latino, inoltre, la versione italiana porta a un incremento della narratività: nella seconda sestina, la sequenza verbale lineare *tenebras explorat [...]* / *vestigatque focum, laesus quem denique sensit* (vv. 6-7) è da un lato sviluppata nella dimensione di un'intera strofa, nella quale il racconto delle azioni del protagonista viene scandito in un'estensione diacronica dilatata («esplorando le tenebre a tastone / va passo passo, e giunto al focolare»; «sentesi scottare: / pronto la man ritragge»), dall'altro è giustificata nei rapporti di causalità interni, per cui i gesti risultano spesso dettati da ragioni psicologiche esplicite (si veda «s'acceso anco vi sia qualche carbone / cerca così che sentesi scottare» rispetto al didascalico *vestigat focum* al v. 7).

⁹ Tale *incipit* – per il quale Alboreto (*Note* 474 n. 11) ipotizza l'influenza delle precedenti versioni del poemetto del Lollio («Era di verno») e del Biacca («Era d'inverno») – ricorda certi moduli dei *Canti*: penso all'inizio del *Sogno* con «Era il mattino» (v. 1), o ai vv. 44-45 della *Vita solitaria* («Era quel dolce / e irrevocabil tempo»), o ancora al v. 13 di *A Silvia* («Era il maggio odoroso»).

L'impronta scelta per la traduzione è, coerentemente al contenuto, georgico-arcadica: frequenti ad esempio i vezzeggiativi come «campicel» (I), «monticel» (V), «mulinello» (VI), «poverello» (XVI e XIX), che presenta la variante del diminutivo «poverino» (XIV). L'atmosfera, tuttavia, è stilizzata e rarefatta, più elegante rispetto ai precedenti esperimenti arcadici (gli *Epigrammi*, gli *Scherzi*, o alcuni idilli di Mosco): una scelta efficace in questa direzione è il frequente utilizzo di infiniti (con apocope) come «temendo *digiunar*» (I) o «vede allora / il foco *luccicar* non morto ancora» (II) in sostituzione dei corrispettivi sostantivi latini [*metuens*] *ieiunia* (v. 4) e [*vestigat*] *focum* (v. 7); un effetto analogo è creato anche dal sostantivo astratto in «scosso adagio il *sopor*», traduzione di *membra levat sensim* [...] *demissa* (v. 5) in cui il richiamo concreto al corpo si smaterializza nell'evocazione del sonno.

A elevare la dizione concorrono poi i frequenti latinismi che dal testo originale scivolano nella traduzione,¹⁰ a partire da *cultor* [...] *rusticus* (v. 3) che nella prima sestina diventa «il rustico cultore» o *tenebras explorat* (v. 6) ricalcato in «Esplorando le tenebre» nella seconda; di tali esempi è costellata l'intera versione: *manu lumen defendit* (v. 14) diventa «'l lume [...] co la man difende» (IV), *cinctus villosae tergoe caprae* (v. 22) «e di vellosa pelle / di capra cinto» (VI), *iacens mammis* (v. 34) «ventre e mamme giacentisi» (IX), *tepidas* [...] *undas* (v. 44) «tepid'onda» (XI), *palmis* [...] *dilatata* (v. 48) «co le palme a dilatarla» (XII), *mundaverat* (v. 50) «mondò» (XII), *terga* (v. 57) «tergo» (XIV), *munibat* (v. 62) «munia» (XV), *misto* [...] *succo* (v. 101) «un misto succo»

¹⁰ Una breve rassegna in Bertolio 410.

(XXII), *tergit* (v. 108) «si terge», *infundit* (v. 113) «in-fonde» (XXV), etc. Peculiari, in questo senso, i versi «di canne e di vimini *contesta / fratta*» (XV), dove è aggiunto un latinismo poetico senza corrispondenti nell'originale, o «A questa *impon* che legna al focolare / arrechi ed arda» (IX), traduzione di *arsura focus imponere ligna / imperat* (vv. 37-38) in cui Leopardi sfrutta il medesimo verbo del testo latino, *imponere*-“imporre”, ma con uno slittamento semantico verso il significato secondario di “obbligare” che questo ha assunto in italiano (e non in quello etimologico di “porre sopra” per cui è usato nell'originale): tali esempi mostrano quanto il giovane traduttore abbia ormai interiorizzato i moduli della lingua latina, e li percepisca come elementi imprescindibili per la costruzione di un testo poetico.

La musicalità e scorrevolezza del dettato sono determinate anche dalle forme verbali, tra le quali si alternano l'imperfetto dell'indefinitezza e della narratività (quasi sempre addolcito in forme lenite: «avea», III-VIII-IX-XVI-XVII; «giacea», III-XVII; «facea», VIII; «giacea», XV; «richiedea», XVI; «ardia», XVIII; «venia», XVIII; «nutriasi», XIX) e il presente degli automatismi quotidiani, eternati in una dimensione atemporale. Per questi, da un punto di vista lessicale, Leopardi sceglie spesso forme verbali più marcate che nell'originale, ma sempre letterariamente giustificate dalla tradizione: in questo modo l'uniformità tonale della traduzione è efficacemente scossa e interrotta, ma al contempo mantenuta nella sua poeticità e preservata da volgarismi o termini eccessivamente bassi. Le forme verbali in questione sono alcuni composti formati a partire dal prefisso latino *ex-*,

come «slunga»¹¹ («co l'ago slunga l'arido stoppino», III) per *producit* (v. 11), «schiava»¹² («schiava l'uscio de la stanza», IV) per *reserat* (v. 15), «striga»¹³ («Striga le braccia», VI) per *liberat* (v. 22); o verbi denominali come “abburattare”¹⁴ da “buratto” («l'abburatta», X) per *quatit* (v. 41) o “aggrumare”¹⁵ da “grumo” («l'aggrumata / pasta», XI) per *grumos* (v. 47). Esempio in questo senso

¹¹ Stefani (*La Torta* 176) ipotizza una «suggerione dell'uso dialettale marchigiano»; il verbo, tuttavia, usato in questo senso di “tirare fuori, protendere” era stato recentemente usato da Monti traduttore di Persio (nell'edizione milanese del 1803 delle *Satire*): cfr. Monti *Sat. Persio* III 151-53 «Steso e beato alfin nel cataletto / e d'aromi inzuppati, irrigiditi / slunga ver l'uscio i piè».

¹² Verbo della tradizione novellistica, in cui è piuttosto utilizzato con il significato di “scardinare forzando”: cfr. Boccaccio *Dec.* 8-10 (I-IV-775) (Battaglia) «Poi che ben due mesi aspettato l'ebbe, vegghendo che non veniva, fece che il sensale fece schiavare i magazzini»; Aretino 20-318 (Battaglia) «Entro dentro con quel proprio avvedimento del ladro, il quale coi grimaldelli e con le lime sorde ha schiavato la bottega», etc.

¹³ Sfruttato solitamente nel senso astratto di “districare una questione complessa”, cfr. Caro 12-III-199 (Battaglia) «Ora intendo che ancora in questo è qualche intrico e non so come mi si verrà fatto di strigarlo», è usato solo in un caso nel senso concreto di “liberarsi da ciò che impedisce i movimenti”, riferito a un animale: cfr. Lalli 2-2-56 (Battaglia) «L'augel [...] non potrà strigarsi, / s'al collo ha il laccio e non può mover l'ali» (si tratta di un distico della *Franceide*, poemetto in ottave presente nel Catalogo della Biblioteca leopoldiana).

¹⁴ Tecnicismo del lessico culinario, in particolare trecentesco: cfr. G. Villani 12-73 (Battaglia) «Facevano pane della farina del comune senza abburattare e trarne crusca».

¹⁵ Usato tuttavia sempre per il sangue (spesso in trattazioni di carattere scientifico): cfr. Redi 16-VII-381 (Battaglia) «Sogliono essere materie viscosse tenaci, le quali in que' vasi [del cuore] s'aggrumano e si assodano»; Magalotti 19-53 (Battaglia) «La polverosa state e il sol cocente / lo spesso sangue ti riuoce e aggruma».

è la coppia di sestine in cui è introdotta la preparazione del *moretum* (XI-XII, cfr. vv. 43-51):

Laevi tum protinus illam / Componit tabula, et tepidas super
ingerit undas. / Contrahit admistos nunc fontes atque farinas; /
Transversat durata manu, liquidoque coacto / Interdum grumos
spargit sale. Iamque subactum / Laevat opus, palmisque suum
dilatat in orbem, / Et notat, impressis aequo discrimine quadris.
/ Infert inde foco: Cybale mundaverat aptum / Ante locum.

A la farina poi che ragunata
Ha sopra liscia tavola, dispensa
Tepid'onda il villano, e l'aggrumata
Pasta scorrendo co la man l'addensa,
Liquido sal vi sparge, e' l tutto insieme
Mesce e volge sossopra e mena e preme.
Poi ch'assodata fu la facil massa,
Ei co le palme a dilatarla imprende,
Appianala, rotondala, l'abbassa,
La segna in quadri uguali e la distende
E la compone in aggiustato loco
Che Cibale mondò vicino al foco.

L'uso del polisindeto e dell'asindeto è sapientemente dosato, così che dalla sequenza di congiunzioni copulative «mesce e volge sossopra e mena e preme» il ritmo accelera fino alla successione «appianala, rotondala, l'abbassa», ulteriormente scandita dalla rima interna (creata dall'enclisi della particella pronominale: si noti la raffinata *variatio* nell'ultimo termine del *tricolon*, dove la particella è preposta). L'alternanza ritmica è intrecciata a un'alternanza lessicale e linguistica: tecnicismi e termini

marcati come «ragunata / ha», «aggrumata / pasta», «as-sodata» o «quadri» sono accostati con naturalezza a latinismi e poetismi come «tepid'onda», «mesce», «preme».

Il ritmo della narrazione è arricchito, qui e per tutta la versione, da una studiata musicalità: questa è ottenuta attraverso frequenti allitterazioni come, alla fine della prima sestina, la reiterazione della sibilante in «scosso adagio il sopor, s'alza a lo scuro», o del gruppo vocale-vibrante in «arrechì ed arda» (IX), o della nasale in «di nasturcio nutriasi» (XIX), come anche della velare in «calza i stivali e col cappel si copre» (XXVII); vengono sfruttati in questo senso richiami e rime interne, per esempio in «ne' tempestosi di, ne' di di Festa / [...] / di starsi neghittoso entro 'l suo tetto» (XV).

Ulteriore caratteristica, già deducibile dall'esordio, è la semplificazione delle perifrasi latine:¹⁶ il «gallo» che nella prima sestina dà la sveglia al protagonista è evocato nel testo originale attraverso l'altisonante espressione *excubitor* [...] *ales* (v. 2), cui Leopardi preferisce la dizione propria; altri esempi in questo senso sono la sostituzione dell'elegante immagine *tenebrae* [...] *recedunt* (v. 13) con «al fin chiarisce» (IV) o le varie normalizzazioni dei nomi delle divinità usati metonimicamente nel testo originale, per cui *Ceres* ai vv. 27, 43 e 55 è di volta in volta tradotta «frumento» (VI), «grano» (X) e «pane» (XIII), *Venus* (v. 85) come «amorose brame» (XIX) e le *Palladii guttae olivi* (v. 112) diventano semplice «olio» (XXV). Anche in questo caso, come per la *Batracomiomachia*, Leopardi sceglie di non cogliere l'occasione di una parodia linguistica, in direzione della quale tali ampollose

¹⁶ Più in generale, di una doppia e opposta tendenza alla «semplificazione» e all'«amplificazione» nella *Torta* parla Bertolio (406-10).

espressioni del poemetto – volte a conferire un’ironica dimensione epica a un personaggio di estrazione umile – avrebbero potuto essere sfruttate: tali rinunce sono dettate da preferenze di genere che, se da un lato convertono il poemetto pseudo-omerico in un esercizio di satira sociopolitica, qui puntano a un’elevazione stilistica della vita contadina, la cui dignità è esaltata senza ironia (l’uso di termini epico-militari per le azioni del protagonista, esempio di modalità parodica, è limitato solo a un paio di casi: «le grosse Cereali spoglie» nella sestina X, per *purgamina* al v. 41; «le neglette spoglie» nella XXI, per *contempta* al v. 94). Forse oziosa, alla luce di queste analisi, la questione critica circa la preponderanza di una resa realistica o letteraria nella *Torta*:¹⁷ a questo proposito, pare già definitiva la sintesi di Bigi, che coglieva nella traduzione un realismo letterariamente filtrato,¹⁸ coerente, del resto, al carattere del successivo lessico del quotidiano nei *Canti*.

La modestia di Simulo è assimilata a una nobiltà priva di tratti caricaturali: maestro e predecessore in tale glori-

¹⁷ Stefani pare infatti individuare nella versione leopardiana l’intenzione di una resa realistica coadiuvata dalla «continua esperienza del mondo rustico di Recanati», soprattutto nella restituzione dei tecnicismi agricoli; la studiosa interpreta ancora i frequenti latinismi con una «funzione “realistica”, antiaulica» (*La Torta* 172-73). Viceversa, Alboreto parla di «inadempimenti realistici» da parte di Leopardi, che non avrebbe mantenuto – appunto per troppa letterarietà – l’identità poetica più umile del poemetto (*Note* 480-85).

¹⁸ Cfr. Bigi, *Leopardi traduttore* 35: il critico leggeva quindi la versione leopardiana sul solco di certa poesia didascalica del Cinquecento e del tardo Settecento. Tali reminiscenze letterarie sono approfondite da Camarotto (*La poesia* 105-09), mentre Bertolio (411-14) ipotizza uno spettro più ampio di predecessori.

Calza i stivali e col cappel si copre,
 Indi fuor esce, ed *aggiogati i buoi*,
Gli spinge il solco a far pe' campi suoi.
 (Leopardi, *La Torta*, sestine I e XXVII)

Tale coincidenza tematica può aver stimolato Leopardi a risemantizzare il *Moretum* in omaggio all'umile personaggio pariniano, di cui il poemetto riferirebbe la giornata lavorativa solo accennata nell'incipit del *Giorno* (nella seconda redazione del *Mattino*): difficile stabilire se tale operazione risponda a uno sperimentalismo letterario giovanile, che dopo la satira vira verso l'ode settecentesca, o se sia involontario prodotto della memoria poetica del giovane studioso.¹⁹ Di certo, nella traduzione leopardiana vi sono alcune spie lessicali che giustificano l'ipotesi di tale influenza letteraria:²⁰ il protagonista Simulo è più volte chiamato «villano» (XI, XIV, XXIV, XXV), termine che – benché senz'altro convenzionale – non trova corrispondenze nel testo originale (nel caso della sestina XIV, anzi, «il villano saggio» normalizza l'epiteto epico *providus heros* del v. 60), quando non esplicitamente – in due luoghi – «il buon villano» (III e VII); sospetta è anche la traduzione leopardiana di *grata-*

¹⁹ Va specificato che nel Catalogo della Biblioteca leopardiana è citata solo un'edizione delle *Poesie* di Parini del 1821, ma è improbabile che nel 1816 Leopardi non conoscesse *Il Giorno*, e a maggior ragione un brano celebre come quello del *Mattino*.

²⁰ Una puntuale suggestione pariniana nella *Torta* è del resto già segnalata da Bertolio (409) relativamente ai versi «Spesso l'acuto odor saetta il naso / che si raggrinza, al povero villano» (XXIV; cfr. *Il mezzogiorno*, vv. 487-88: «e le narici / schifo raggrinza»).

que nobilium requies lactuca ciborum (v. 76) con «e lattuga v'avea che grata viene / fra lauti messi in cittadine cene» (XVII), versi in cui il contrasto tra la semplicità della verdura rispetto agli altri cibi è ampliato in un riferimento ai mondani ricevimenti cittadini,²¹ oggetto privilegiato dell'ironia pariniana sia nel *Mezzogiorno* sia nella *Notte*. Tali riscontri testuali, che già di per sé indurrebbero a pensare a una sistematica operazione letteraria (più che all'effetto di memoria involontaria), trovano riscontro in una dichiarazione dello stesso Leopardi contenuta nel preambolo alla sua traduzione della *Titanomachia* di Esiodo (pubblicata qualche mese dopo sullo *Spettatore*) ed espressa nell'ambito di una critica alla versione virgiliana di Annibal Caro:

Chi non comprende qual divario sia dallo stile di Virgilio a quello del Caro, metta il Caro col Parini [...]. Veggano come parla il Virgilio della moderna Italia [...]. Dovrebbe un traduttore di Virgilio studiare assaissimo il Parini, e quanto più al Pariniano s'accostasse, tanto più avrebbe del Virgiliano (*Titanomachia* 47).

²¹ Una polemica sociale è senz'altro presente *in nuce* già nel poemetto pseudo-virgiliano. Dopo aver descritto la ricchezza dell'orto del protagonista, l'autore anonimo descrive infatti come tali prodotti non siano destinati al loro proprietario ma al mercato cittadino (vv. 78-82), versi seguiti dalla descrizione dell'alimentazione povera del protagonista, che deve destinare il meglio del proprio raccolto alla vendita. Eccone la traduzione leopardiana (XVIII-XIX): «Ma questi cibi, il povero padrone / raro a la bocca d'appressare ardia. / Fasci d'erbe recando ei ne le None / da la campagna a la città venia, / e quindi a casa ritonar contento / scarco il capo solea, grave d'argento. / Pressoché mai da cittadin macello / cibo recava a poco prezzo tolto».

Se la consapevolezza del carattere spurio dell'opera non aveva compromesso un giudizio positivo sulla *Batracomiomachia*, non pare improbabile che Leopardi abbia trovato il modo di restituire – sul modello pariniano – dignità virgiliana alla sua *Torta*.

CAPITOLO NONO
L' *ODISSEA* DI OMERO
(1816)

Nel 1816 Leopardi si presenta infine alla sfida del testo omerico, affrontato nel secondo dei due poemi, l'*Odissea*: scelta in cui lo spirito agonistico del giovane traduttore, tante volte esibito nei precedenti lavori, evidentemente cede davanti all'inevitabile confronto con Vincenzo Monti che una traduzione dell'*Iliade* avrebbe implicato. Risale proprio ai primi mesi del 1816, del resto, il celebre intervento di Madame de Staël sulla *Biblioteca Italiana*, nel quale veniva consacrata l'esemplarità della traduzione montiana:¹ giudizio prontamente confermato dallo stesso Leopardi nella risposta del 7 maggio, dove ogni possibile versione iliadica successiva al Monti è definita come un'«inutilissima temerità».²

¹ «L'Europa certamente non ha una traduzione omerica, di bellezza e di efficacia tanto prossima all'originale, come quella del Monti [...]. Niuno vorrà in Italia per lo innanzi tradurre la Iliade» (Giordani 336).

² Cfr. *Lettera ai compilatori* 877. Per la scelta dell'*Odissea*, Antonino Sole parla di «ragioni di prudenza e insieme [...] desiderio di successo letterario che meglio si lusingava potergli arrivare entrando

Il *Saggio di traduzione dell'Odissea* è quindi pubblicato sullo *Spettatore* nei numeri del 30 giugno e 15 luglio 1816, convenzionalmente introdotto da un *Preambolo* che, di inconsueta brevità, risulta interessante soprattutto come testimonianza dei diversi (quando non contraddittori) atteggiamenti manifestati dal giovane traduttore.

Questi esordisce con una retorica richiesta di approvazione («Tradurrò l'*Odissea* se i miei compatrioti approveranno il Saggio che presento loro della mia traduzione»),³ cui segue una promessa di sinteticità teorica, espressa in un linguaggio perentorio che trova il suo culmine in una *sententia* finale:

Non parlo dei traduttori italiani di quel poema, perchè è fama che l'Italia non ne abbia ancora una traduzione: molto meno del modo di ben tradurre, perchè ne parla più a lungo chi traduce men bene (*Poeti greci e latini* 178).

A partire da questo passaggio, e in particolare nell'affermazione della mancanza di traduzioni italiane dell'*Odissea*, il *Preambolo* si ispira al modello di Foscolo, che nell'articolo *Sulla traduzione dell'Odissea* (pubblicato nel numero di aprile 1810 degli *Annali di scienze e lettere*) aveva scritto una severa recensione delle precedenti versioni di Salvini, Baccelli e Soave, sminuendo con retorica reticenza la recente *Traduzione de' primi due canti dell'Odissea* di Pindemonte, stampata

in lizza con un letterato [...] di seconda grandezza, come il Pindemonte» (*La traduzione leopardiana* 170). Sulle ragioni della scelta si sofferma in particolare Parrini Cantini (*M'inginocchio innanzi* 89-94).

³ Cfr. *Poeti greci e latini* 178.

a Verona nel 1809.⁴ E in effetti, subito dopo, Leopardi afferma di non conoscere la traduzione pindemontiana («Direi forse qualche parola sulla traduzione dei due primi Canti dell'*Odissea* pubblicati dal Pindemonte, se

⁴ L'influenza che la lettura degli articoli foscoliani *Sulla traduzione dell'Odissea* e *Caro ed Alfieri traduttori di Virgilio* ha esercitato sul giovane Leopardi e sul suo proposito di tradurre l'*Odissea* e l'*Eneide* (il libro II in particolare) è dimostrata per la prima volta da Bigi, *Leopardi traduttore* 37-48: nello specifico, lo studioso ricorda in nota la dichiarazione di Foscolo per cui «l'*Odissea* non ottenne ancora in Italia un traduttore-poeta» (Foscolo, *Lezioni* 198); sull'ascendente dei due articoli in altri scritti coevi di Leopardi, si veda Genetelli, *IncurSIONI* 30-33. Più discussa, invece, la possibilità di una lettura da parte di Leopardi del foscoliano *Esperimento di traduzione della Iliade* (1807): esclusa da Bigi (*Leopardi traduttore* 38 n. 50), per alcune coincidenze nella traduzione è ipotizzata da Sole (*La traduzione leopardiana* 176) e da Parrini Cantini (*M'inginocchio innanzi* 94-95). Una conferma potrebbe venire dalla decisa affermazione per cui «del modo di ben tradurre [...] ne parla più a lungo chi traduce men bene», che ricorda la provocatoria conclusione alle considerazioni foscoliane *Su la traduzione del cenno di Giove*: «Rispetto alla mia traduzione di questi tre versi, e di moltissimi altri, m'accorgo che si può etimologizzare, sillogizzare, fantasticare sopra i grandi originali, ritrarli dal vivo non mai; e che le mie teorie condannano i miei esempj: però è più arrogante chi parla che chi fa» (Foscolo, *Esperimento* 120). Viceversa, Genetelli (*IncurSIONI* 38-41) considera la battuta leopardiana un'allusione polemica all'inadempienza della traduzione iliadica di Foscolo; Stasi (293 n. 7 e 306 n. 36), infine, ne individua il modello nelle *Observations sur l'Art de traduire* di d'Alembert. Infine, per quanto riguarda la produzione poetica foscoliana, un'influenza sulle traduzioni leopardiane dell'*Odissea* e dell'*Eneide* è ipotizzata in Primo (*Leopardi lettore* 55-57) e Sole (*Il Foscolo di Leopardi* 117-26).

gli avessi letti»), dichiarazione da interpretare verosimilmente come *excusatio non petita*.⁵

Segue infatti una sintetica giustificazione delle modalità traduttive adottate, nelle quali Leopardi rivendica la propria posizione classicista di assoluta fedeltà alla lettera del testo, arrivando a ingaggiare provocatoriamente il lettore in un'esplicita sfida:

Chi brama sapere se io mi sia fedelmente attenuto all'originale, apra a caso il primo Canto dell'*Odissea*, e paragoni il verso che incontrerà, colla mia traduzione (*ibidem*).⁶

L'inedita fermezza di tale posizione potrebbe presupporre un'attenta lettura della *Prefazione* pindemontiana, che già nell'anticipazione del 1809 difende la possibilità

⁵ Cfr. *Poeti greci e latini* 178. Leopardi ribadirà di non aver «mai veduto nessuna parte dell'*Odissea* del Pindemonte» in una lettera a Leonardo Trissino del 23 ottobre 1820 (*Epistolario* 450-51). Bigi (*Leopardi traduttore* 49), Parrini Cantini (*M'inginocchio innanzi* 93) e Blasucci (*Leopardi e Pindemonte* 239-42) non trovano motivi di dubitare delle dichiarazioni leopardiane, che Carini (*Giacomo Leopardi critico* 63-64) riconduceva – forse non avventatamente – a un «mannerismo insincero»: a partire dall'articolo di Bossi (412-14) infatti non pare più improbabile un'influsso diretto della versione di Pindemonte sul *Saggio* leopardiano.

⁶ Una paradossale applicazione di tale assoluta fedeltà è presentata da Leopardi nella coeva pseudo-traduzione dell'apocrifo *Inno a Nettuno*, nel cui *Avvertimento* preliminare Leopardi esibisce la medesima provocatoria sicurezza: «Ho adoperato molto per tradurre fedelissimamente, e non ho trascurato pure una parola del testo, di che potrà agevolmente venire in chiaro chi vorrà ragguagliare la traduzione coll'originale, uscito che sarà questo alla luce» (*Inno a Nettuno* 106; a questo proposito, si veda il commento della Centenari, cfr. *ivi* 31-34).

di una «libertà giudiziosa», secondo l'assunto – anche foscoliano – per cui «l'uomo, facendosi traduttore, non cessa, grazie al cielo, d'essere poeta».⁷ Una figura, quella del traduttore-poeta, peraltro auspicata dallo stesso Leopardi di lì a poco nel *Preambolo* alla traduzione dell'*Eneide*: la contingente concorrenza della *Prefazione* pindemontiana potrebbe quindi aver sollecitato nel giovane studioso una polemica presa di distanza.

Le affermazioni leopardiane sono supportate da una difesa della «dottrina» come prerogativa essenziale per ogni traduttore che si confronti con gli antichi e *in primis* Omero:⁸ dopo una poco convincente dichiarazione di mo-

⁷ Cfr. Pindemonte 35 e 8. Cfr. Mari, *Come Sole* 426-27.

⁸ «Ognuno sa che per tradurre gli antichi, e primamente Omero, è mestieri dottrina» (*Poeti greci e latini* 178; cfr. anche *Lettera ai compilatori* 877: «Sa ogni buon letterato che a tradurre Omero vuoi piena fedeltà»). A questo proposito osserva Bigi che Leopardi «ripete il concetto, caro al Foscolo, della necessità di una severa preparazione “dottrinale” per tradurre gli antichi e in particolare Omero»; il critico non manca tuttavia di rilevare le diverse conclusioni cui giungono, dal medesimo presupposto, i due autori: «per il Foscolo la fedeltà del traduttore può e deve consentire una notevole elasticità e libertà rispetto alla lettera proprio allo scopo di una più profonda adeguazione alla concreta fisionomia storica dell'originale [...], per il Leopardi, al contrario, essa non può identificarsi che con la più religiosa aderenza materiale al testo tradotto» (*Leopardi traduttore* 45-46; cfr. Parrini Cantini, *M'inginocchio innanzi* 96-97). Aggiungerei che Foscolo supera e ironizza quel concetto di «dottrina» che Leopardi, al contrario, discute ed esemplifica con assoluta serietà: se infatti Foscolo inizialmente dichiara che «quel poeta tradurrà meglio che più s'accosterà al senso dell'originale e più ad un tempo al gusto della propria nazione; ed a ciò vuoi un uomo dottissimo», poco dopo aggiunge – pensando al proprio *Esperimento* – che «quand'anche si concedesse ch'egli abbia tradotto [...] con tutta la dottrina possibile; che abbia penetrato nelle

destia («io ho cercato valermi della poca che posseggo»),⁹ Leopardi illustra il concetto con due esempi di traduzione “dotta” relativi ai termini ὀμφαλός e ἄρπυιαι, adatti a rimarcare un’orgogliosa distanza tra il proprio lavoro e quello dei predecessori. Il primo esempio è tratto dal verso ὄθι τ’ ὀμφαλός ἐστι θαλάσσης (v. 50), in cui Leopardi sceglie di tradurre ὀμφαλός letteralmente come «ombelico», in esplicita contrapposizione alla generica traduzione «nel mezzo del mare» attribuita, complessivamente, agli «altri»: su questa rivalità il poeta insiste presentando un’ulteriore dicotomia tra «eruditi», che conoscono il significato particolare della parola, e «non eruditi», che invece ignorano i passi greci dove il termine è attestato (diligentemente citati in nota,¹⁰ a dimostrazione della propria legittima appartenenza alla prima categoria). Anche nel secondo esempio, ἄρπυιαι (v. 241), Leopardi rivendica una diversità («non così io») rispetto a «tutti gli interpreti» di sua conoscenza, che traducono

viscere dell’originale; che abbia dato forza, calore, evidenza e soprattutto, come altri crede, grandissimo movimento alle pitture d’Omero [...] chi crederà che, anche concedendogli tante doti, in questa versione poetica non si senta nè un’aura pure dello spirito originale? Tu ravvisi tutti i contorni, tutti i minimi accidenti del volto; ma l’espressione del volto è di carattere assai diverso» (Foscolo, *Lezioni* 208-09).

⁹ *Poeti greci e latini* 178.

¹⁰ «Altri forse avrebbero tradotto “Che è nel mezzo del mare”. Ma gli antichi aveano alcune idee particolari annesse alla parola ὀμφαλός “ombelico”, che gli eruditi conoscono, e che i non eruditi non conosceranno, perchè non avranno la pazienza di consultare gli autori di consultare gli autori che io cito appiè della pagina» (*Poeti greci e latini* 179). Le «idee particolari» sono naturalmente di origine cesarotiana-foscoliana (cfr. Foscolo, *Lezioni* 206; a questo proposito Parrini Cantini, *M’ingnocchio innanzi* 96).

semplicemente «arpie»: seguendo un'osservazione di Ennio Quirino Visconti (contenuta nell'edizione delle *Iscrizioni Greche Triopee*), interpreta infatti la voce come participio femminile di ἄρπω, ossia «“rapaci”, [...] antonomasia delle Parche»¹¹ (e «rapaci Parche» sarà infatti la sua traduzione al v. 326). Il giovane traduttore provoca così il pubblico, che facilmente poteva pensare a una confusione tra le due figure mitologiche, e con il *Preambolo* giustifica e insieme enfatizza la propria originale soluzione.¹²

Leopardi conclude con una *peroratio* altamente patetica (e per questo rimasta celebre), nella quale torna a sfoggiare un'affettata umiltà:

M'inginocchio innanzi a tutti i letterati d'Italia per supplicarli a comunicarmi il loro parere sopra questo Saggio [...]. Deh! possano essi parlarli schiettamente, e risparmiarmi una fatica inutile, se questo Saggio non può esser lodato con sincerità (ivi 180).

Difficile non leggere antifrasticamente tali dichiarazioni di modestia, che aprono e chiudono il discorso con una *captatio benevolentiae* in perfetto stile retorico, all'interno di una presentazione in cui emerge piuttosto

¹¹ *Poeti greci e latini* 179.

¹² Anche in queste digressioni lessicali Bigi legge un'influenza dell'articolo foscoliano, e in particolare dell'analisi dei termini ἔζομαι e *fante* (Foscolo, *Lezioni* 206-08): la differenza, secondo lo studioso, è che gli esempi scelti da Leopardi non sono «notevoli per un loro significato civile-religioso» come quelli di Foscolo, bensì carichi di «favolosa suggestione» (Bigi, *Leopardi traduttore* 40-46; Musumarra 506-07 enfatizza anche le implicazioni poetiche di tali correzioni filologiche).

un manifesto senso di superiorità nei confronti degli altri letterati: Leopardi sembrerebbe in effetti aspettarsi, finalmente, il definitivo riconoscimento come traduttore e filologo (speranza presto frustrata a causa delle reazioni ironiche di alcuni detrattori, in particolare alla teatralità dell'espressione «m'inginocchio»¹³).

Tra le numerose edizioni dell'*Odissea* presenti nella biblioteca leopardiana¹⁴ è verosimile il poeta abbia utilizzato la già citata edizione a cura di Lederlin e Bergler,

¹³ Il riferimento è in particolare a un articolo anonimo pubblicato poco dopo sullo *Spettatore* (F.C., *Tentativo di poema epico sopra argomento moderno*). Leopardi risponderà, in parte, nella premessa alla *Traduzione del libro secondo della Eneide*, pubblicata nei primi mesi del 1817. In una lettera del 18 aprile 1817 (cfr. *Epistolario* 86-87) il poeta mostra di aver attribuito l'articolo al cugino Francesco Cassi, al quale scrive per scusarsi e contemporaneamente rivendicare le espressioni usate nel *Preambolo*; alla lettera Cassi risponderà il 30 maggio, negando di essere l'autore (cfr. *Epistolario* 114).

¹⁴ Tra le edizioni citate nel Catalogo, l'*Odissea* figura nelle seguenti: *Opera Omnia omerica* a cura di Lederlin-Bergler (Amsterdam, 1707); *Odyseea Raphaelae Regio Volaterranno interprete. Batrachomyomachia, Aldo Manutio, et Hymni Deorum Iodoco Velaraeo interpretibus. Herodoti libellus de vita Homeri per Conradum Heresbachium latinitate donatus* (Leida, 1541); *Odyseea per Raphaellem Volaterranum in latinum conversa, commentariis illustrata* (Roma, 1510); *Homerus Odyseea interprete Andrea Divo Iustinopolitano. Batrachomyomachia interprete Aldo Manutio, Hymni Deorum, interprete Georgio Dardona Cretense. Ilias interprete Andrea Divo. Homeri vita Herodoti Halicarnassei, interprete Corrado Heresbachio* (stampata a Venezia, senza indicazione di data); le traduzioni omeriche di Madame Dacier nell'edizione stampata ad Amsterdam nel 1731; *L'Odissea, tradotta dal Greco in versi spagnuoli da Gonzalo Perez* (Venezia, 1562); infine, la successiva *Odissea tradotta da Ippolito Pindemonte* (Macerata, 1825).

con traduzione latina a fronte (Amsterdam, 1707). A conferma di tale ipotesi di edizione vi sono, ancora una volta, molti casi di chiara dipendenza dalla versione latina ivi contenuta:¹⁵ «in cavi spechi» (vv. 18 e 100) dal latino *in specubus cavis* per ἐν σπέσσι γλαφυροῖσι (“in grotte profonde”); «sommò de’ Re» (vv. 63 e 112) dal vocativo *summe regum* per ὑπάτε κρειόντων (“o altissimo tra i potenti”);¹⁶ «con dolci / molli detti» (vv. 77-78) da *mollibus et dulcibus sermonibus* per μαλακοῖσι καὶ αἰμυλίοισι λόγοισι (“con tenere e seducenti parole”); «in un polito armadio» (v. 177) da *intra armarium bene politum* per δουροδόκης ἔντοσθεν ἐξόου (“dentro a un deposito di lance ben lavorato”) e, similmente, «polita mensa» al v. 191 da *politam [...] mensam* per ξεστήν [...] τράπεζαν

¹⁵ Fatte salve le considerazioni relative all’uso di questa edizione per la precedente traduzione della *Batracomiomachia*, per quanto riguarda l’*Odissea* il suo utilizzo è già ipotizzato da Carini (*Giacomo Leopardi critico* 67): si deve a Parrini Cantini (*M’ingnocchio innanzi* 97-99) la prima dimostrazione filologicamente condotta, basata sul rapporto con il testo greco e sulla dipendenza dalla *versio* latina (per la discussione delle edizioni omeriche leopardiane, si veda anche D’Intino in *Poeti greci e latini* 466-67). L’edizione è qui utilizzata per le citazioni dal testo greco e dal latino (v. Lederlin-Bergler 1-19); per il testo della versione leopardiana, cfr. *Poeti greci e latini* 181-215.

¹⁶ L’espressione è una delle epiclesi di Zeus/Giove e in quanto tale ritorna in due luoghi del canto omerico (vv. 45 e 81), all’interno della formula di apertura all’invocazione del dio: se la versione latina nel secondo caso varia traducendo *supreme regnantium*, Leopardi rispetta la formularità ripetendo «sommò de’ Re» (v. 112). Tale fedeltà leopardiana alla formularità omerica è sostenuta da Parrini Cantini, *M’ingnocchio innanzi* 99-100 (cfr. anche Camarotto, *La gemma perduta* 93): rimando al seguito del capitolo per una discussione più specifica del fenomeno.

(“tavola levigata”); o ancora, l’epiteto dei Tafi «in navigare esperti» (ai vv. 246 e 560), che traduce il composto greco φιλήρητοι (“amanti dei remi”), sembra avere come base piuttosto il latino *studiosi navigandi*; così come «nullo il conosce, o n’ode / il nome» (vv. 327-28), traduzione degli aggettivi ἄϊστος, ἄπυστος (“non visto, sconosciuto”), ricorda *nulli inveniendus, nulli auditus*; ultimo esempio significativo è la traduzione «il parlar sublime» (v. 512) di ὑπαγόρης (“gran parlatore”), scissione del composto latino *sublimiloquus*.

Oltre a queste espressioni, più o meno articolate, la lettura del testo latino immette nella versione leopardiana una serie di singoli latinismi: *verecunda* porta a «vereconda» (v. 193) per αἰδοίη; *concionem* a «concion» (v. 496) per ἀγορήν; *inulti [pereatis]* a «[e sia la vostra morte] inulta» (v. 507) per νήπονοι; *pubescentem* a «pubescente» (v. 576) per πρωθήβην; *numquam* a «unqua» (v. 580) per οὐποτ’; *faces* a «faci» (v. 584) per δαΐδας, etc.¹⁷

Come nella *Torta*, la patina latineggiante risulta inoltre essere una scelta linguistica che spesso prescinde dal testo originale o dalle traduzioni latine di servizio: questa è evidentemente percepita dalla sensibilità poetica del

¹⁷ Altri esempi di singoli termini ripresi dal latino: «stolti» (v. 10) per νήπιοι (“ingenui”), cfr. *stulti*; «dalla patria sede» (v. 103) per ἀπὸ πατρίδος αἴης (“dalla terra della patria”), cfr. *patria terra*; «arenosa» (v. 128) per ἡμαθόεντα, cfr. *arenosam*; «grave» (v. 138) per βριθύ, cfr. *gravem*; «a’ calcoli» (v. 150) per πεσσοῖσι, cfr. *calculis*; «amicamente» (v. 171) per φιλήσειαι, cfr. *amicæ*; «sgabel» (v. 182) per θρήνυς, cfr. *scabellum*; «d’augurii» (v. 275) per οἰωνῶν, cfr. *auguriorum*; «lacrimando» (v. 449) per δακρύσασα, cfr. *lacrimans*. O ancora, un paio di sintagmi nominali: «fide ancelle» (v. 447) per ἀμφίπολος [...] κεδνή (v. 335), cfr. *ancilla [...] fida*; «tunica molle» (v. 588) per μαλακὸν [...] χιτῶνα, cfr. *mollem [...] tunicam*.

traduttore come elemento essenziale del linguaggio epico, ed è di conseguenza utilizzata come modalità per innalzare lo stile delle proprie versioni. In questo senso, Leopardi più volte sostituisce con ulteriori latinismi alcuni termini della traduzione latina dell'edizione: questo avviene per sostantivi come «rege» (v. 147) in luogo di *dux*; per gli aggettivi “inclito” (in «inclita Ninfa» al v. 19 in luogo di *veneranda* e «inclita fama» al v. 132 in luogo di *insignis*) e “preclaro” (in «preclaro Egisto» al v. 39 in luogo di *eximius*); per i participi passati «ito [era]» (v. 29, in luogo di *accesserat*) e «commista» (v. 100, in luogo del semplice *mixta*); vi è infine un caso di aggettivo costruito come gerundivo, ovvero «intollerandi» (v. 492) laddove la versione latina riporta *intolerabili*. Caso analogo a quest'ultimo è «invrecondi» al v. 343, aggettivo usato per definire i Proci (il latino, in questo caso, traduce il greco ἀναδέσει con *impudentibus*): attraverso questa scelta di traduzione Leopardi pone in diretto e antitetico confronto gli «invrecondi Proci» (v. 343) e la «vrecconda dispensiera» (v. 193), con elevazione di quest'ultima a una superiorità morale che, a partire dall'eroe Odisseo, sembra permeare tutta la reggia e investire anche la servitù.

Un altro punto di riferimento per la versione leopardiana è con ogni probabilità la traduzione in prosa di Madame Dacier, presente nella biblioteca dell'autore – stando al Catalogo – nell'edizione stampata ad Amsterdam nel 1731.¹⁸ Anne Le Fèvre-Dacier, una delle massime esponenti del partito classicista all'interno della

¹⁸ Alcuni casi di influenza dalla Dacier in Camarotto, *La gemma perduta* 98 n. 48.

querelle des Anciens et des Modernes, è una figura di particolare autorità agli occhi del giovane poeta, il quale in più punti affida i propri scrupoli filologici alla versione francese e alla sua programmatica fedeltà, che tuttavia non sempre si rivela effettiva.¹⁹ Una certa influenza è ravvisabile già nella protasi, in particolare nella traduzione del v. 3 πολλῶν δ' ἀνθρώπων ἴδεν ἄστεα, καὶ νόον ἔγνω (“di molti uomini vide le città, e la mente conobbe”) con «le città di molti / popoli vide ed i costumi apprese» (vv. 3-4), dove «popoli» e «costumi» sembrano condizionati da «peuples» e «coûtures»; ulteriori sostantivi derivati dal francese potrebbero essere «travagli» (v. 24) da «travaux» per ἄεθλοι²⁰ (v. 18), «urne» (vv. 153 e 204) da «urnes» per κρητῆρες (vv. 110 e 149), «seggio» (v. 179) da «siege» per θρόνος (v. 130), così come l’aggettivo «posente» (v. 370) ricorda «puissant» per δυνάμενος (v.

¹⁹ Come era stato prontamente denunciato dal Rochefort (28): «D’ailleurs, dans quelles traductions en prose ne voit-on pas des infidélités de cette nature? La fidèle Madame Dacier en est remplie».

²⁰ In una lettera a Pietro Giordani dell’8 agosto 1817 – ricordata da D’Intino in *Poeti greci e latini* 183 – Leopardi discute della traduzione di ἄθλος: «Molto vi compatisco nelle vostre brighe e molestie. Cotesti sono quelli che i greci chiamavano ἄθλους. Spesso mi viene in bocca e mi piace assai questa parola ora che uno ἄθλος che io facessi, sarebbe l’ultimo. Se non che questo pure è un terribile ἄθλος d’ingoiarsi così i giorni e i mesi come fo io. Con qual parola renderemmo questa greca? *Travaglio* ha il disgustoso ma non il grande e il vasto. Non per tanto io non m’arrischio di affermare che questa parola non si possa rendere in italiano, tanto poco mi fido di conoscere questa nostra lingua sovrana immensa onnipotente» (*Epistolario* 130). A più di un anno dalla sua traduzione omerica, il poeta nobilita la propria sofferenza attribuendole la dimensione titanica delle “fatiche” odissiache (su questa ricerca lessicale a partire dal greco omerico, cfr. Lonardi, *L’oro di Omero* 22-26).

276).²¹ Un caso particolare è quello di «magione», termine che torna ai vv. 240, 335 e 530 in corrispondenza di «maison» della Dacier come traduzione dei diversi sostantivi δῶμα (v. 176) e οἶκος (vv. 248 e 397); a partire da «maison», Leopardi utilizza «magione» anche in altri dieci luoghi per tradurre indifferentemente μέγαρον (vv. 37, 359, 487, 499 e 578), δῶμα/δόμος (vv. 71, 175, 442) e οἶκος (vv. 347 e 479): non la fedeltà etimologica promessa nel *Preambolo*, dunque, dal momento che in questo modo il traduttore opta per una resa unica della specificità lessicale di Omero.

Sempre in ambito nominale, risulta ancora più significativa la coincidenza di interi sintagmi o complementi: l'espressione «per lor follia», che torna ai vv. 10 e 45 come traduzione di σφετέρησιν ἀτασθαλίησιν (“per la loro folle superbia”, vv. 7 e 34), ricorda la corrispondente traduzione francese «par leur folie»; al v. 177 Odisseo è poi definito dal figlio Telemaco ἐπίστροφος [...] ἀνθρώπων (“che si volge agli uomini”), epiteto tradotto da Leopardi con «degli uomini amico» (v. 241) similmente a «l'ami des hommes»; l'influenza del francese investe anche alcune relative, come per Atlante «che del mar gli abissi / tutti conosce» (vv. 73-74), dove torna la medesima ipallage – insieme alle scelte lessicali – di «qui connoit tous les abîmes de la mer» (ὅστε θαλάσσης / πάσης βένθεα οἶδεν, “che del mare / tutto gli abissi conosce”, vv. 52-53); allo stesso modo, analogo a «qui surpasse tous les hommes en prudence» sembra «ch'ogni

²¹ Qualche esempio secondario: «squadre» (v. 139) cfr. «escadrons», «festa» (v. 305) cfr. «fête», «tomba» (v. 323) cfr. «tombeau», «fuso» (v. 476) cfr. «fuseaux».

mortale / vince in prudenza» (vv. 89-90), rispetto al greco ὄς πέρι μὲν νόον ἐστὶ βροτῶν (“che è superiore ai mortali nella mente”, v. 66).²²

Infine, non mancano esempi relativi alle forme verbali: ἐρύκω/κατερύκω è sempre tradotto da Leopardi con “ritenere” («ritenea» al v. 18, «ritiene a forza» al v. 76 e la variante «Non rattenermi» al v. 422), laddove la Dacier traduce “retenir” (rispettivamente: «étoit retenu», «re-tient» e «Ne me retenez pas»); il participio εἰδώς (“sapendo”, v. 37) è tradotto al v. 50 con «non ignorò», con una litote presente già in «n’ignoroit [...] pas»; la traduzione non letterale di καὶ λίην κείνός γε ἐουκότι κεῖται ὀλέθρῳ (“giace in una morte anche troppo conveniente”, v. 46) con «tal sorte / quel meritossi assai» (vv. 63-64) ricorda «ne meritoit que trop la mort», così come «si prendean sollazzo / [...] giuocando» (vv. 149-50) è un’amplificazione – rispetto al semplice ἔτερπον (“gioivano”, v. 107) – già presente nella versione della Dacier («se divertissoient à jouer»); infine, «le coprian di cibi» (v. 155) traduce προτίθεντο (“ordinano”, v. 112) in maniera molto simile a «les couvriert [...] de toutes sortes de mets».²³

²² Altri sintagmi nominali o complementi dove è probabile una dipendenza dalla Dacier: «tristo in suo cor» (v. 158), cfr. «le coeur triste»; «su d’argenteo bacino» (v. 190), cfr. «sur un bassin d’argent»; «a scotto» (v. 306), cfr. «par écot»; «sulla soglia» (v. 444), cfr. «sur le seuil»; «innanzi a» (vv. 210-11 e 435), cfr. «devant».

²³ Altre coincidenze verbali: «soffrì» (v. 6), cfr. «souffrit»; «io predirò» (v. 272), cfr. «je vous prédis»; «ploro» (v. 329), cfr. «je pleure»; «perderanno» (v. 339), cfr. «perdront»; «cacciar» (v. 362), cfr. «chasser»; «si mordean le labbra» (v. 508), cfr. «se mordent les levres».

Come per il latino di Lederlin-Bergler, anche nel caso del francese la dipendenza può trascendere il singolo lemma per interessare la struttura di intere frasi: «Nè da pietade infine / il tuo cor sarà tocco [...]?» (vv. 81-82), rispetto a οὐδέ νυ σοί περ / ἐντρέπεται φίλον ἦτορ [...]; (“né dunque a te / è commosso il caro cuore [...]?”), vv. 59-60), utilizza il verbo più concreto “toccare” come in «votre coeur n’est il point touché?»; o ancora, le due finali «perchè novelle cerchi / del ritorno del padre» (vv. 129-30)²⁴ e «per chiedere a lui qualche novella» (v. 187) traducono con locuzioni analoghe i due diversi verbi πυνθάνομαι “informarsi” (v. 94) e εἶρομαι “chiedere” (v. 135), seguendo i corrispondenti francesi «afin qu’il tâche d’apprendre des nouvelles de son retour» e «et pour pouvoir aussi lui demander [...] des nouvelles de son pere» (anche per il singolo «novelle» al v. 553, cfr. «nouvelles»).

Ed è forse proprio dalla lettura della prosa francese di Madame Dacier (in traduzioni come «se divertissoient à jouer» per τέρω, o «apprendre des nouvelles» per πυνθάνομαι e «demander [...] des nouvelles» per εἶρομαι) che Leopardi familiarizza con una diffusa soluzione sintattica che, dalla sinteticità dei verbi greci (spesso di difficile resa in un unico verbo italiano), sviluppa più ampie locuzioni verbali: con questo procedimento egli garantisce alla propria versione una coerenza di tono piano ed elegante, che la scelta di forme verbali troppo corpose e marcate avrebbe compromesso; allo

²⁴ Per questi versi Parrini Cantini ha rilevato l’influenza della traduzione di Francesco Soave (*M’inginocchio innanzi* 105-06); la sua rassegna di esempi è integrata da Camarotto (*La gemma perduta* 100-01 e *La poesia* 118).

stesso tempo, non viene meno al proposito di fedeltà e “dottrina”, valori di cui la Dacier è ai suoi occhi garante.

Tali strutture perifrastiche diventano una delle peculiarità verbali della traduzione omerica leopardiana, e diverse sono le combinazioni sintattiche sfruttate, così come le loro funzioni. La tipologia più diffusa è l’uso del gerundio retto da un verbo come “andare” (in maggior numero) o “stare”: «uccidendo gli van» (v. 127) per σφάζουσι (“sgozzano”, v. 92), «le corde percuotendo giva» (v. 212) per φορμίζων (“suonando la cetra”, v. 155), «strascinando s’andò» (v. 263) per ἐρπύζοντα (“trascinandosi”, v. 193), «va meditando» (v. 397) per φράζεσθαι (“pensa”, v. 294), «vo meco rimembrando» (v. 458) per μεμνημένη (“ricordando”, v. 343), «insegnando ti van» (v. 513) per διδάσκουσιν (“insegnano”, v. 384); «cantando si sta» (v. 468) per ἀείδειν (“cantare”, v. 350), etc. Questo tipo di costrutti torna diffusamente nel brano ai vv. 480-96 (corrispondente ai vv. 360-71 del greco), quando Penelope, rimproverata dal figlio per aver interrotto il canto di Femio, mestamente fa ritorno nelle sue stanze, mentre nel salone del palazzo prosegue l’esibizione del cantore:

ἡ μὲν θαμβήσασα πάλιν οἶκόν δε βεβήκει· [360] / παιδὸς γὰρ
 μῦθον πεπνυμένον ἔνθετο θυμῷ. / ἐς δ’ ὑπερῷ’ ἀναβᾶσα σὺν
 ἀμφιπόλοισι γυναιξί, / κλαῖεν ἔπειτ’ Ὀδυσῆα φίλον πόσιν,
 ὄφρα οἱ ὕπνον / ἠδὺν ἐπὶ βλεφάροισι βάλε γλαυκῶπις Ἀθήνη.
 / μνηστῆρες δ’ ὀμάδησαν ἀνὰ μέγαρα σκιόεντα, [365] / πάντες
 δ’ ἠρήσαντο παραί λεχέεσσι κλιθῆναι. / τοῖσι δὲ Τηλέμαχος
 πεπνυμένος ἤρχετο μύθων, / μητρὸς ἐμῆς μνηστῆρες ὑπέρβιον
 ὕβριν ἔχοντες, / νῦν μὲν δαινόμενοι τερπόμεθα, μηδὲ βοητὺς /
 ἔστω· (ἐπεὶ τόγε καλὸν ἀκούεμεν ἐστὶν αἰοῦδῷ [370] / τοιοῦδ’
 οἷος ὄδ’ ἐστί, θεοῖς ἐναλίγκιος ἀυδῆν).

<i>Meravigliando</i> , che del figlio in core	480
Il favellar prudente erasi posto,	
Quella tornossi alle superne stanze	
Colle fantesche; e poi che fuvvi ascesa,	
<i>Si stiè piangendo</i> il suo consorte Ulisse	
In fin che alle palpebre un dolce sonno	485
L'ebbe spedito l'occhi-glauca Palla.	
Per l'ombrosa magione i Proci intanto	
<i>Givan tumultuando</i> , e ognun sui letti	
A lei bramava coricarsi appresso.	
Ma Telemaco il saggio in questi accenti	490
A dir si fece: O della madre mia	
Villanissimi Proci intollerandi,	
Or banchettiamo a sollazzarci attesi	
Senza frastuon, chè bello è <i>starsi udendo</i>	
Un cantor quale è questo, che alla voce	495
Gli Dei somiglia.	

A partire dal gerundio isolato «Meravigliando» del v. 480 (cfr. θαμβήσασα, v. 360), le locuzioni sono distribuite a distanza quasi regolare: «si stiè piangendo» (v. 484) per κλαῖεν (“piangeva”, v. 363), «givan tumultuando» (v. 488) per ὀμάδησαν (“schiamazzarono”, v. 365), «starsi udendo» (v. 494) per ἀκούεμεν (“ascoltare”, v. 370); queste sono tutte collocate a inizio o chiusura di verso (e dunque sempre in posizione enfatica). La consonanza interna, protratta anche dall’aggettivo-gerundivo «intollerandi» (v. 492; cfr. il precedente «inverecondi»), produce un ritmo piano e disteso, quasi sommesso. Nel brano emerge, come qualità peculiare di tali locuzioni, la resa del valore aspettuale del verbo greco e in particolare l’enfasi sull’azione nel suo svolgimento: rispetto al verbo semplice, la perifrasi isola delle istantanee – il pianto di

Penelope, il chiasso dei Proci, il pubblico in ascolto durante il canto di Femio – e crea un complessivo effetto di rallentamento.

Uno dei precedenti esempi di locuzione, «uccidendo gli van» per σφάζουσι, mostra un'ulteriore funzione di tali costrutti, ossia un certo effetto attenuativo. Questo è ricercato per tre categorie di *verba affectuum* verso le quali il traduttore mostra un certo imbarazzo linguistico: l'ira, il desiderio, il piacere. Nel primo caso Leopardi tende a parificare in locuzioni simili le diverse sfumature dei corrispondenti verbi greci, traducendo κεχόλωται (v. 69) con «di [...] sdegno è [...] acceso» (v. 94), νεμεσήθη (v. 119) con «a sdegno avendo» (v. 166) e il medesimo verbo (νεμεσήσασαι al v. 158) con «ti muoverà [...] a sdegno» (v. 216), ἐπαλαστήσασα (v. 252) con «A sdegno avendo i suoi disastri» (v. 340), ἀγάσσεαι (v. 389) con «a sdegno [...] / [...] prenderai» (vv. 517-18): è tuttavia diverso il significato originario di χολόω, “adirarsi” nel senso fisico di “rodere dalla bile” (il χόλος),²⁵ da quello di νεμεσάω legato alla radice di νέμεσις, “indignazione, vendetta”; o ancora, ἐπαλαστέω “essere sconvolto dall'ira” non sarebbe sovrapponibile a ἄγαμαι, *vox media* che può significare tanto “meravigliarsi” quanto “invidiare” e dunque “adirarsi”. Un'analogia omologazione

²⁵ Il sostantivo χόλος è presente in due punti del canto, al v. 78 per indicare la furia di Poseidone/Nettuno verso Odisseo (Ποσειδάων δὲ μεθήσει / ὄν χόλον, “Poseidone deporrà la sua ira”) e al v. 433 in riferimento alla reazione di gelosia della moglie di Laerte verso Euriclea (χόλον δ' ἄλέεινε γυναικός, “evitava l'ira della moglie”). Nel primo caso Leopardi traduce con “ira” («e Nettun l'ira deponga», v. 106), nel secondo – ancora una volta – con “sdegno” («ma la consorte / per non muovere a sdegno», vv. 579-80): evita, in entrambe le occasioni, di restituire una connotazione somatica al sentimento.

avviene nel campo semantico del desiderio, che include le locuzioni «avea desio» (v. 20) per *λλαιομένη* (v. 15), «in bramosia venuto» (v. 55) per *ιμείρεται* (v. 41) e «le invase / desio di» (vv. 368-69) per *ἐφορμάται* (v. 275): qui Leopardi sembra tentare una debole distinzione, dal momento che traduce *ιμείρω* – dalla radice di *ἔμερος*, il desiderio travolgente dei lirici, qui espressione della lancinante nostalgia di Odisseo – con «bramosia», più marcato rispetto al generico «desio», utilizzato sia per *λλαίομαι*, che indica l'ardore di un desiderio prolungato, sia per *ἐφορμάω*, che ne descrive piuttosto la violenza (insita nella radice *ὄρμη*, “assalto”, e restituita da Leopardi nella scelta del verbo “invadere”). Opposto il trattamento del verbo *τέρπω* (“rallegrarsi, godere”), a partire dal quale vengono sviluppate perifrasi diverse (salvo «diletta» al v. 462, unico caso di traduzione con un verbo semplice): «stavasi con piacer» (v. 35), «far festa» (v. 348), «a sollazzarci attesi» (v. 493), «Givansi intanto sollazzando» (v. 563), e ancora «mentre a sollazzarsi erano attesi» (v. 566), espressioni sintoniche e improntate a una connotazione del piacere più astratta rispetto al significato greco.²⁶

²⁶ Oltre alle categorie descritte, le restanti locuzioni verbali della traduzione – sempre corrispondenti a singoli verbi greci – sono modulate in maniera varia e irregolare: verbo “avere” e complemento oggetto come in «niun potere egli avrà» (v. 108), «uopo hai tu» (v. 342), «avrà cura» (v. 371); l'uso del complemento oggetto è presente anche in «destar [...] / ardimento» (vv. 122-23), «teneva fisso il pensier» (v. 164), «fanno [...] / [...] impedimento» (vv. 265-66), «consiglio ti darò» (v. 374), «volgendo inquiete cure» (v. 572); frequente è l'uso del verbo “fare” con predicativo dell'oggetto come in «palese ne farai» (v. 173), «ricordevole il fe'» (v. 432), «signor m'ha fatto» (v. 531); da notare

Altrettanto eufemistica è la resa della terminologia relativa alla sede fisica dei moti affettivi: tratto peculiare del greco arcaico, la collocazione anatomica degli impulsi emotivi porta a una precisa distinzione lessicale tra θυμός, l'*animus* inteso come impulso vitale e sede dell'intelletto, φρήν ovvero il diaframma/petto, e κῆρ/ἤτορ a indicare il cuore, con sfumatura più volitiva nel primo termine. Leopardi rinuncia a trasferire questa peculiarità linguistica in italiano: quando non risolve di eliminarli del tutto (è il caso di locuzioni con θυμός ai vv. 29, 107, 119, 311, 323, 353; o ancora, ἐνί φρεσὶν al v. 151 e il semplice φρεσὶ al v. 328), uniforma i diversi termini nella generica traduzione "cor/core/cuore" (usati indifferentemente al v. 5 per κατὰ θυμόν, al v. 66 per ἤτορ, al v. 123 per ἐν φρεσὶ, al v. 368 per θυμός, al v. 430 per ἐνὶ θυμῷ, al v. 480 per θυμῷ, al v. 562 per φρεσὶ, ai vv. 82, 158 e 424 per ἤτορ,²⁷ ai vv. 416 e 455 per κῆρ); un

anche l'infinito retto da verbi come "muovere" in «han mossa a corrucciarsi» (v. 141), "sostenere" in «sosterrai d'aspettar» (v. 389) o all'interno di espressioni più complesse come le soggettive di «sarà ch'io sappia / unque obbliarli» (vv. 413-14) e «avvien che n'oda alcuna» (v. 554) o la modale di «Cerchiam [...] come sia duopo / far che» (vv. 104-05); le perifrasi poi comprendono spesso complementi indiretti, avverbi o locuzioni avverbiali, come «si tolse a sposa» (v. 48), «a schifo non prendesse» (v. 186), «vuoi / fare a mio senno» (vv. 374-75), «abbi a cor» (v. 475), «d'affanni oppresso» (v. 388) o «lungi lo tiene» (v. 103), «innanzi andò» (v. 174).

²⁷ Il termine ἤτορ compare sempre nel sintagma φίλον ἤτορ (vv. 60, 114, 316), di cui Leopardi traduce l'aggettivo con il possessivo («il tuo cor» al v. 82, «in suo cor» al v. 158; lo elimina, invece, al v. 424). Ammessa l'ipotesi di lettura dell'articolo foscoliano, qui il giovane traduttore sembra aver assimilato una delle lezioni di Foscolo, che così criticava il Salvini: «Pedanti, pedanti! Il greco dice φίλος, caro, e lo dice spesso; e così spiegano i dizionari; ma φίλος, per chi legge

caso particolare è il v. 294, dove l'espressione doppia *κατὰ φρένα καὶ κατὰ θυμόν* costringe il traduttore alla dittologia «in cor, nell'alma» (v. 396); sporadicamente, infine, a questo lessico è data una connotazione più intellettuale che emozionale, così che *ἐνὶ φρεσίν* è tradotto con «colla mente» (v. 159) e *ἐνὶ θυμῷ* «nella mente» (v. 273). È indubbio che, insieme alla precisione semantica, il poeta non manchi di salvare la coerenza stilistica: nonostante le erudite precisazioni etimologiche del *Preambolo*, Leopardi nella pratica traduttiva sembra pensare anche a un pubblico non grecista e interessato più alla leggibilità della versione che alle sfumature della lingua omerica.

L'attenzione alla fluidità della traduzione interessa anche la resa degli epiteti e delle formule: ogni traduttore che affronti il testo omerico deve preliminarmente stabilire se aderire alla lettera, con il rischio di produrre ripetizioni inusuali per l'italiano, o se evitare tali ripetizioni a costo di essere infedele al testo originale. Leopardi nella sua versione non sembra stabilire un *modus operandi* costante, ma piuttosto optare di volta in volta per la traduzione che meglio si adatta all'endecasillabo di arrivo.

Per quanto riguarda gli epiteti di Odisseo, un gruppo consistente è rappresentato da aggettivi che ne sottolineano la vicinanza agli dei per valore e forza, ovvero *θεῖος* e *δῖος* da una parte, *ἀντίθεος* e *ἰσόθεος* dall'altra: la prima coppia è spesso riprodotta, anche nella misura bisillabica, dal latinismo «divo», usato indistintamente tanto per l'unica attestazione di *θεῖος* (tradotto al v. 88),

le lingue antiche più con la logica che con la grammatica, suona più volte *proprio*: onde quando Achille fremeva nel *caro* cuore, vuol dire nel *proprio* cuore» (Foscolo, *Lezioni* 201).

quanto per δῖος ai vv. 267, 528 e 531 (nonché al v. 400 come attributo di Oreste), ma non nel caso di Νέστορα δῖον (v. 284) reso con «Nestorre / simile a nume» (v. 384);²⁸ con un'analoga perifrasi, «simile a Dio», è tradotto ἰσόθεος al v. 434; ἀντίθεος, di significato affine, è semplificato nell'aggettivo «divino» (v. 27) quando è riferito a Odisseo, ma tradotto con la perifrasi «a nume equal» (v. 96) per Polifemo.

In generale, la tendenza sembra quella alla riduzione dell'epiteto ad aggettivo semplice, anche quando si tratta di un composto. Si vedano i restanti attributi dell'eroe protagonista, nel primo canto rappresentati da composti con prefisso πολυ-, indicanti la multiformità dell'ingegno, e composti con radice φρήν (nel suffisso -φρων), a descriverne i moti d'animo:²⁹ in quasi tutti i casi, il traduttore non rende la complessità del composto e sceglie un aggettivo semplice, nello specifico «paziente» (vv. 119 e 178) per ταλασίφρων (“che sopporta nell'animo”,

²⁸ Con la medesima perifrasi è tradotto Τηλέμαχος θεοειδής (v. 113) in «Telemaco [...] simile a nume» (v. 157): Leopardi non sembra dunque interessato a distinguere un aggettivo come δῖος, ossia “divino” in senso morale-intellettuale, da θεοειδής, la cui radice εἶδος connota lo in senso più estetico-formale (“che ha aspetto simile a un dio”).

²⁹ Un composto di questa categoria, ὀλοόφρων, è attribuito al v. 52 ad Atlante e tradotto con «cui tutto è noto» (v. 73): in questo caso, Leopardi trova il modo di sciogliere l'epiteto in una relativa la cui linearità non disturba il ritmo del testo, ma che denuncia un'interpretazione dell'etimologia non precisa (la prima parte del composto è infatti ὀλοός “distruttore” e non ὅλος “tutto”), ma assai diffusa a partire dal commento di Eustazio (si veda la traduzione latina del Lederlin *multiscius* o quella francese «sage» della Dacier, che ritorna anche nella variante «saggio» di Pindemonte). Per un approfondimento della questione etimologica, cfr. Sole, *La traduzione leopardiana* 175 n. 44.

vv. 87 e 129), «battaglioso» (v. 66) o «battaglier» (v. 114) per δαίφρων (“inflammato nell’animo/bellicoso”, vv. 48 e 83),³⁰ «astuto» (v. 279) per πολυμήχανος (“dai molti espedienti”, v. 205). L’ultimo esempio potrebbe denunciare l’ascendenza montiana di tale “italianizzazione”, dal momento che tra le modalità di resa degli epiteti stabilite da Monti nella sua versione dell’*Iliade* la più sfruttata è la riduzione ad aggettivo, di cui un esempio è proprio «astuto» per πολυμήχανος (*Iliade* VIII 93, corrispondente al v. 124 nella traduzione).³¹ Tra gli epiteti di Odisseo, un trattamento diverso è riservato a πολύτροπος dell’*incipit*: il giovane traduttore è consapevole che il primo verso del poema, impresso nella memoria della maggioranza dei lettori, è oggetto di attenzioni e aspettative molto maggiori rispetto al resto dell’opera, e che una traduzione semplicistica di un composto tanto celebre non sarebbe sfuggita al controllo del pubblico, anche non greco; inoltre, al poeta è noto il maggiore livello di solennità e retoricità richiesto convenzionalmente dalla protasi.³² Ecco dunque che – eccezionalmente – Leopardi

³⁰ L’aggettivo «battaglioso» è utilizzato anche nella pseudo-traduzione dell’apocrifo *Inno a Nettuno* (v. 120): si veda il commento della Centenari in *Inno a Nettuno* 179.

³¹ Cfr. Mari, *Eloquenza e letterarietà* 106-11. Anche l’aggettivo «battagliero» è di ispirazione montiana: cfr. Monti *Il. XVII* 290-91 «Allor rivolto Aiace al battagliero / Menelao».

³² Sulla delicata importanza dell’*incipit* (omerico in particolare) Leopardi aveva recentemente ammonito anche nella prima *Lettera ai compilatori della Biblioteca Italiana*, criticando la prima ottava dell’*Iliade* di Eustachio Fiocchi: «Si dirà che questo difetto è perdonabile: ma convenia fare in guisa che alla prima stanza del poema non abbisognassero troppi perdoni, non forse il lettore avesse a perdonare

opta per una resa estesa dell'epiteto attraverso il complemento di qualità «dal saggio avvisar» (v. 1).

La traduzione dei composti attraverso aggettivi semplici è applicata anche agli epiteti di altri personaggi del poema: Oreste τηλεκλυτός (“la cui fama va lontano”, v. 30) diventa «rinomato» (v. 40), Egisto δολόμητις (“che ordisce inganni”, v. 300) «frodolento» (v. 401).³³ Un caso particolare è quello di Penelope, presentata innanzitutto come περίφρων (“molto saggia”, v. 329), un composto di φρήν che innalza la donna a una statura intellettuale degna del marito, ma che è tradotto da Leopardi con un aggettivo a connotazione morale come «casta» (v. 441): convenzionalmente, l'unico valore riconosciuto alle donne della reggia risulta quello della morigeratezza, dal momento che anche il personaggio di Euriclea subisce lo stesso trattamento e, laddove è definita da Omero κέδν' εἰδυῖα (“diligente, saggia”, v. 428), Leopardi la rende «pudica» (v. 574). Il secondo epiteto utilizzato per Penelope è δῖα γυναικῶν (“divina tra le donne”, v. 332), in un'esplicita competizione tra la moglie legittima di Odisseo e la compagna Calipso,³⁴ che all'inizio del canto è

una volta per sempre, chiudendo il libro, e ristando di dargli incomodo» (cfr. *Lettera ai compilatori* 878).

³³ L'aggettivo potrebbe essere una ripresa dalla precedente traduzione del Salvini: cfr. Camarotto, *La gemma perduta* 102; per un'esemplificazione dell'influenza del Salvini (esclusa in Parrini Cantini, *M'inginocchio innanzi* 103), cfr. ivi 101-03 e *La poesia* 117-18.

³⁴ Di questa è interessante la traduzione dell'epiteto εὐπλόκαμος con «da' bei cincinni» (v. 118): tale sostantivo è attestato anche nella traduzione di Monti, cfr. *Il. XIV* 214-15 «compose in vaghi / ondeggianti cincinni» (cfr. Parrini Cantini, *M'inginocchio innanzi* 114 n. 67, Bossi 411). Il composto era presente – riferito al dio Amore – anche nel primo idillio di Mosco, *Amore fuggitivo*, tradotto allora da Leopardi

definita δῖα θεάων (“divina tra le dee”, v. 14): Leopardi non sfrutta la possibilità del confronto, e traduce δῖα θεάων con il semplice «Diva» (v. 19; cfr. *diva* della traduzione del Lederlin, che pure rende tutta la formula in *diva Dearum*), eliminando completamente – caso unico – la traduzione dell’intero verso riferito a Penelope (v. 332).

Va specificato che è differente la resa degli epiteti dedicati agli dei, forse percepiti dal poeta come più solenni e rituali, in un certo senso inviolabili, e quindi destinatari di una traduzione più complessa e altisonante: unica eccezione è l’epiteto εὖσκοπος (“che vede bene”, v. 38) di Ermes/Mercurio, tradotto semplicemente come «veggente» al v. 52. La modalità di traduzione degli attributi divini più diffusa è sicuramente quella del sintagma costituito da un *nomen agentis* e un complemento di specificazione (spesso preposto per anastrofe): è il caso di Ermes/Mercurio «d’Argo / [...] uccisor» (vv. 51-52) o «d’Argo l’ucciditor» (v. 115)³⁵ ossia ἀργειφόντης (vv. 38 e 84),

con «crespe ha le chiome» (la cui ispirazione tassiana diventa, a seguito di tale confronto, ancora più probabile).

³⁵ È probabilmente su modello di questa traduzione che Egisto πατροφονεύς (v. 299) è chiamato «ucciditor del padre suo» (v. 402): Leopardi evita un calco come “parricida” (suggerito dalla versione latina del Lederlin *parricidam*), utilizzato invece per il composto ἀνδροφόνος in φάρμακον ἀνδροφόνον (v. 261), tradotto «veneno omicida» (v. 352). La variante «ucciditore», più rara e di matrice prosaica rispetto a «uccisor» (utilizzato diffusamente da Monti nella sua traduzione dell’*Iliade*, in particolare proprio per ἀργειφόντης; cfr. Il 137 «e Giove all’uccisor d’Argo Mercurio»), era stata utilizzata – al femminile – da Cesarotti nella sua traduzione in prosa dell’*Iliade* (canto XIV): «O Nestore di Neleo, somma gloria degli Achei, perché abbandonando la guerra *ucciditrice* d’uomini ti porti qua?».

Zeus/Giove «de' nemi adunatore» (v. 86) cioè νεφεληγερέτα (v. 63), Poseidone/Nettuno «lo scotitor / de la terra» (vv. 101-02)³⁶ per ἐνοσίχθων (v. 74), e Atena ὄβριμοπάτρη (“dal padre vigoroso”, v. 101) che diventa «di forte Genitor figliuola» (v. 140). Del resto, una certa predilezione per i *nomina agentis* è diffusa in tutta la traduzione: con «cantore» traduce αἰοιδός ai vv. 448, 463, 464 e 495 (influenzato forse da *cantor* della versione latina), e con la perifrasi «in fin che abitatori / in Itaca saran» (vv. 539-40) il genitivo assoluto Ἰθάκης ἔτι ναιεταούσης (“se Itaca sarà ancora abitata”, v. 404).

Un caso particolare è rappresentato dall'epiteto fisso di Atena/Minerva γλαυκῶπις, ricorrente soprattutto nella formula di introduzione al discorso diretto Τὸν δ' ἡμείβετ' ἔπειτα θεὰ γλαυκῶπις Ἀθήνη (“E a lui rispondeva poi la dea glaucopide Atena”): nella sua prima attestazione (v. 44), θεὰ γλαυκῶπις è tradotto con il complemento di qualità «dalle azzurre luci» (v. 61), la cui variante «dalle glauche luci» è usata al v. 298; per la seconda attestazione (v. 80) è preferito l'aggettivo composto «occhi-glauca» (v. 110), che torna ai vv. 242, 421, 428 e 486; al v. 213 è infine usata la variante «occhi-cilestra». Per tali calchi è difficile non sospettare il modello di Pindemonte, che per alcuni epiteti (Γλαυκῶπις in particolare) tende a una «esasperata e “virtuosistica” opera di variazione»,³⁷ e nella cui traduzione dei primi due libri

³⁶ Si è visto nel capitolo su Mosco come una traduzione simile sia stata già usata da Leopardi per l'epiteto Ἐννοσίγαιος, reso con «lo scotitor della terrestre mole» al v. 57 dell'*Idillio* II.

³⁷ Cfr. Mari, *Come Sole* 428.

dell'*Odissea* (in circolazione, appunto, dal 1809) risultano «occhiazzurra» (I 67, 478), «occhicerulea» (I 410), «dagli occhi glauchi» (I 416) e, in particolare, «occhi-glauca» (II 507).³⁸

Anche per la traduzione delle formule Leopardi non rispetta pedissequamente la ripetitività del linguaggio omerico: Τὸν δ' ἠμείβεται ἔπειτα θεὰ γλαυκῶπις Ἀθήνη (vv. 44, 80 e 314) è tradotta alternativamente con «A lui Minerva dalle azzurre luci / così poscia rispose» (vv. 61-62), «Ed a lui poscia l'occhi-glauca Diva / Minerva replicò» (vv. 110-11), «E a lui Minerva, l'occhi-glauca Dea, / poscia disse così» (vv. 421-22); l'ordine delle parole muta anche nella resa dell'epiclesi di Zeus/Giove Ἦ πάτερ ἡμέτερε Κρονίδη, ὕπατε κρείόντων (vv. 45 e 81, “O padre nostro Cronide, il più alto tra i potenti”), tradotta la prima volta con «O nostro padre, / Saturnio Dio, sommo de' Re» (vv. 62-63) e la seconda con «Saturnio nume, / Padre di noi, sommo de' Re» (vv. 111-12). Identicamente, la dittologia verbale ἀλλ' ἄγε μοι τόδε εἰπὲ καὶ ἀτρεκέως κατάλεξον (“ma su, dimmi questo e parla chiaramente”, vv. 206 e 224) è la prima volta semplificata in «Ma dimmi / senza dubbiar» (vv. 279-80), e poi restituita attraverso «Ma dimmi / e palesami il ver» (vv. 302-03).

³⁸ Nell'*Inno a Nettuno* Leopardi mostra una particolare predilezione per questo tipo di epiteti composti (cfr. «altisonante», v. 22; «occhicilestra», v. 75; etc.), “calchi” strumentali alla costruzione di un linguaggio percepibile come arcaico (cfr. Centenari in *Inno a Nettuno* 51, ma anche Bigi, *Leopardi traduttore* 64-65 e Parrini Cantini, *M'inginocchio innanzi* 101-02).

Come ultimo esempio testuale si prenda la scena finale del canto, tra le più felici della versione leopardiana (vv. 425-44, tradotti nei vv. 569-98³⁹):

Τηλέμαχος δ', ὅθι οἱ θάλαμος περικαλλέος αὐλῆς [425] /
 ὑψηλὸς δέδμητο, περισκέπτῳ ἐνὶ χώρῳ, / ἔνθ' ἔβη εἰς εὐνήν,
 πολλὰ φρεσὶ μερμηρίζων. / τῷ δ' ἄρ' ἄμ' αἰθομένας δαΐδας
 φέρε κέδν' εἰδυῖα / Εὐρύκλει' [...] / ἢ οἱ ἄμ' αἰθομένας δαΐδας
 φέρε καὶ ἐ μάλιστα / δμῶων φιλέσκε καὶ ἔτρεφε τυτθὸν
 ἑόντα. [435] / οἷξεν δὲ θύρας θαλάμου τύκα ποιητοῖο· ἔζετο
 δ' ἐν λέκτρῳ, μαλακὸν δ' ἔκδυνε χιτῶνα· / καὶ τὸν μὲν γραιῆς
 πυκιμηδέος ἔμβαλε χερσίν. / ἢ μὲν τὸν πτύξασα καὶ ἀσκήσασα
 χιτῶνα, / πασσάλῳ ἀγκρεμάσασα παρὰ τρητοῖσι λέχεσσι, [440]
 / βῆ ῥ' ἴμεν ἐκ θαλάμοιο· θύρην δ' ἐπέρυσσε κορώνη / ἀργυρέη·
 ἐπὶ δὲ κληῖδ' ἐτάνυσσεν ἱμάντι. / ἔνθ' ὄγε παννύχιος,
 κεκαλυμμένος οἶος ἰώτῳ, / βούλευε φρεσὶν ἦσιν ὁδὸν τὴν
 πέφραδ' Ἀθήνη.

E Telemaco pure ove un eccelso
 Talamo avea di bella corte, in luogo 570
 Cospicuo d'ogni parte, al letto andossi,
 Molte fra sè volgendo inquiete cure.
 Seco giva, recando accese faci,
 La pudica Euriclea [...]

Or ella insieme
 Con Telemaco già, (cui più di tutte
 L'altre fantesche amava e che fanciullo
 Nutrito avea) recando accese faci.
 Del ben costruito talamo le porte 585
 Dischiuse tosto; e sopra il letto allora
 Telemaco s'assise e dispogliossi

³⁹ Per l'influenza, in questi versi, dell'*Odissea* di Giuseppe Maria Bozzoli, vedi Camarotto *La gemma perduta* 98-100 e *La poesia* 116-17.

Della tunica molle; indi all'attenta
 Vecchia la porse. L'assetto, piegolla
 Essa e vicino al pertugiato letto 590
 L'appese a un cavicchiuol. Poi dalla stanza
 Pronta levossi, e per l'anel d'argento
 A se tratta la porta, il chiavistello
 Giù cader fe' colla coreggia. Ascoso
 Sotto coltre di lana, ivi pensando 595
 Quegli si stiè tutta la notte, e seco
 Cercando gia come fornir dovesse,
 Giusta il detto di Palla, il suo viaggio.

La copulativa ritarda l'inizio della scena e le confe-
 risce un ritmo rallentato, cui concorrono l'aggiunta
 dell'avverbio «pure» e il forte iperbato che separa il
 soggetto «Telemaco» (in apertura del v. 569) dal suo
 verbo «andossi» (in chiusura del v. 571); al centro, una
 relativa in cui è ricongiunto l'iperbato greco θάλαμος
 [...] / ὑψηλός (vv. 425-26), ma il sintagma è invertito,
 diviso per *enjambement* e tradotto attraverso l'aggettivo
 «eccelso»⁴⁰ e il grecismo «talamo»: l'innalzamento di
 stile che tali scelte lessicali comportano – si veda anche
 l'uso dell'imperfetto lenito «avea» (v. 570) in luogo del
 più tecnico δέδμητο (“era costruito”, v. 426) – è con natu-
 ralezza equilibrato dalla successiva espressione «di
 bella corte». Il complemento «in luogo / cospicuo
 d'ogni parte» (vv. 570-71), che tramite un ulteriore *en-*
jambement distende il ritmo narrativo, traduce fedel-
 mente περισκεπτῶ ἐνὶ χώρῳ (“in un luogo visibile da
 ogni parte”, v. 426) attraverso la scomposizione dell'ag-
 gettivo περίσκεπτος in una perifrasi che ne riproduce la

⁴⁰ Un aggettivo definito da Bigi (*Leopardi traduttore* 53) «grandioso
 e indefinito», verso cui Leopardi mostrerebbe particolare simpatia.

preposizione περί “intorno” e il verbo σκέπτομαι “vedere” (di probabile ispirazione la traduzione latina *prospicuo in loco*); infine il complemento «al letto» (v. 571; cfr. *in lectum*) per εἰς εὐνήν (v. 427) conferma l’intima e domestica semplicità della scena. Questa è incorniciata dal v. 572, «molte fra sè volgendo inquiete cure» (cfr. πολλά φρεσὶ μερμηρίζων, “molte cose nel petto meditando”, v. 427), che retrospettivamente conferisce drammaticità al gesto quotidiano di Telemaco. Per la traduzione il poeta si ispira alla sintassi greca e ne rispetta l’ordine, anticipando «molte» a inizio verso (πολλά); l’aggettivo, isolato per iperbato, accentua la connotazione solipsistica dei termini interposti:⁴¹ quindi la specificazione «fra sè», primo caso in cui la collocazione anatomica dei moti d’animo (φρεσὶ) è sviluppata in un’interiorizzazione del sentimento; il gerundio «volgendo» rende poi l’ossessiva circolarità – visivamente enfatizzata dalla posizione al centro del verso – dei pensieri di Telemaco, e regge l’oggetto «inquiete cure»: qui il latinismo «cure» è affiancato da un aggettivo, “inquieto”, che ribadisce l’incessante costanza del movimento mentale di Telemaco, avviato dal gerundio.⁴²

⁴¹ Un’implicita anticipazione in questo senso può forse leggersi in «andossi» (v. 571), dove l’enclisi della particella riflessiva crea una forma inconsueta per il verbo “andare” e l’esplicitazione di “sé” come oggetto del movimento sembra sottolineare lo sforzo, nonché l’intimo isolamento del soggetto.

⁴² L’interiorizzazione del sentimento è confermata dal confronto tra il testo eletto per lo *Spettatore* e la prima redazione manoscritta della traduzione: come rileva Camarotto (*La gemma perduta* 97-98 n. 47), al v. 572 la prima versione riportava il più convenzionale «*in mente / molte volgendo inquiete cure*».

Ancora in accordo con la sintassi greca (che apre il v. 428 con τῷ, “insieme a lui”) è introdotto il personaggio di Euriclea: nella medesima posizione del precedente «volgendo» è collocato il costrutto «recando accese faci», traduzione fedele – salvo per i tempi verbali – di αἰθομένας δαΐδας φέρε (“portava fiaccole infiammate”, v. 428; cfr. *faces* della traduzione latina). Segue un’analessi relativa alla balia e al suo arrivo alla reggia di Laerte (vv. 575-81): la digressione è chiusa dalla ripresa di «Or ella insieme / con Telemaco già [...] / [...] recando accese faci» (vv. 581-84), secondo una formularità restituita dal traduttore. Si torna alla narrazione dell’intima complicità tra i due personaggi, le cui azioni – automatizzate dalla pratica quotidiana – si corrispondono in una sequenza che alterna polisindeto («le porte / dischiuse [...] e sopra il letto allora / Telemaco s’assise e dispogliossi») e asindeto («L’assetto, piegolla»), costellata di tecnicismi che ne accentuano l’ordinarietà («pertugiato letto», «cavicchiuol», «anel d’argento», «chiavistello», «coreggia»): principe e balia sono eguagliati in una nobile semplicità, attraverso soluzioni sintattiche e linguistiche già sfruttate per i gesti di Simulo, protagonista della *Torta*.

Tuttavia, è quando Telemaco rimane solo che l’indugio del traduttore si fa più evidente, tanto da raddoppiare (vv. 594-98) il distico finale del canto (vv. 443-44). La frenesia delle operazioni notturne è improvvisamente interrotta da un punto fermo, cui segue, sospeso in chiusura di verso, «Ascoso» (v. 594): il giovane non è “coperto dalla” «coltre di lana», come suggerirebbe κεκαλυμμένος, ma ne è «ascoso / sotto» in un gesto di volontario e spaventato rintanamento. L’aggettivo παννύχιος è amplificato in «ivi pensando / quegli si stie

tutta la notte»: si noti ancora l'utilizzo della locuzione verbale con il gerundio, che aggiunge e isola l'azione del "pensare". I moti dell'animo sono una seconda volta, eccezionalmente, interiorizzati e φρεσὶν ἦσιν è tradotto con «seco» (cfr. «fra sè», v. 572); segue un'altra perifrasi con gerundio che dilata il sintagma βούλευε [...] ὁδόν ("meditava la strada", v. 444) in «e seco / cercando già come fornir dovesse, / [...] il suo viaggio»: l'aggiunta dell'interrogativa indiretta esprime l'angoscia e i dubbi del ragazzo e il termine «viaggio» – rispetto al più neutro greco ὁδός ("strada, via") – chiude il canto nel segno della grandiosità e del mistero, ma anche del pericolo⁴³ cui la mente preoccupata del giovane continua a tornare.

Difficile non scorgere un'intima solidarietà di Leopardi nei confronti di Telemaco, del quale condivide età, turbamenti e solitudine, ossessivamente sottolineata da pronomi e particelle riflessivi: «andossi», «fra sè», «seco», «s'assise», «dispogliossi», «si stiè», ancora «seco» e infine «suo». L'empatia con il protagonista,⁴⁴

⁴³ Il termine «viaggio» torna una sola volta in tutti i *Canti*, in riferimento alla missione estrema di Cristoforo Colombo in *Ad Angelo Mai*: «ignota immensa terra al tuo viaggio / fu gloria» (vv. 85-86); questa, com'è noto, è subito connotata negativamente (vv. 87-88: «Ahi ahi, ma conosciuto il mondo / non cresce, anzi si scema», etc).

⁴⁴ Una simpatia nei confronti di Telemaco è sostenuta anche da Andria 229, che la riconduce però alla «giovanile intraprendenza» del personaggio; Primo (*Leopardi lettore* 72-77) propone invece un'immedesimazione di Giacomo con la moderazione e prudenza di Telemaco. Forse eccessiva quindi l'affermazione di Sole per cui «nel primo dell'*Odissea* c'è poco che possa accendere nel traduttore una profonda "simpatia"» (*La traduzione leopardiana* 170): trascurando la scena finale, il critico si limita a citare due brani – vv. 67-79 e 444-59 – in cui scorge una

nonché il fascino dell'ambientazione notturna, sono almeno due motivi di interesse che questo canto, rispetto al primo dell'*Iliade* (più solenne e meno intimistico), può avere avuto sul giovane traduttore. Del resto, si è già osservata la propensione leopardiana per questo tipo di scene nella traduzione del frammento di Saffo: la poetessa, tuttavia, può condividere la propria solitudine («sola») e irrequietezza («veglio ed attendo») con la Luna, interlocutrice prediletta degli uomini, che «s'asconde» come «ascoso» sarà Telemaco, in un isolamento ancora più assoluto perché privo della partecipazione della natura.

«reazione soggettiva del traduttore» (174): queste scene, ossia il canto di Femio e la commozione di Penelope, saranno menzionate da Leopardi nel successivo *Discorso di un italiano sopra la poesia romantica* come particolarmente sentimentali (cfr. *Discorso di un italiano* 934-35); anche in questa scelta potrebbe aver avuto un ruolo la lettura della discussa *Prefazione* pindemontiana del 1809, dove proprio la scena di Femio è presa ad esempio per una critica alla traduzione di Soave (cfr. Pindemonte 24-25), cui seguirà una ferma difesa della sensibilità poetica come prerogativa imprescindibile di ogni traduttore (cfr. ivi 27-28: «un traduttore, al quale si potrà ben perdonare di non aver saputo trasferire interamente una bellezza dell'originale nella sua copia, perdonare non si potrà di non essersi almeno di quella recondita bellezza avveduto»). Questo brano è considerato la parte migliore dell'intera versione leopardiana da Carini (*Giacomo Leopardi critico* 96-97: a conferma, l'assenza di correzioni dalla prima redazione manoscritta), il quale sostiene pure che «questo della traduzione del primo libro dell'Odissea è ancora un Leopardi molto scolaro, che [...] non pensa che per tradurre bisogna intendere, sentire, entrare nel vivo dell'autore tradotto, per poterlo poi far proprio e renderlo nella propria lingua quale è in quella originale» (ivi, 66; è bene ricordare, tuttavia, che tali posizioni teoriche non sono ignote al Leopardi, che le fa proprie nel *Discorso sopra la Batracomiomachia*). Eccessivamente severo anche il giudizio di Binni, il quale parla di «un testo piuttosto opaco e pesante» e di «grigia traduzione» (*Lezioni* 39-40).

CAPITOLO DECIMO
L'*ENEIDE* DI VIRGILIO
(1816)

Nell'estate del 1816 Leopardi porta a termine il piano di traduzione che, a partire dai poemetti pseudo-omerico e pseudo-virgiliano, si conclude con la prova diretta sui sommi poeti dell'epica antica: dopo il canto proemiale dell'*Odissea*, la traduzione del libro II dell'*Eneide* è pubblicata nei primi mesi del 1817.¹

I motivi sottesi all'elezione del secondo tra i libri dell'*Eneide* sono dichiarati in una prosa preliminare che, come di consueto, introduce e giustifica la traduzione:

¹ *Libro secondo della Eneide. Traduzione del Conte Giacomo Leopardi*, Milano, co' tipi di Giovanni Pirota, 1817 (cfr. *Poeti greci e latini* 315). La cronologia è ricostruita da Bigi, il quale stabilisce che Leopardi avrebbe lavorato alla traduzione tra agosto e settembre del 1816, dal momento che a settembre invia il manoscritto all'editore Stella, il quale ne affiderà la pubblicazione al Pirota di Milano; la versione sarà dunque edita nei primi mesi del 1817 (cfr. Bigi, *Leopardi traduttore* 37 n. 49).

tuttavia, rispetto ai precedenti, il *Preambolo*² alla versione virgiliana si distingue per un tono «profondamente personale»,³ testimone di un deciso affrancamento dai vincoli autoimposti di un linguaggio dotto e affettato, e si fa manifesto di una nuova libertà di espressione dettata da spontaneità e autentico trasporto, a partire dalla vivace apostrofe iniziale al lettore («Lettore!»).

Il *Preambolo* prende avvio dalla discussione di un precetto dell'*Ars Poetica* oraziana secondo il quale un autore dovrebbe intraprendere un'operazione letteraria solo dopo averla attentamente soppesata in relazione alle proprie forze (*Versate diu quid ferre recusent / quid valeant humeri*); inaspettatamente, la lezione di Orazio risulta citata non per raccomandarne l'adempimento, ma allo scopo opposto di invitare il lettore a non seguirla «soverchiamente», in quanto:

Gli uomini grandi sogliono diffidarsi molto delle loro forze, nè menerebbero per avventura mai ad effetto una grande impresa, se innanzi di porvi mano la esaminassero troppo per minuto. Se io, che pure mi sono tutt'altro che uomo grande, avessi diligentemente e particolarmente discorse le infinite altissime difficoltà che ad un traduttore di Virgilio fa mestieri sormontare, non avrei mai impresa la traduzione che ora ti presento (*Poeti greci e latini* 320).

Il giovane traduttore torna a fare i conti, a distanza di cinque anni, con una delle opere più rappresentative del

² Marti trova nel *Preambolo* «fascino appassionato, [...] intensità sentimentale, [...] fortissima tensione ideologica» (*Leopardi e Virgilio* 136).

³ Così D'Intino nell'*Introduzione a Poeti greci e latini* (XLI).

proprio tirocinio, rispetto alla quale desidera esprimere un deciso superamento: non vi è nulla, in questo passo, dell'abiura poetica espressa solo un anno prima negli *Scherzi epigrammatici* (cfr. nota allo *Scherzo VII*), segno di un'immatura quanto più perentoria ribellione verso l'autore simbolo del programma somministratogli dal precettore; Leopardi non entra qui nel merito della massima oraziana, che non è messa in discussione, ma si limita a contrapporre il valore altrettanto (se non maggiormente) formativo dell'esperienza personale.

Dopo l'esempio di Annibal Caro e di altri autori,⁴ il poeta torna prontamente su di sé e sulle motivazioni per tale impresa traduttiva: anche in queste è evidente lo scarto con i precedenti preamboli e discorsi teorici, che quasi sempre giustificano il lavoro secondo un criterio di utilità e di insoddisfazione rispetto alle traduzioni disponibili.⁵ Per quanto riguarda l'*Eneide*, Leopardi dichiara:

⁴ «Anco il Caro, se troppo fosse stato a considerare Virgilio e gli omeri suoi propri e la età sua, verisimile cosa è che non ci avrebbe mai lasciato la prima traduzione poetica che abbia avuto Italia sino al principio del secolo nostro; e medesimamente molti altri grandi uomini non avrebbero forse dato pure cominciamento a molte altre loro grandi opere» (*Poeti greci e latini* 320-21).

⁵ Penso al *Discorso sulla Batracomiomachia* («Giudicando dunque che una nuova traduzione della *Batracomiomachia* potesse non essere inutile all'Italia [...]») o al *Preambolo al Saggio di traduzione dell'Odissea* («è fama che l'Italia non ne abbia ancora una traduzione»). Tale principio sarà invocato anche per i successivi lavori sulle *Iscrizioni Greche Triopee* (cfr. *Prefazione*: «Traduzione non ne avea Italia, che io mi sappia, altra che quella del Visconti») e sulla *Titanomachia* esiodea (cfr. *Preambolo*: «Or come va che tanto solenne opera non si legge pure non che si studi dai più de' letterati d'Italia? Spacciavi per le corte. È in greco: traduzione sopportabile in nostra lingua non ce ne ha»).

Sappi dunque a ciò non altri avermi mosso che il tristo consigliere di Virgilio. Perciocchè letta la Eneide (sì come sempre soglio, letta qual cosa è, o mi pare veramente bella), io andava del continuo spasimando, e cercando maniera di far mie, ove si potesse in alcuna guisa, quelle divine bellezze; nè mai ebbi pace infinchè non ebbi patteggiato con me medesimo, e non mi fui avventato al secondo Libro del sommo poeta, il quale più degli altri mi avea tocco, sì che in leggerlo, senza avvedermene, lo recitava, cangiando tuono quando si convenia, e infocandomi e forse talora mandando fuori alcuna lagrima (ivi 321-22).

Giocando con il *topos* dell'investitura poetica, il traduttore rimprovera ironicamente lo stesso Virgilio di essere stato «tristo consigliere» e afferma, in questo modo, un rapporto esclusivo e immediato con l'*authoritas*. Spiega quindi di aver intrapreso tale lavoro a partire da una commozione profonda provocatagli dalla lettura del II libro dell'*Eneide*: da questa in lui è sorto naturalmente un autentico desiderio di appropriazione di tanta bellezza letteraria, che la sola lettura – benché amplificata in spontanei atti di recitazione – non riesce ad appagare.⁶ Solo attraverso la pratica traduttiva è possibile portare a compimento tale processo di assimilazione dell'opera, durante il quale tuttavia è lo stesso ruolo di traduttore a risultare insufficiente:

⁶ Si ricordi a proposito di tale desiderio di appropriazione un brano della celebre lettera al Giordani del 30 aprile 1817, in cui Leopardi ripercorre l'inizio della propria vocazione poetica: «Da che ho cominciato a conoscere un poco il bello, a me quel calore e quel desiderio ardentissimo di tradurre e far mio quello che leggo, non han dato altri che i poeti» (*Epistolario* 94).

Messomi all'impresa, so ben dirti avere io conosciuto per prova che senza esser poeta non si può tradurre un vero poeta, e meno Virgilio, e meno il secondo Libro della Eneide, caldo tutto quasi ad un modo dal principio al fine; talchè qualvolta io cominciava a mancare di ardore e di lena, tosto avvisavami che il pennello di Virgilio divenia stilo in mia mano (ivi 322).

È con l'esperienza diretta sul testo virgiliano che Leopardi si rende conto di come l'esito di tale processo debba essere una simbiosi totale con l'autore tradotto,⁷ condizione realizzabile solo in seguito al passaggio da semplice traduttore a traduttore-poeta: i principi foscoliani e cesarottiani di "ricreazione", convenzionalmente ariegiati nel *Discorso sopra la Batracomiomachia*, vengono

⁷ Tale consonanza spirituale tra autore e traduttore è già predicata da Leopardi nella prima *Lettera ai compilatori della Biblioteca Italiana*, all'interno della citata critica all'impresa di Bernardo Bellini: «ricordami avere inteso dire che per ben tradurre sia mestieri avere in certa guisa l'anima dello scrittore che è da voltare in altra lingua» (cfr. *Lettera ai compilatori* 876). Bigi (*Leopardi traduttore* 41 e n. 59) riconduce l'idea al già discusso articolo foscoliano *Sulla traduzione dell'Odissea*; Camarotto (*La poesia* 39 n. 46) propone piuttosto il modello di Marmontel. La teoria risulta in ogni caso convenzionale, dal momento che è presentata anche da Tommaso Gargallo – il quale a sua volta rielabora idee già di Clementino Vannetti (I 88-90) – nel *Discorso preliminare* alle sue traduzioni delle odi di Orazio pubblicate nel 1809: «Or io suppongo richiedersi prima di tutto che l'originale, e il traduttore sieno tra loro, quasi direi, armonizzati, con che ad altro accennar non intendo, se non ad una certa misura, o proporzione, o tempera di cuore, e di fantasia tra l'uno, e l'altro, onde chiunque traduce possa pria sentire, e concepire, indi rendere, e ripercuotere quando l'autor suo e sentiva, e intendeva» (Gargallo I 6).

qui ampiamente superati⁸ e, negli stessi mesi delle prime prove liriche, Leopardi sembra ricondurre l'origine della propria vocazione poetica al desiderio di tradurre compiutamente Virgilio.⁹ Di conseguenza, il principio di fedeltà al testo assume nuove direttrici:

Ho tenuto sempre dietro al testo a motto a motto (perchè, quanto alla fedeltà di che posso giudicare co' miei due occhi, non temo paragone); ma la scelta dei sinonimi, il collocamento delle parole, la forza del dire, l'armonia espressiva del verso, tutto mancava, o era cattivo, come, dileguatosi il poeta, restava solo il traduttore (*ibidem*).

Leopardi non rinnega il programma di fedeltà letterale finora seguito, e che in effetti sarà la peculiarità formale di questa versione più di tutte le altre: questo, tuttavia, è sorretto da una consapevolezza critica e poetica nuova.

Attraverso un altro motivo tipicamente proemiale, quello dell'ineffabilità, Leopardi enfatizza l'impossibilità di descrivere la fatica dell'impresa, individuandone la maggiore difficoltà nella misura del tono virgiliano:

⁸ Un parallelo superamento è riconoscibile nella coeva creazione dell'*Inno a Nettuno*, definito da Centenari «l'esito più radicale – ma naturale – di una teoria del *vertere* che mirava a “rifare” in un nuovo idioma il testo di partenza» (cfr. *Inno a Nettuno* 34).

⁹ Marti vede nel *Preambolo* l'«atto di nascita» della «coscienza poetica» leopardiana (*La formazione* 35; cfr. anche Lonardi, *Le stelle, l'intrigo* 663). Per l'influenza della traduzione virgiliana sui *Canti* fondamentale il citato intervento di Blasucci, *Una fonte linguistica*. Si veda anche Lonardi (*Le stelle l'intrigo* e *Liberare il prigioniero* 24-25) e Muñiz Muñiz (157-60).

La difficilissima cosa siami stata non intoppare nel gonfio e non cascare nel basso, ma tenermi sempre in quel divino mezzo che è il luogo di verità e di natura, e da che mai non si è dilungata un punto la celeste anima di Virgilio (*ibidem*).

In questo giudizio Leopardi anticipa concetti del preambolo alla traduzione della *Titanomachia* e sfrutta ancora categorie retoriche di Orazio, il quale nell'*Ars Poetica* avverte in più punti di evitare uno tono sia forzatamente sublime sia troppo basso: autocitandosi, Leopardi riprende qui il lessico scelto nel “travestimento” giovanile per tradurre tali derive stilistiche (cfr. «gonfio come un pallone» all'ott. 4 e «gonfie labbia» all'ott. 23; «in terra casca come pera mézza» all'ott. 7, «onde non caschi nella bassa valle» all'ott. 9, «cascare» all'ott. 25, «casca in fosso» all'ott. 43). La peculiarità poetica di Virgilio è perciò individuata in un'oraziana *aurea mediocritas* non retoricamente costruita ma infusa dalla natura e da un puro afflato lirico: sembra qui ribaltata la valutazione di Virgilio del *Discorso* preliminare alle *Poesie* di Mosco, rispetto al quale il poeta latino era definito un «copista» proprio per la sua mancanza di ispirazione naturale. Il contrasto tra queste dichiarazioni, si è visto, può essere sì letto come un'effettiva riconsiderazione di Virgilio, ma può anche presupporre una preliminare distinzione tra la produzione bucolica virgiliana (sentita come meno autentica rispetto alla triade greca, in contrapposizione alla quale è criticata nel *Discorso sopra Mosco*) e quella epica, su cui il poeta non ha mai mostrato atteggiamenti critici.

Il traduttore mostra poi un'ambizione e una coscienza poetica inedite difendendo fermamente l'autonomia della

propria versione (essa sola deve infatti rispondere delle critiche dei lettori)¹⁰ e fissandone l'obiettivo a un livello di "perfezione":

Pregoti che tenga questo per certo, avere io tutto, quanto poteva, adoperato, perchè la breve ma non piccola opera fosse, quanto a cosa mia è dato, perfetta (ivi 323).

A conferma di questa inedita sicurezza, Leopardi non si sottrae al confronto con il traduttore più illustre dell'opera, come aveva fatto con Monti (preferendo l'*Odissea* all'*Iliade*) o Pindemonte (tramite la dichiarazione *non petita* di una mancata lettura della sua *Odissea*): nel *Preambolo* dichiara preventivamente di non aver tradotto l'intera *Eneide* per deferenza non nei confronti di Annibal Caro (sulla cui versione anticipa alcune critiche, poi ampiamente argomentate nella prefazione alla *Titanomachia*), ma dello stesso Virgilio,¹¹ con il quale ribadisce un confronto diretto e non mediato.

Infine, la nuova consapevolezza del traduttore emerge nella prontezza della risposta alle critiche dei detrattori in

¹⁰ «Se e' parratti che non indarno io siami faticato, la traduzione istessa tutto ti mostrerà, troppo meglio che non potrei qui far io» (*Poeti greci e latini* 323): un "pragmatismo" in linea con il preambolo al *Saggio di traduzione dell'Odissea*.

¹¹ È possibile riconoscere un richiamo anche lessicale al concetto cesarottiano di "gara con l'originale" (cfr. Cesarotti, *Saggio sulla filosofia* 120: «Un traduttore di genio prefiggendosi per una parte di gareggiar con l'originale [...]»; per una trattazione più completa, rimando al saggio di Melli) nel passo in cui Leopardi rende ragione di non aver tentato di tradurre l'intera *Eneide*: «E questo perchè sarebbe da gareggiare, non già con Annibal Caro [...], ma con Virgilio» (cfr. *Poeti greci e latini* 323-24).

merito al precedente lavoro sull'*Odissea* (e in particolare all'enfatica espressione del preambolo «m'inginocchio davanti a tutti i letterati d'Italia» e alla traduzione «chioda dei denti» per ἔρκος ὀδόντων): Leopardi rivendica ad una ad una – e con efficace uso dell'ironia – le proprie scelte («io avea voluto che il fosse»), nonché la sovranità del proprio giudizio sull'opera («ne converrà [...] ne giudichi da me»), senza evitare un'aperta autocritica nei confronti della versione omerica e, soprattutto, delle versioni di Mosco (definita una «cattiva traduzione»¹²).

La prefazione si conclude retoricamente con l'augurio che la traduzione proposta sia migliore delle precedenti¹³ e con una convenzionale dichiarazione di modestia, che pure presuppone l'avvenuta simbiosi tra autore e traduttore:

Lettor mio, dà un'occhiata alla mia traduzione, e se non ti piace, sì biastemmia il deturpatore dell'Eneide, che sel merita, e gettala via; se t'appaga, danne lode a Virgilio, la cui anima hammi ispirato, anzi ha parlato sola per mia bocca (ivi 325).

Rispetto al testo originale utilizzato da Leopardi sono numerose le edizioni virgiliane presenti nel Catalogo

¹² Cfr. *Poeti greci e latini* 324: «Converrà, se pure delibererò di tradur l'Odissea, che ne giudichi da me, e corra il rischio, che avrei potuto scansare, di gittar la fatica. Ma già ho scorto assai mende per entro alla traduzione di quel Libro [...]; e però molto più biasimo or la cattiva traduzione di Mosco».

¹³ «Volesse il cielo che a queste ritrovate opere tenesse dietro alcuna cosa buona, come al Rinaldo del Tasso, al Giustino del Metastasio, alla Cleopatra dell'Alfieri; che non par da sperare» (ivi 325).

della Biblioteca (oltre a quelle già segnalate per la traduzione del *Moretum*).¹⁴ Di questo insieme di volumi è probabile che Leopardi si sia servito con metodo comparativo, sfruttando come testo di partenza quello di *Virgilii Opera omnia. Praeedit vita Virgilii* (Mannheim, 1779), già favorito sugli altri per la traduzione del *Moretum*.¹⁵ Per quanto riguarda le precedenti traduzioni, è ampiamente esemplificata dai critici l'influenza delle versioni di Caro e Alfieri (pur non essendo quest'ultima presente nella Biblioteca).¹⁶

¹⁴ *Virgilii Opera. Interpretatione et notis illustravit Carolus Ruaeus ad usum Delphini* (Venezia, 1764); *Virgilii Opera omnia doctissimorum virorum adnotationibus illustrata. Curante Io. Meyen.* (Venezia, 1580); *Virgilii Opera, sine impressionis nota* (senza indicazione di luogo e data di stampa); infine, *Virgilii Opera cum commentario germanico* (Norimberga, 1760). Diversi sono anche i volgarizzamenti di cui Leopardi può aver fruito: *L'opere di Virgilio comentate in lingua toscana da Gio. Fabrini, Carlo Malatesta e Filippo Venuti* (Venezia, 1726); *Opere di P. Virgilio Marone tradotte in versi da Antonio Ambrogio* (Venezia, 1774); *L'Eneide tradotta in terza rima da Tommaso Cambiatore da Reggio.* (Venezia, 1532); nonché, naturalmente, la traduzione del Caro (Virgilio, *La Eneide tradotta da Annibal Caro*, Napoli, 1728).

¹⁵ Per il testo latino, cfr. Vergilius II 36-68. Per il testo della traduzione, cito dall'edizione di D'Intino (*Poeti greci e latini* 326-97), basata sull'edizione critica di Stefani.

¹⁶ Si vedano in proposito le osservazioni della Stefani nella sopracitata edizione critica del testo (Stefani, *La traduzione leopardiana* 137-45), nonché gli interventi di Cottini, Giuliani, Sconocchia (229-44) e, in particolare, Corsalini. Sosteneva a sua volta Bigi che «il Leopardi tiene presenti, durante il suo lavoro, ben quattro diverse vie: le versioni del Caro, dell'Alfieri e del Bondi e l'articolo foscoliano» (trattasi dell'articolo *Caro e Alfieri traduttori di Virgilio* in Foscolo, *Lezioni* 437-56); lo studioso prosegue affermando che «tra queste quattro vie egli opera una prima significativa selezione, mostrando una indubbia

Da un punto di vista linguistico, il carattere più evidente della versione leopardiana è la sua stretta aderenza al testo originale: una “latinità” che, segno dell’«esigenza di serbare religiosamente, nella sua consistenza anche fisica, la parola antica»,¹⁷ è estesa a diversi piani, a partire da un primo ed evidente livello di fedeltà lessicale.¹⁸ Bastino pochi versi di esempio per quantificare la letteralità della versione leopardiana (vv. 83-89, corrispondenti ai vv. 57-59 di Virgilio):

Ecce, manus iuvenem interea post terga reuinctum / Pastores
magno ad regem clamore trahebant / Dardanidae.

Ecco intrattanto

Stuol di teucri pastori al rege innanzi
Con alte grida un giovine traea,
Le mani al tergo avvinte.

Oltre all’alta percentuale di termini virgiliani riproposti fedelmente in italiano («ecco», «pastori», «traea», «mani»), quando non ricalcati attraverso latinismi

preferenza, proprio in accordo con i suoi convincimenti teorici, per il metodo indicatogli dalle osservazioni foscoliane» (Bigi, *Leopardi traduttore* 55-56; a questo proposito, v. anche Stefani, *La traduzione leopardiana* 143-45). L’influenza di altri traduttori dell’*Eneide* è rilevata in Corsalini, *La notte consumata* 105-14 e Camarotto, *La poesia* 127.

¹⁷ Bigi, *Leopardi traduttore* 60.

¹⁸ Dell’eccessiva fedeltà si lamentava il De Sanctis (61): «gli uscì un Virgilio né togato né borghese [come quello del Caro], ma un Virgilio letterale» (simile il giudizio, piuttosto approssimativo, di Carini, *Virgilio* 53: sarà Bigi, *Leopardi traduttore* 55 il primo a riconoscere in tale fedeltà una scelta poetica cosciente). Secondo D’Intino, il critico sarà in questo modo responsabile della scarsa fortuna della traduzione leopardiana per decenni (cfr. *Poeti greci e latini* 318).

(«rege», «tergo»), colpisce la ricerca di un richiamo fonetico agli stessi laddove la lingua di arrivo non ne offra un corrispondente preciso: è il caso di *interea*, in sostituzione del quale il poeta opta per «intrattanto» che è la traduzione che meglio coniuga fedeltà semantica e corrispondenza fonetica; caso analogo, ma su base etimologica, è la traduzione «avvinte» cui il poeta opta per *revinctum*, tramite un necessario cambio di prefisso.¹⁹

Tale eco del latino sull'italiano coinvolge tutta la traduzione: «d'eletta» (v. 25) restituisce – anche nel numero di sillabe – *delecta* grazie alla preposizione; «pur da lungi» (v. 58) traduce *procul* attraverso l'aggiunta dell'avverbio riempitivo «pur» che ne restituisce l'inizio in labiale e vibrante (la laterale è poi ripresa in «lungi»); «di sopra» (v. 68) riproduce in maniera analitica la composizione etimologica di *desuper*; un analogo procedimento analitico, ma su base fonetica, è individuabile

¹⁹ È da segnalare una particolare predilezione del poeta per i verbi composti a partire dal prefisso latino *ad-*, di cui è costellata la traduzione: «ammutiro e s'affissaro» (v. 1), «s'appiattar» (v. 33, cfr. anche vv. 64, 321, 544), «s'accampava» (v. 42), «attonito» (vv. 44, 515), «ammira» (v. 46), «assalir» (v. 68), «avventò» (v. 75; cfr. anche vv. 292, 597), «afforzar» (v. 88), «accòrre» (v. 100), «atterrirmi» (v. 138), «agghiacciato» (v. 170), «apparecchiarsi» (v. 189), «attesto» (v. 221), «attenghiate» (v. 227), «afferrà» (v. 237; cfr. anche v. 720), «accapriccio» (v. 289), «avviticchiati» (v. 303; cfr. anche v. 704), «accomanda» (v. 405; cfr. anche v. 1005), «s'addensano» (v. 469), «arride» (v. 523), «s'abbracciano, s'appigliano» (v. 664), «addoppia» (v. 668), «appresentossi» (v. 759), «acquattata» (v. 778), «t'avvampa» (v. 804), «abborri» (v. 814), «t'appanna» (v. 819), «atterrarlo» (v. 846), etc. Questo tipo di scelte lessicali, solo sporadicamente costruite a partire da un corrispondente composto latino, sono evidentemente preferite da Leopardi per la loro forma marcata, che – se non spicca per poeticità – si mantiene comunque più distante dalla dizione quotidiana rispetto alle forme semplici.

nella perifrasi «in noi / dan» (vv. 563-64) per *invadunt*, dove al prefisso *in* e all'uso del verbo “dare” (che ricalca impropriamente la terminazione *-dunt*, non essendo *vado* un composto di *do*) è interposto un monosillabo che li distanzia tanto quanto la sillaba centrale del verbo latino. Frequenti sono poi i casi di passato remoto contratto per rendere i perfetti sincopati latini:

rimbombàr (v. 76) per *insonuere*
 mandaro (v. 77) per *dedere*
 trucidaro (v. 118) per *demisere neci*
 istupidir (v. 169) per *obstupuere*
 domàr (v. 281) per *domuere*
 assediario (v. 458) per *obsedere*, etc.

O ancora, significativamente, sono frequenti le traduzioni che condividono la medesima iniziale della lezione latina (come «menzogner» al v. 113 per *mendacem*, «favella» al v. 211 per *fatur* o «hai funestata» al v. 732 per *foedasti*), se non il prefisso come in

iniqua (v. 113) per *improba*
 innocente (v. 119) per *insontem*
 illeso (v. 123) per *incolumis*
 incorrotta (v. 203) per *intemerata*
 impigliami (v. 973) per *implicuit*, etc.
 ristette (v. 142) per *requierit*
 ricercar (v. 253) per *repetant*
 rivada (v. 254) per *reducant*
 rivarcato (v. 258) per *remenso*
 ridirlo (v. 289) per *referens*, etc.
 oppressi (v. 575) per *obruimur*
 prosterne (v. 577) per *procumbit*
 sottentran (v. 632) per *subeunt*

o il suffisso come in «fangoso» (v. 192) per *limoso*, o entrambi come in «inevitabil» (v. 446) per *ineluctabile*.

Questa sensibilità fonetica, occasionalmente accompagnata da un'analisi etimologica, spinge il poeta a restituire le sonorità della lingua latina anche a prescindere dalla corrispondenza lessicale: per esempio, «e noi partiti li credemmo e volti» (v. 34) traduce *nos abisse rati et vento petiisse* (v. 25), di cui Leopardi mantiene il medesimo ordine delle parole nella sequenza *nos*-«noi», *abisse*-«partiti», *rati*-«li credemmo», così che il successivo *et vento* deve aver ispirato «e volti» per *petiisse* (di *et vento* riproduce la congiunzione copulativa, l'inizio in fricativa, la misura trisillabica); i vv. 31-32 *innuptae donum exitiale Minervae, / et molem* sono tradotti «l'infelice / dono di Palla, l'inusitata mole» (vv. 44-45), dove l'aggettivo «inusitata» è un'aggiunta (in latino *molem* non ha attributi) che ricorda le prime sillabe di *innuptae*, epiteto di Minerva (in effetti eliminato); le disgiuntive *siue dolo, seu [...] sic fata ferebant* (v. 34) sono rese con «o frode fosse, o il fato» (v. 48), in cui il verbo *ferebant* è sostituito dal congiuntivo del verbo essere di cui condivide l'iniziale in fricativa (l'allitterazione è poi ulteriormente accentuata da Leopardi attraverso «frode»); «pur anco» (v. 82) benché non traduca *nunc*, corrispondente al successivo «adesso», lo ricorda da un punto di vista fonetico (la vocale posteriore seguita dal gruppo consonantico nasale-velare).

Contro queste scelte preminentemente fonetiche, Leopardi mostra in più luoghi la propria competenza linguistica attraverso traduzioni che sottendono una seria riflessione etimologica: per tradurre il participio futuro *inspectura* è utilizzata la perifrasi «ad esplorar [...] / [...] forse

da l'alto» (vv. 66-67) con un complemento di luogo che esplicita la prospettiva implicita nel prefisso *in-* (inoltre la scelta di «esplorar», forma marcata tra i *verba videndi*, restituisce l'aspetto intensivo di *specto* rispetto alla forma base *spectio*); i versi *novus per pectora cunctis / insinuat pavor* (v. 228-29) sono tradotti «discorre / a tutti noi pe' palpitanti seni / nuovo terror» (vv. 321-23), dove la scelta di «seni» per *pectora* risulta efficace come restituzione di *insinuare* (da *in* e *sinus*); particolarmente felice è poi la traduzione «consorti» (v. 406) per *fatorum comites* (v. 294), «compagni di destino» e dunque, appunto, «consorti» in senso etimologico (*cum* e *sors*); altrettanto valorizzato il contenuto semantico dei prefissi di *concurrere*, *circumvolat* e *insedit*, restituiti avverbialmente nelle locuzioni «scagliarmi insieme» (v. 434), «intorno vola» (v. 494) e «in mezzo» (v. 832: in questo caso Leopardi rinuncia al verbo); allo stesso modo la perifrasi «mette l'estremo gemito» (v. 851) esprime il prefisso conclusivo *cum* di *congemuit*;²⁰ particolarmente precisa è poi la traduzione «inaccessi [...] / [...] sacrari» (vv. 546-47) per il

²⁰ La traduzione dei verbi semplici tramite locuzioni è diffusa lungo tutta la versione, pur con una minore pervasività rispetto alla traduzione omerica, di cui ritornano le medesime tipologie perifrastiche: l'unione di un verbo reggente e un infinito, come in «vanno in cadere» (v. 13) per *cadentia*, «dansi [...] a fabbricar» (v. 22) per *aedificant*, «a dipartirsi accinti» (v. 158) per *euntes*; l'aggiunta di un complemento oggetto come in «trappongo indugi» (v. 145) per *moror* e «mercè vi rendo» (v. 228) per *rependam*, o di un complemento indiretto come in «porre / [...] in abbandono» (vv. 153-54) per *relicta*, «in traccia / va» (vv. 406-07) per *quaere*, «a sacco / metton» (vv. 509-10) per *rapiant*; l'uso del verbo «andare» insieme al gerundio come in «venian già [...] / preunziando» (vv. 177-78) per *canebant*, «van ricingendo» (v. 307)

greco *adytum* da ἄδυτος, composto da α privativo e δύω “entrare, penetrare” e quindi “impenetrabili”, appunto «inaccessi».

Infine, non mancano casi di «latinismi crudi» (La Penna 259), ricercati arbitrariamente in quanto elementi identificativi della lingua della traduzione, a maggior ragione epica:²¹ alcuni esempi sono «fingon» (v. 24) in luogo di *simulant*, «pugnar» (v. 43) al posto di *certare* così come «pugnato / s'è» (v. 401-02) per *sat [...]* *datum* e «pugnan» (v. 566) per *confligunt*, «demenza» (v. 60) sta per *insania*, «prosapia» (vv. 106 e 684) per *sanguis* e *nepos*, «nefanda» (vv. 118 e 727) nella sua prima attestazione sostituisce *falsa* (nella seconda non ha corrispondenze in latino), «parlamenti» (v. 124) è usato per *conci- lia*, «lice» (vv. 224 e 1045) per *fas*, «frangerne» (v. 225) al posto di *resolvere*, «imago» (v. 260) per *effigiem*, «tabe» (v. 312) per *sanies*, «turba» (v. 506) al posto di *caterva*, «dira» (v. 833) per *saeva*, «a sua ruina» (v. 867) per *capta*, «ricusa» (v. 883) in luogo di *abnegat*, «leve» (v. 1060) per *tenuis*, nonché diversi sono i casi di aggiunta dei pronomi latineggianti «seco» (vv. 645 e 852) e «teco» (v. 892).

Oltre a questi casi di aderenza lessicale e fonetica alla lettera, nonché di generale incremento della patina latina

per *ligant*; l'aggiunta di un predicativo, del soggetto come in «più distinto / viene» (vv. 415-16) per *clarescunt*, o dell'oggetto come in «alta porrai» (v. 408) per *statues*.

²¹ Di questa versione Bigi (*Leopardi traduttore* 59-61) sottolinea «la moltiplicazione veramente singolare dei latinismi e degli arcaismi». L'abbondanza di latinismi è segnalata, tra gli altri, anche da Stefani (*La traduzione leopardiana* 131), Binni (*Lezioni* 29-48, ripreso in Triulzi) e Camarotto (*La poesia* 125).

della versione, nei brani di maggior *pathos* Leopardi sembra voler creare «una atmosfera linguistica solenne e remota»²² attraverso il rispetto dell'ordine sintattico originale. Ne è un esempio la dolorosa premessa di Enea all'inizio del suo racconto (vv. 14-18 della traduzione, vv. 10-13 di Virgilio):

Sed, si tantus amor casus cognoscere nostros, / Et breviter
Troiae supremum audire laborem; / Quamquam animus memi-
nisse horret, luctuque refugit, / Incipiam.

Ma se tanto desio nel cor ti siede
De l'ascoltar de' nostri casi e in breve
Udir di Troia l'ultima sciaura,
Benchè pur del pensiero io mi spaventi,
Comincerò.

Il traduttore si sforza di mantenere quanto più possibile l'ordine delle parole virgiliano:²³ ritorna l'esordio con l'avversativa, seguita dalla congiunzione ipotetica e

²² Bigi, *Leopardi traduttore* 60 (anche Stefani, *La traduzione leopardiana* 132 parla di «sintassi tutta letteraria»; nella costruzione di questa, Sole, *Ancora sulla traduzione* 191-93 rileva una suggestione pariniana).

²³ Sono proprio questi i versi individuati da De Sanctis (65) come esempio di eccessiva letteralità: «[Leopardi] non si sente libero davanti a Virgilio, anzi gli sta innanzi come servo, e ne spia gli atti e i gesti. Ciò che egli dice è proprio il testo, e come il testo lo dice; ma quegli atti e quei gesti imitati da lui sono goffaggini, e non c'è spontaneità, né sveltezza, e non sentimento e non colorito. [...] Questo italiano è non altro che la nuda lettera del testo latino». Un'interessante riflessione su questo giudizio desanctisiano in Giuliani 30-33: il critico ricorda che il testo letto da De Sanctis non coincide con quello letto da noi (ivi 31).

dalla traduzione del soggetto *tantus amor* con «tanto desio»; la traduzione di *et breviter*, con cui si apre il successivo esametro, è collocata in posizione altrettanto enfatica – anche grazie all'*enjambement* con «udir» – a fine verso («e in breve»); in apertura di verso è collocata la congiunzione concessiva «benchè», come originalmente *quamquam*; infine, è significativamente isolato il verbo principale «comincerò», posposto in conclusione di periodo e all'inizio del verso successivo, su modello di *incipiam*. Questo procedimento sintattico (che sarà sperimentato, con un risultato meno felice, anche nelle *Triopée*), insieme a un lessico particolarmente letterario,²⁴ è la modalità traduttiva scelta da Leopardi per restituire quel «dire sempre grande, sempre magnifico, sempre segnalatamente nobile, sempre superiore a quello del comune degli uomini» in cui il poeta identificherà il «carattere dello stile virgiliano» nel preambolo alla traduzione della *Titanomachia* di Esiodo (1817).²⁵

Il gruppo di versi citato risulta interessante anche per una certa impronta dantesca conferita da Leopardi alla traduzione, così che la premessa di Enea suona come una delle tante pronunciate dalle anime infernali allorché Dante le interroga sulla loro storia. È noto che l'esordio della confessione di Francesca da Rimini nel quinto

²⁴ Stefani (*La traduzione leopardiana* 136) definisce in questi termini il rapporto della versione virgiliana con i suoi modelli letterari, tra cui – oltre a Dante – Ariosto e Tasso: «questi poeti non sono per il nostro traduttore dei modelli stilistici; essi agiscono più semplicemente da suggeritori terminologici». Cfr. Sole, *Ancora sulla traduzione* 188-202 per un'ampia rassegna dei modelli poetici.

²⁵ *Titanomachia* 44.

dell'*Inferno* (vv. 124-26: «Ma s'a conoscer la prima radice / del nostro amor tu hai cotanto affetto, / dirò») è costruito sul modello virgiliano,²⁶ e analogo a quello di Enea è il lamento di Francesca sul dolore del ricordo (vv. 121-23: «Nessun maggior dolore / che ricordarsi del tempo felice / ne la miseria»; cfr. v. 3 *Infandum, Regina, iubes renovare dolorem*): la vicinanza tra i due modelli non sfugge a Leopardi, che traduce *amor* con «desio», termine che – con diverso vocalismo («disio») – è spesso utilizzato da Dante per definire la propria curiosità in merito alle biografie delle anime (*Inf.* VI 83, X 18, etc.), oltre a rappresentare il tema centrale del canto V. Questo brano non è l'unico luogo della traduzione leopardiana a risentire del modello dantesco: *ea fama vagatur* (v. 17) è tradotto con «il grido / così ragiona» (vv. 24-25) secondo l'interpretazione dantesca di «grido» come “fama” (*Purg.* XI 95, XXVI 125); in due occasioni (vv. 104 e 169) Leopardi traduce *animi* con «spirti», scegliendo la forma sincopata diffusa nella *Commedia*; al v. 628 è stata osservata la matrice dantesca del verbo «dibarbiam» per *convellimus*;²⁷ *Lucifer* è tradotto al v. 1075 con «astro mattutin», perifrasi che ricorda la «mattutina stella» evocata da Dante (*Purg.* XII 90; *Par.* XXXII 108). Oltre al modello virgiliano del discorso di Francesca da Rimini,

²⁶ Tant'è che è lo stesso De Sanctis a citare i vv. 124-25 del quinto dell'*Inferno*, insieme ad alcuni versi tratti dal XXXIII, proprio in conclusione al capitolo dedicato alla traduzione dell'*Eneide* di Leopardi, dicendo di Dante: «Volete sentire il vero traduttore di Virgilio? Volete il poeta che rende il poeta, ma a modo suo e con tono e con accento suo? [...] Eccovi il traduttore di Virgilio. A che distanza stanno dai due poeti il vecchio Caro e Leopardi ancor giovanetto!» (66).

²⁷ Cfr. D'Intino (*Poeti greci e latini* 368): il richiamo è a *Purg.* XXXI 70.

una motivazione per la scelta di tale patina linguistica può trovarsi nel diffuso uso dantesco delle similitudini, di cui il canto virgiliano offre cinque esempi: Leopardi non aveva ancora avuto occasione di cimentarsi nella traduzione di tale espediente retorico all'interno di un poema epico, dal momento che – pur essendo peculiarità omerica – esso non compare nel primo canto dell'*Odisea* se non in un paio di esempi limitati; è possibile dunque che, nel momento in cui si trova ad affrontarne per la prima volta la traduzione, il ricordo dantesco del passo lo conduca a una resa trecentesca. Un esempio di similitudine tradotta da Leopardi è la seguente (vv. 515-21 della traduzione, vv. 379-82 di Virgilio):

Improvisum aspris veluti qui sentibus anguem / Pressit humi
nitens, trepidusque repente refugit / Adtollentem iras, et
caerula colla tumentem: / Haud secus Androgeos visu tremefactus abibat.

A quella guisa

Ch'uom ch'a terra calcò fra gli aspri dumi
Angue non visto, immantinite il fugge
Trepido, che stizzoso alto si leva,
Gonfio il ceruleo collo; Androgeo i passi
Tal pavido torcea come s'accorse
De l'error suo.

Il racconto ripercorre gli ultimi giorni dell'assedio di Troia, quando Enea e i suoi compagni tentano un assalto disperato alle truppe achee: il greco Androgeo li scambia per combattenti del proprio esercito e li incita, ma al momento del riconoscimento – enfatizzato dalla similitudine – si dà alla fuga. L'attacco «A quella guisa / ch'uom ch'»

per *veluti qui* è dantesco (*Purg.* IX 64, XVI 86) e inaugura un'allitterazione della velare (nella ripetizione del pronome relativo) che sarà ribadita dal verbo «calcò» (*pressit*); «[a] terra» ha la medesima posizione di *humi*, così come decisamente fedeli sono le traduzioni di *aspri* con «aspri», *anguem* con «angue», *refugit* con «fugge», *trepidus* con «trepido», *caerula colla* con «ceruleo collo» (come in latino, anche nella versione leopardiana questo è un accusativo di relazione retto da «gonfio», traduzione di *tumentem*).

Ciò che tuttavia interessa maggiormente, all'interno di una versione tanto letterale, sono le sfumature inedite che Leopardi conferisce ai versi virgiliani, quelle espressioni in cui eccezionalmente il traduttore si distanzia dall'originale: nel caso della similitudine proposta, questi scarti vanno tutti in direzione psicologico-sentimentale. Se non stupisce, infatti, l'eliminazione di un attributo di forza fisica riferito ad Androgeo (e cioè il participio *nitens*, “vigoroso”), significativa è l'aggiunta della specificazione «non visto» riferita al serpente: il traduttore enfatizza così la disattenzione dell'eroe, piuttosto che la sua prestantza. Un altro rilievo psicologico è presente in conclusione alla similitudine, dal momento che *visu* (“alla vista”), causa della fuga del guerriero, è dilatato in un momento di presa di coscienza non descritto da Virgilio («come s'accorse / de l'error suo»); in questo approfondimento psicologico sembra essere coinvolto persino il serpente, che da *adtollens iras* (“che solleva ire”) diviene «stizzoso», con un aggettivo tipicamente umano.

L'attenzione alla psiche dei personaggi è forse l'impronta più originale di tutta la traduzione: come già osservato per la *Guerra dei topi e delle rane* (e per la scena finale con Telemaco nel primo dell'*Odissea*), il poeta

sembra non riuscire a contenere la propria empatia verso i caratteri ritratti, di cui sottolinea continuamente i moti d'animo e i flussi di pensieri. Come i topi e le rane del poemetto pseudo-omerico, altrettanto "umanizzati" risultano nella versione leopardiana gli eroi virgiliani, che di continuo mostrano le proprie ansie e debolezze.

Tematizzato, in particolare, il complesso rapporto degli uomini con il destino,²⁸ cui il traduttore aggiunge l'attributo "avverso" nella traduzione di *fata* con «i destini avversi» (v. 78) o – all'inizio del racconto di Enea – nella descrizione dei comandanti achei «del fato avverso²⁹ e de la guerra stanchi» (v. 19) per *fracti bello, fatisque repulsi* (v. 13). I protagonisti eludono la propria dimensione eroica e vivono le imposizioni del fato con un vittimismo del tutto umano, contrario alla monolitica pazienza di cui dovrebbero essere dotati: il chiasmo latino è modificato in tal senso attraverso l'unione di *fracti* e *repulsi* ("sfiancati" dalla guerra e "ricacciati indietro" dai fati) nell'aggettivo «stanchi», che nulla ha dell'eroica grandezza dei

²⁸ Per una lettura modernista e romanzesca di questo rapporto, cfr. Lonardi, *Le stelle, l'intrigo* 674-76 (v. anche Sole, *Ancora sulla traduzione* 203-04).

²⁹ L'aggiunta di «avverso» in questo caso sembra in diretto collegamento con la parallela aggiunta di «opportuno» in «e noi partiti li credemmo e volti / con opportuno vento inver Micene» (vv. 34-35; cfr. *nos abiisse rati, et vento petiisse Mycenae*): Enea, in due punti vicini della propria narrazione, sottolinea il contrasto tra le vane speranze umane (confidanti in un aiuto divino) e la natura ostile del fato. L'inconsapevolezza umana è sottolineata da un'ulteriore aggiunta aggettivale nei versi «a quale appresti / morte il destin, qual chiegga Febo ignari» (vv. 171-72; cfr. *cui fata parent, quem poscat Apollo*): l'attributo «ignari», senza corrispondenze in latino, è enfaticamente collocato a fine verso.

participi latini, ma esprime piuttosto un naturale sconforto; tale attributo è ribadito sempre da Enea al v. 155 in «stanchi dal lungo guerreggiar³⁰», traduzione di *longo fessi* [...] *bello* (v. 109), stavolta in riferimento agli Achei, quasi il dolore per la precaria condizione mortale possa accomunare persino gli schieramenti nemici. Particolarmente interessante è un'espressione pronunciata da Sinone, spia greca che inganna i Troiani chiedendo loro di risparmiarlo attraverso i versi latini *miserere animi non digna ferentis* (v. 144): nelle parole di un nemico riferite da Enea, Leopardi preferisce eliminare la drammaticità epica di tale richiesta, connotandola piuttosto come intima disperazione in «pietà d'un'alma / senza merto infelice» (vv. 205-06).

Naturalmente, il personaggio in cui è più visibile tale spiccato soggettivismo è Enea, protagonista del poema nonché – in questo libro – narratore di secondo grado.

³⁰ Un'altra tendenza retorica della versione leopardiana, già incontrata nella *Torta*, è l'uso di infiniti sostantivati: «al fiammeggiar de' tetti / riluce la sigea vasta marina» (vv. 429-30) per *Sigea igni freta lata relucet*; «il fremer m'appella» (v. 465) per *fremitus vocat*; «vano / l'ammonir tenne de l'afflata sposa» (vv. 473-74) per *non sponsae praecepta furentis / audierit*; «mossi / dal gemer de' compagni» (vv. 559-60) per *Danai gemitu*; o ancora «un miserabile gemere» (v. 659) per *gemitu miseroque*; «il tralignar di Pirro» (v. 743) per *degenemque Neoptoleum*; «al fiammar del chiaro incendio» (v. 772) per *dant claram incendia lucem*; «al mio dir ponete mente» (v. 959) per *quae dicam, animis advertite vestris*; «veggo il luccicar de l'armi» (v. 986) per *aera micantia cerno*, etc. Questo tipo di resa è congeniale alla poetica leopardiana, oltre che per ragioni – per così dire – musicali (insieme ai frequenti gerundi, gli infiniti creano una fitta trama di richiami fonetici all'interno della traduzione), perché adatta a una stilizzazione della dizione, di cui aumenta la poeticità e la letterarietà.

Differenti le modalità attraverso le quali Leopardi amplifica le espressioni autoreferenziali con cui il narratore irrompe di tanto in tanto nel racconto,³¹ così che pare utile osservarle singolarmente: all'inizio del racconto, Enea confessa il proprio timore nei versi «benchè pur del pensiero io mi spaventi, / comincerò» (vv. 17-18), attraverso i quali Leopardi smorza in una dimensione più umana la tragicità dell'espressione latina *quamquam animus meminisse horret, luctuque refugit* (v. 12); significativa è anche la sostituzione dell'*ira*, motore delle azioni degli eroi e sentimento epico per eccellenza (a partire dalla $\mu\eta\nu\iota\varsigma$ iliadica), con il "dolore" in «acceso / dolor mi sprona a vendicar con l'empio / sangue la sfatta patria» (vv. 779-81) per *subit ira cadentem / ulcisci patriam* (vv. 575-76); in un paio di punti, poi, Leopardi fa in modo che l'eroe sottolinei la natura del tutto psichica del ricordo, traducendo il verbo *subiit*, di cui soggetti sono la *imago* di Anchise e la memoria di Creusa, con le due perifrasi «appresentossi al mio pensier» (v. 759) e «vennemi a mente» (v. 762).

Oltre a questi esempi isolati, si possono individuare almeno un paio di tendenze nelle traduzioni dei discorsi di Enea, di cui la prima è una spiccata insistenza sulla

³¹ Una peculiarità del libro II dell'*Eneide* che avrebbe contribuito a determinare, secondo Blasucci (*Una fonte linguistica* 25-26), la scelta di Leopardi. Il critico osserva anche l'importanza, per i *Canti*, del modello di Enea come «eroe disperato e consapevole» che emerge in particolare nel racconto della presa di Troia, e che diventerà «esemplare della condizione stessa del poeta» (ivi 28-29; cfr. La Penna 271-79).

prima persona:³² questo è evidente già a partire dall'esordio del canto, quando Enea – chiamato a parlare – ripete «I' dovrò dir [...] / [...] io dire [i casi / tristissimi] dovrò» (vv. 4-7), una doppia dichiarazione di responsabilità assente in latino (ed enfaticizzata dall'anafora del pronome di prima persona); un'analoga aggiunta è presente in chiusura al racconto del sogno di Enea, nella profezia di Ettore che gli consegna «le bende e il simulacro / de la possente Vesta, e il foco eterno / da' penetrali» (vv. 409-11; cfr. vv. 296-97 *manibus vittas, Vestamque potentem, / aeternumque adytis effert penetralibus ignem*), cui Leopardi dà un senso di investimento sentito da Enea ed espresso in «a me li fida» (v. 411); nel momento in cui è svelato l'inganno acheo, l'espressione *Danaumque pate-scunt / insidiae* (vv. 309-10) è tradotta con «gli orditi inganni / conosco» (vv. 426-27), un cambio di persona che accentua il merito e la responsabilità di Enea; altre significative aggiunte di pronomi e particelle personali, nonché la flessione dei verbi alla prima persona, si riscontrano in «e lena a' miei recar son mosso» (v. 612) per *auxilioque levare viros* (v. 452), o «Io Pirro, io stesso / il vidi» (vv. 678-79) per *vidi ipse [...] / [...] Neoptolemum* (vv. 499-500), o ancora «oggetto / primier de le mie cure, il padre mio» (vv. 858-59) rispetto a *genitor, quem [...] / [...] primum [...] petebam* (vv. 635-36), o «abbandonnommi» (v. 1063) rispetto al semplice *deseruit* (v. 791). In questa direzione sono da leggersi anche i casi in cui i termini astratti *animus* o *mens* sono calati nella soggettività del protagonista: *ardent animi* è tradotto con «ardo»

³² Un paio di questi esempi (vv. 4-7, 678-79) sono inseriti da Sole in una rassegna di amplificazioni drammatiche (cfr. *Ancora sulla traduzione* 186-88).

(v. 435), *exarsere ignes animo* con «ardo di sdegno» (v. 779), *confusam eripuit mentem* con «confuso / a me mi tolse» (vv. 988-89).

Una rivendicazione apparentemente orgogliosa, da parte dell'eroe, della propria intraprendenza, nonché il senso costante di una divina predestinazione, sono di continuo enfatizzati nella traduzione leopardiana, e tuttavia assumono una diversa prospettiva in virtù della seconda tendenza traduttiva: negli interventi di Enea è continua l'aggiunta di *verba videndi* assenti in latino, come «io veggio» (v. 438), «vidi» (v. 683), «pria non vista da me» (v. 800, per *non ante oculis tam clara*), «innanzi a gli occhi» (v. 901), «con gli occhi intenti» (v. 1013). Tanta insistenza sul carattere autoptico dell'esperienza avvicina la modalità narrativa di Enea al resoconto di un trauma: l'eroe, ancora incredulo degli orrori della guerra, rimarca continuamente la propria partecipazione attiva quasi a sfogare – a pericolo scampato – i sentimenti di preoccupazione e inadeguatezza che il proprio ruolo, nel vivo dell'esperienza, gli conferiva.

Tale approfondimento psicologico dei personaggi passa attraverso una preliminare operazione di rimozione dei tratti spiccatamente epici o, perlomeno, di quelle convenzioni linguistiche appartenenti al codice più arcaico del genere: una tendenza già analizzata nelle precedenti traduzioni, ma che qui rivela ragioni poetiche più mature. Mi riferisco in particolare ad alcune espressioni tecnico-didascaliche che in Virgilio, rispetto a Omero, risultano senz'altro più rare e limitate: il divario cronologico e culturale porta a una perdita della funzione realmente didascalica che la poesia greca aveva in epoca arcaica, sicché la sopravvivenza di tali espressioni risulta legata a motivi

squisitamente letterari. Percependone il carattere antipoe-tico, Leopardi cerca di modulare tali locuzioni sul tono generale della traduzione: così, il costrutto participiale *trabibus contextus acernis* / [...] *equus* (vv. 112-13) è sintetizzato in «caval di legno» (v. 160), l'espressione *ferri acies mucrone corusco* / *stricta* (vv. 333-34) è ingentilita nella traduzione «siepe di spade / ignude, folgoranti» (vv. 458-59); infine, il riferimento all'*umbo* è sostituito dal complemento di luogo astratto «[del sommo scudo] al mezzo» (v. 740).

In questa direzione è da leggersi la parallela eliminazione di alcune convenzionali metonimie in cui il nome della divinità sostituisce l'attività o l'elemento a lei preposti (simili osservazioni sono già state espresse per *La Torta*): *Vulcano superante domus* (v. 311) è reso con «in-censa [...] l'ampia / magion» (vv. 427-28), così come *caeco Marte* (v. 335) «in cieca / zuffa» (vv. 461-62). Simile destino hanno anche i (rari) casi di epiteti presenti nel testo virgiliano, tendenzialmente eliminati o sostituiti dalla dizione semplice: si è già visto il caso di *innuptae* [...] *Minervae* (v. 31) che diventa «Palla» (v. 45); analogamente, *Tritonia* (vv. 171 e 615) è sostituito da «ella» (v. 243) o «Palla» (v. 831); per quanto riguarda i patronimici, *Triton* (v. 226) passa a «Minerva» (v. 318), *Othryades* (v. 336) a «Panto» (v. 463), *Tyndaris* (vv. 569 e 601) a «Elena» (vv. 771 e 814), mentre *Belides* (v. 82) è l'unico caso reso attraverso l'aulica perifrasi «che dal sangue di Belo origin ebbe» (v. 115); soppressi anche gli aggettivi etnici, come *Larissaeus* (v. 197) per Achille o *Itachus* (vv. 104 e 122) reso con «Ulisse» (vv. 148 e 173). Ulisse rappresenta un caso anomalo, dal momento che Leopardi gli riserva, in un paio di occasioni, il trattamento opposto e mantiene l'epi-

teto («Itacese» al v. 183 da *Ithacus*) o addirittura sostituisce con il patronimico il nome semplice latino («Laerziade» al v. 1025 per *Ulyxes*): tramite questi espedienti il traduttore riesce a comunicare un distacco carico d'odio da parte di Enea nei confronti del responsabile della caduta di Troia. Una simile intenzione sembrerebbe confermata da un esempio antitetico, relativo alla moglie Creusa: a questa – nell'originale virgiliano – Enea spesso si appella tramite la categoria di *coniux* (vv. 673, 711 e 725), in cui a prevalere sull'identità della donna è il suo ruolo sociale e familiare; queste ricorrenze vengono viceversa tradotte con il nome personale «Creusa» (vv. 908, 958, 975),³³ fino ad arrivare ai casi di «la consorte mia, / la mia Creusa» (vv. 991-92) per *coniux* [...] *Creusa* (v. 738) e «Creusa ahimè! chiami, Creusa mia» (v. 1034) in luogo degli avverbi *iterumque iterumque vocavi* (v. 770). Questo tipo di interventi, volti a intensificare l'umanità dei personaggi, non sono da leggersi come una negazione dell'epica, bensì come un tentativo di attualizzazione degli stilemi più arcaici che a questo genere sono legati: in questo senso, Leopardi elimina ogni residuo omerico in Virgilio per esaltarne i tratti *in nuce* più moderni. La versione conferma inoltre che Leopardi, pur fermo nel proprio «primitivismo classico»³⁴

³³ In un altro caso, al v. 914, è la stessa Creusa a sottrarsi dalla categoria e il v. 678 *cui pater, et coniux quondam tua dicta relinquitur?* è tradotto con «Cui lasci e il padre e me tua detta un tempo?»: la donna, nella sua preghiera a Enea, sembra confidare nell'affettività che la lega al marito e non, come nell'originale, nel valore legale e sacro del loro rapporto.

³⁴ Secondo la celebre definizione di Fubini (91).

e in una convinta inclinazione verso il mondo greco, mantiene nella lingua latina un filtro linguistico imprescindibile.³⁵

³⁵ Basti un accenno, in quanto vicenda nota, all'importanza biografica di questa traduzione: inviata da Leopardi – tramite mediazione dell'editore Stella – a Pietro Giordani, Angelo Mai e Vincenzo Monti, da lui considerati i maggiori intellettuali italiani contemporanei (con tre lettere di accompagnamento del 21 febbraio 1817: cfr. *Epistolario* 53-55), la versione virgiliana renderà finalmente noto il giovane Leopardi nell'ambiente culturale nazionale, portandogli gli apprezzamenti di Mai (che la definirà «lodevolissima Traduzione» nella lettera di risposta dell'8 marzo: cfr. *Epistolario* 62-63) e Monti (benché meno entusiasticamente, in una lettera dell'8 marzo, cfr. *Epistolario* 64), nonché l'occasione di cominciare la sua lunga amicizia con Pietro Giordani, il quale – dopo una prima risposta il 5 marzo – scriverà una seconda lettera ammirata non appena conosciuta la giovane età del traduttore (cfr. *Epistolario* 59-61 e 65-67).

CAPITOLO UNDICESIMO
LE ISCRIZIONI GRECHE TRIOPEE
(1816)

Nel 1816 Leopardi affronta un'ulteriore e peculiare prova di traduzione dal greco decidendo, appena concluse le prove epiche,¹ di dare una propria versione delle cosiddette *Iscrizioni Greche Triopee*: una coppia di epigrafi attribuite a Marcello di Side e provenienti da Triopio, località vicina a Roma dove Erode Attico (retore del II d.C.) le fece collocare in memoria della moglie Regilla; scoperte nel XVII secolo e già edite da diversi filologi (Salmasius, Olearius, Tillemont, Fabricius, Burigny), erano in ultimo state pubblicate e tradotte in italiano dall'archeologo Ennio Quirino Visconti (1794). L'intervento leopardiano ha un noto² ed evidente debito nei confronti della precedente edizione del Visconti, sia da un

¹ Cfr. Bigi, *Leopardi traduttore* 37 n. 4: lo studioso sostiene che le *Iscrizioni* vadano «collocate subito dopo la traduzione dell'*Eneide*» e in ogni caso prima del 16 novembre 1816, data dell'elenco autografo delle opere in cui esse sono citate da Leopardi.

² Si veda a tal proposito un'affermazione del Wilamowitz, che in un suo articolo su Marcello di Side rimarca la dipendenza leopardiana

punto di vista strutturale (nella sequenza di *Prefazione*, *Argomento delle iscrizioni*, traduzioni con testo greco a fronte e apparato di note, nonché nell'aggiunta dell'epigramma di Antifilo Bizantino),³ sia da un punto di vista testuale (di influenza sulle traduzioni e sulle prose); del resto, è lo stesso Leopardi che nella *Prefazione*⁴ cita più volte il predecessore:

L'ho tratto [il testo greco] dall'edizione Romana del 1794, bella a vedere, ottima a usare per la preclara fatica del Visconti (cui direi chiarissimo, se non credessi fargli ingiuria) il quale con osservazioni utilissime, e con ogni maniera d'illustrazione, ha accompagnato le otto facce dell'originale (*Inscrizioni greche triopee* 245).

Oltre a questa dichiarazione, il Visconti sarà menzionato solo occasionalmente all'interno delle note ai testi:

dall'edizione del Visconti: «Leopardis Gedicht stammt aus dem Jahre 1817, ist also ein Jugendwerk, das ihn später nicht genügt haben wird, aber man braucht nur Visconti danebenzuhalten, um den Dichter zu erkennen». La citazione è riportata in Timpanaro 23 n. 12.

³ L'epigramma, contenuto nell'*Antologia Palatina* (VII 176), è aggiunto da Visconti alla fine delle sue *Osservazioni sopra il testo della seconda iscrizione* (Visconti 104), «giacchè nel suo argomento si conforma perfettamente e col tenore della prima Epigrafe, e con alcuni altri già prodotti nelle Osservazioni»; l'archeologo lo trascrive da un manoscritto vaticano, come ricorda anche Leopardi nella sua *Prefazione*: «Ho aggiunto alla piccola opera un epigramma di Antifilo Bizantino, analogo all'argomento della prima iscrizione, cui non prima dato fuori, aggiunse il Visconti alla sua. È cavato dal famoso Codice Vaticano-Palatino che contiene l'antologia di Cefala, e per due secoli è stato inutilmente d'Italia, ed ora non è più!!!» (*Inscrizioni greche triopee* 246).

⁴ Alcuni brani di questa compaiono nel manoscritto autografo C.L. XI 6 (di cui si è già parlato a proposito degli *Scherzi*): cfr. Cacciapuoti 41-42.

se Leopardi certamente non nasconde la conoscenza dell'edizione, tuttavia ne dissimula la propria dipendenza (o, perlomeno, ne minimizza l'entità), che non si limita affatto al testo greco o alle sporadiche citazioni nelle note.

La *Prefazione* è aperta da un personale giudizio sulla qualità dei testi e dalla consueta giustificazione del proprio lavoro:

Un'andatura Omerica un sapor pretto greco ed attico v'aveva trovato, che m'avean mosso a giudicarle componimenti classici, ed accontarle tra le reliquie della vera incorrotta poesia greca, care a me troppo più che l'oro e qual' altra cosa di questa fatta si tien preziosissima. Traduzione non ne avea Italia, che io mi sappia, altra che quella del Visconti, il quale [...] traduzione incomparabile non ha fatto nè potea, stretto com'era a noverare i versi, perchè la sua versione [...] ne contenesse quanti il testo [...]. Nè per altro io penso che di queste poesie bellissime si parli sì poco, a non dir nulla, tra' letterati, se non perchè elle non sono anco uscite delle mani degli eruditi [...]. Quindi ho voluto cavarle io, e metterle in condizione da esser lette come tutte le altre opere classiche, per mezzo di una mia traduzione [...]. Fedele sono stato, credo poter dirlo, assai; ma non quanto avrei voluto, perchè non ho potuto seguire il testo a motto a motto, come avrei bramato, per la necessità della rima. Pure chi, non sapendo di Greco, ha desiderio di leggere queste iscrizioni, può, se mal non avviso, senza gran rischio fidarsi di me (ivi 245-46).

Ancora una volta, diversi segnali linguistici si fanno spia dell'originalità di tali pensieri, dove in un sincero entusiasmo si alternano espressioni iperboliche («care a me troppo più che l'oro»), superlativi («preziosissima»,

«bellissime») e la ripetizione di alcuni concetti, *in primis* il destinatario non erudito della propria traduzione («non sono anco uscite delle mani degli eruditi [...]. Quindi ho voluto cavarle io e metterle in condizione da esser lette»; «Pure chi non sapendo di Greco, ha desiderio di leggere queste iscrizioni, può [...] fidarsi di me»).

Secondo una costante delle sue dissertazioni teoriche, Leopardi presenta il proprio lavoro in coda a illustri predecessori e lo giustifica sulla base di un criterio di utilità («Traduzione non ne avea Italia, che io mi sappia, altra che quella del Visconti»), qui arricchito di un proposito di divulgazione dell'opera fuori dalle «mani degli eruditi» e presso lettori ignari del greco.

La scelta metrica della terzina dantesca risulta in linea con la precedente versione ovidiana (pure in terzine, benché non incatenate), al cui genere elegiaco è forse accostato il tema cimiteriale delle epigrafi.⁵ La rima ha costretto il traduttore a venir meno, di tanto in tanto, alla fedeltà letterale («Fedele sono stato, credo poter dirlo, assai, ma non quanto avrei voluto»; «non ho potuto seguire il testo a motto a motto come avrei bramato»), che torna dunque a essere difesa come un dovere inderogabile:

⁵ Osserva Bigi (*Leopardi traduttore* 63) che, nonostante qualche necessario allontanamento dalla lettera del testo, questo metro «doveva apparirgli il più adeguato a riprodurre quella incontaminata e solenne semplicità che egli sentiva e ammirava nell'originale». Camarotto (*La poesia* 146-48) interpreta tale scelta metrica come un'«oculata scelta di campo» (ivi 148), in quanto deriverebbe dal modello della *Mascheroniana* del Monti (dov'è contenuta la descrizione di un monumento funebre), in voluta antitesi all'endecasillabo sciolto dei *Sepolcri* foscoliani.

quasi che l'«andatura Omerica» di questi testi abbia fatto loro assumere, transitivamente, la sacralità del modello.

Segue la parte più corposa e complessa della *Prefazione*, ossia una critica filologica al lavoro del predecessore, introdotta con affettata noncuranza («Diciamo due motti anche per gli eruditi»):⁶ relativamente alla rassegna delle precedenti edizioni allestita dal Visconti, Leopardi rileva l'assenza dell'edizione di Giovanni Lami della prima iscrizione (contenuta nel tomo VII dell'*opera omnia* di Johannes van Meurs)⁷ e rettifica puntigliosamente alcune annotazioni del predecessore.

La versione leopardiana è collocata dopo la *Prefazione* e l'*Argomento delle iscrizioni* (in questo vi è un allontanamento minimo dall'organizzazione testuale del Visconti, il quale separava *Argomento della prima iscrizione* e *Argomento della seconda iscrizione* collocandoli dopo i rispettivi testo greco e traduzione): il testo greco è proposto a fronte, segno di una certa sicurezza nei confronti della propria resa («per meglio venire all'intendimento mio»)⁸. Anche in questa, tuttavia, è notevole l'entità della dipendenza dalla traduzione del Visconti, come risulta evidente da una lettura della *Inscrizione prima*:⁹

Πότνι' Αθηνάων ἐπιήρανε, Τριτογένεια, / Η τ' ἐπὶ ἔργα βροτῶν
ὀράας, Ραμνουσιάς Οὔπι, / Γείτονες ἀγχίθυροι Ρώμης
ἑκατοντοπύλοιο, / Πίονα δὴ καὶ τόνδε, θεὰ, τιμήσατε χῶρον, /

⁶ *Inscrizioni greche triopee* 246.

⁷ «Sommi meravigliato di non avere nel suo catalogo trovato parola di quella non isprezzabile che della prima iscrizione diè il Lami» (*ibidem*). L'edizione dell'opera del Meursius pubblicata a Firenze tra il 1741 e il 1763 è presente nel catalogo della Biblioteca leopardiana.

⁸ Ivi 245.

⁹ Ivi 252-57.

Δῆμον Δηόιο φιλόξεινον Τριόπαο, [5] / Τόφρα κε καὶ
 Τριόπειαι ἐν ἀθανάτοισι λέγησθον. / Ὡς δ' ὅτε καὶ Ραμνοῦντα
 καὶ εὐρυχόρους ἐς Αθήνας / Ἠλθετε, δώματα πατρὸς
 ἐριγδοῦπιο λιποῦσαι, / Ὡς τήνδε ῥώεσθε πολυστάφυλον κατ'
 ἀλωῆν, / Ληϊά τε σταχύων, καὶ δένδρεα βοτρυοέντα, [10] /
 Λειμώνων τε κόμας ἀπαλοτρεφῶν ἐφέπουσαι. / Ὑμμι γὰρ
 Ἡρώδης ἱερὴν ἀνὰ γαῖαν ἔηκε, / Τὴν ὄσσην περὶ τεῖχος
 εὐτρόχον ἐστεφάνωται, / Ἀνδράσιν ὀπιγόνουσιν ἀκινήτην καὶ
 ἄσυλον / Ἐμμεναι· ἡ δ' ἐπεὶ οἱ ἐξ ἀθανάτοιο καρήνου [15] /
 Σμερδαλέον σείσασα λόφον κατένευσεν Αθήνη, / Μὴ τῷ
 νήπιον βῶλον ἢ ἓνα λάαν / Οχλίσσαι· ἐπεὶ οὐ Μοιρέων
 ἀτρεῖες ἀνάγκαι / Ὅς κε θεῶν ἐδέεσσιν ἀλιτροσύνην ἀναθείη. /
 Κλυτε περικτίονες, καὶ γείτονες ἀγροῖωται· [20] / Ἱερὸς οὗτος
 ὁ χῶρος, ἀκίνητοι δὲ θέαιναι, / Καὶ πολυτίμητοι, καὶ ὑποσχεῖν
 οὔσας ἐτοῖμαι. / Μηδέ τις ἡμερίδων ὄρχους, ἥεν ἄλσεα
 δένδρεων, / Ἡ ποίην χιλῶ ἐναλδέει χλωρὰ θέουσαν, / Δμωῆ
 κυανέου Αἴδος ῥήξειε μακέλλα, [25] / Σῆμα νέον τεύχων, ἥε
 πρότερον κεραΐζων / Οὐ θέμις ἀμφὶ νέκυσσι βαλεῖν ἰρόχθονα
 βῶλον, / Πλὴν ὃ κεν ἄματος ἦσι καὶ ἔκγονος ἐσσαμένιοι·
 Κεῖνοις δ' οὐκ ἀθέμιστον· ἐπεὶ τιμάορος ἴστωρ. / Καὶ γὰρ
 Αθηναίη τε Εριχθόνιον βασιλῆα [30] / Νηῶ ἐγκατέθηκε,
 συνέστιον ἔμμεναι ἱρῶν. / Εἰ δὲ τῷ ἄκλυτα ταῦτα, καὶ οὐκ
 ἐπιπέισεται αὐτοῖς, / Ἀλλ' ἀποτιμήσει, μὴ οἱ νήπιτα γένηται· /
 Ἀλλὰ μιν ἀπρόφατος Νέμεσις, καὶ ῥεμβος ἀλάστωρ / Τίσονται,
 στυγερὴν δὲ κυλινδήσει κακότητα· [35] / Οὐδὲ γὰρ ἴφθιμον
 Τριόπεω μένος Αἰολίδαο / Ωναθ' ὅτε νειὸν Δημήτερος
 ἐξάλαπαξεν. / Τῷ ἦτοι ποιήνῃ καὶ ἐπονυμίην ἀλέασθαι /
 Χώρου, μὴ τις ἔπεται ἐπι Τριόπειος Ερινύς.

Veneranda Tritonide che sopra
 Atene sei, tu che d'ognun che vive,
 Opi Ramnusia Dea,^a riguardi ogni opra,
 Vicine a Roma centi-porte, o dive,
 Questo onorate ospital borgo ancora
 Di Triope, quel da le contrade argive.^b

Anco Minerva de le sacre cose 40
 Fe consorto Eretteo^e quando sua spoglia
 Entro la santa sua sede ripose.
 Se spregi alcun tai detti e udir non voglia
 Nè d'ubbidir si curi, e' male avvisa,
 S'avvisa che divina ira nol coglia. 45
 Lui farà tristo Nemesei improvvisa
 E di vendetta il demone vagante:
 Sua sventura e' trarrà sempre indivisa.
 Gioco a Triope non fu le lande sante
 Di Cerere aver guasto; ora a voi giovi 50
 Temere il nome^f e 'l mal, perchè sembante
 Erinni Triopea voi pur non trovi.

Molto della traduzione leopardiana (e quasi tutto delle note)¹⁰ risente dell'edizione del Visconti: «ri-guardi ogni opra» (v. 3) deriva da «ri-guardi all'opre» (v.

¹⁰ Riporto qui le note del Leopardi (che ho segnalato con lettere in apice), confrontandole una ad una con i passi corrispondenti nell'edizione del Visconti: «^a Nemesei [cfr. traduzione "Nemesei" al v. 3: Visconti sostituisce direttamente nella traduzione il nome della dea alla perifrasi] – ^b Altro dal Tessalo detto ordinariamente Erisittone, e Triope nel fine di questa iscrizione. [cfr. nota al v. 5: "Triope Re d'Argo figliuolo di Píraso e padre di Pegaso, diverso dal Triope Tessalo di cui si parla ne' versi 36. e segg."] – ^c Borgo dell'Attica, dov'era un tempio sacro a Nemesei che però s'appellava Ramnusia. [cfr. nota al v. 7: "Nemesei, dea della giustizia e della fortuna, era particolarmente venerata in Ramnunte borgo dell'Attica"] – ^d Era un istromento, dice il Visconti, di coloro che cavavano i sepolcri detti propriamente Fossori, ed avea insieme da un lato figura di zappa, dall'altro di scure. [Qui Leopardi cita testualmente la nota al v. 24; curioso tuttavia il taglio dell'ultima parte della nota di Visconti ovvero "chiamavansi da' latini *ascia*", termine infatti inserito dal poeta nella tra-

2) del predecessore, così come «ospital borgo» (v. 5) e «a far dimora» (v. 9) tornano identici e nei medesimi versi (il secondo è un esempio particolarmente significativo, dal momento che Visconti lo aggiunge senza corrispondenze in greco); «Trioie, quel da le contrade argive» (v. 6) dipende da «Trioie Argivo» del Visconti (v. 5), dal momento che l'aggettivo usato in greco è Δηώος (“caro a Cerere”, v. 5); nella traduzione «de' prati / sopra la chioma molle» (v. 11-12) Leopardi usa lo stesso aggettivo di «i molli prati» (v. 10) del predecessore; ancora, «inviolati» (v. 15) richiama «inviolato» (v. 14) e «scosso ha» (v. 18) è collocato nella medesima posizione a inizio verso di «scosso» (v. 16); «sasso toglia / o toglia gleba» (vv. 20-21) ricorda inevitabilmente «involi o sasso o gleba» del Visconti (v. 17) e, ancora, quasi identiche sono le traduzioni «d'onori / degne» (vv. 25-26) e «d'onor degne» (v. 22), «chi sacrolle» (v. 37) e «chi consecrolla» (v. 28), «sua spoglia» (v. 41) e «la

duzione al v. 33] – ^e Re d'Atene, sepolto nel tempio di Minerva Poliade. [cfr. nota al v. 25: “Come Erittonio, o Eretteo Re d'Atene poté nel tempio di Minerva Poliade esser sepolto...”] – ^f Del luogo, che chiamandosi Triopio, da Trioie argivo, caro a Cerere, ricorda il castigo dell'altro Trioie, punito dalla stessa dea. [cfr. nota al v. 36: “Trioie Tessalo diverso dall'Argivo nominato al v. 5., o come altri mitologi, insegnano il figlio di lui Erisittone, avendo violato un sacro luogo di Cerere, ne fu punito con una fame morbosa...”]. L'aspetto più significativo di tali coincidenze è la sistematicità con cui Leopardi accoglie *in toto* le scelte di Visconti, di cui non tralascia nessuna nota né modifica la collocazione (il poeta si limita ad aggiungere la prima nota, ma riprendendovi la traduzione del predecessore).

spoglia» (v. 31), «il demone vagante» (v. 47) e «la vagante Erinni» (v. 34).¹¹

Da non sottovalutare, inoltre, il contributo dato alla traduzione leopardiana dalla *versio ad litteram* latina riportata a fronte del testo greco nell'edizione del Visconti: è prassi nota l'utilizzo, da parte di Leopardi, delle traduzioni latine non solo come guida alla comprensione del testo greco, ma come fonte di latinismi e impreziosimenti linguistici. Con «veneranda» (πότνια) si apre infatti anche la versione latina (cfr. *veneranda*); «piante / coperte di racemi» (vv. 10-11) per δένδρεα βοτρυοέντα (“alberi carichi di grappoli”, v. 10) sembra ispirato da *arbores racemosas*; «nel futuro» (v. 14) è

¹¹ Mi sembra utile riportare l'intera traduzione del Visconti: «D'Atene inclita Dea, Tritonia Palla; / E tu che de' mortai riguardi all'opre, / Nemesi, alla gran Roma ambe vicine; / Dive, onorate questo suol che il nome / ha da Tríope Argivo, ospital borgo, / Onde vi chiami il ciel Dive Triopée: / e quale un dì, Ramnunte e l'ampia Atene / vaghe pur d'abitar, lasciaste Olimpo, / correte in queste ville a far dimora, / fra i vitiferi campi, e i molli prati / e gli alberi che fan sostegno all'uve. / Questo è il suolo ch'Erode a voi consacra, / l'Attico Erode, e muro intorno il cinge. / In tutti i tempi inviolato, intatto, / fia, poichè il dono ne accettò Minerva, / scosso il cimier sulla divina fronte: / talchè, se alcun ne involi o sasso, o gleba, / lui seguirà l'ultrice ira de' Fati, / che a' sacrileghi fur sempre nimici. / De' vicin campi abitatori, udite: / è sacro il luogo; inviolabil sono / le Dive, e ad udir pronte, / e d'onor degne. / Nè alcun sull'erbe, o su' boschetti ameni, / o sulle colte viti, alzar la scure / osi, la scure di Pluton ministra, / per opra sepolcral: che sovra estinto / sparger si niega questa sacra terra, / se con chi consecrolla il sangue e 'l nome / comun non abbia: allora sol Minerva / il concede, Minerva che d'Erétteo / nel suo tempio divin la spoglia accoglie. / Che se alcun le minaccie non ascolta, / nè vi pon mente pur; guai! che a punirlo / Nemesi veglia, e la vagante Erinni, / e trarrà sempre in duol l'odiata vita. / Tríope non si allegrò la mano audace / d'aver porta nel campo a Cerer sacro. / Or d'esempio vi sia la pena, e 'l nome, / che non colga voi pur la stessa Erinni» (cfr. Visconti 27-28).

un'aggiunta leopardiana che sembra derivare da *futuram* (v. 15); «umor» (v. 32) per χιλόσ (v. 24) ricalca *humore*; «demone» (v. 47) è traduzione di ἀλάστωρ (v. 34) simile a *daemon*; infine, «giovi / temere» ai vv. 50-51 per ἀλέασθαι (“evitare”, v. 38) sembra sfruttare la costruzione di *iuvit* con infinito che nella *versio* è usata per il precedente Ωναθ' (ossia ὄνατο, “era utile”, al v. 37).

Peculiarità stilistica delle iscrizioni, correttamente rilevata nella *Prefazione*, è una certa «andatura Omerica», che si manifesta innanzitutto nella presenza di diversi omerismi (perlopiù composti su imitazione del modello omerico: ἐπιήρανος, ἑκατοντόπυλος, ἐυρυχόρος, etc.). Leopardi tende ad accentuare tale patina epico-arcaica ricorrendo ai moduli delle traduzioni neoclassiche di Omero (prima fra tutte quella di Monti), che risultano riprese in queste poesie minori paradossalmente più di quanto fatto nel *Saggio di traduzione dell'Odissea*: del resto, frequenti prelievi dall'*Iliade* montiana e dalle altre versioni neoclassiche sono stati rilevati anche nella costruzione dell'apocrifo *Inno a Nettuno*, proprio «allo scopo di ricreare [...] schemi e modi del dire caratteristici dell'*epos* arcaico».¹²

Innanzitutto, Leopardi cerca di conferire solennità alla dizione italiana attraverso l'ordine sintattico, mantenuto quanto più possibile fedele al testo greco: per meglio dire, la sintassi greca è artificialmente riecheggiata attraverso una forzata conservazione della parola che apre il periodo, proposito per il quale il poeta ricorre a faticose inversioni e spezzature. Nell'ordine, la traduzione si apre con «Veneranda» (v. 1) come Πότνι' (v. 1)

¹² Cito dall'*Introduzione* di Centenari in *Inno a Nettuno* 51 (per i prelievi montiani, cfr. ivi 52-53).

apre il testo dell'iscrizione, tanto quanto «Vicine» (v. 4) corrisponde a Γείτονες (v. 3): due esempi che tuttavia non stupisce trovare in posizione incipitaria, trattandosi di vocativi a divinità. La sintassi si complica piuttosto nei versi successivi, dal momento che, pur eliminando πίονα [...] χῶρον (“pingue terra”, v. 4), Leopardi ricalca la sequenza τόνδε [...] τιμήσατε [...] / [...] δῆμον [...] φιλόξεινον (vv. 4-5) in «questo onorate ospital borgo» (v. 5), creando un'anastrofe e un iperbato attraverso la prolessi dell'aggettivo dimostrativo: l'unica differenza dal greco è l'ordine sostantivo-aggettivo del sintagma finale, inversione di cui è modello, si è visto, il Visconti (cfr. «ospital borgo», v. 5). «Sì come allora» (v. 7), posto in chiusura di endecasillabo, ma all'inizio di un nuovo periodo, ricalca ως δ' ὅτε all'inizio del v. 7; nel v. 9 il verbo principale «giste» (v. 9) è mantenuto nella medesima posizione a inizio verso di ηλθετε (v. 8); λειμώνων τε κόμας (v. 11) è poi ricalcato in «de' prati / sopra le chiome» (vv. 11-12), dove l'anastrofe è accentuata dall'*enjambement*. Il nuovo periodo comincia, come nel v. 7, in chiusura di endecasillabo e la prolessi del pronome personale in «A voi sacrati» (v. 13) corrisponde al dativo Ὑμῖν all'inizio del v. 12; la congiunzione finale negativa «perchè non» (v. 20) è collocata a inizio verso come μή al v. 17. Il v. 25, «è sacro il loco, immobili [...]», ricalca la posizione degli aggettivi in ἱερὸς οὗτος ὁ χῶρος, ἀκίνητοι (v. 21); infine, «Gioco a Triope non fu» (v. 49) traduce Ωναθ' (v. 37) a inizio verso.

La traduzione accentua l'epicità del testo originale anche da un punto di vista lessicale: fondamentale, in questo senso, il riferimento dell'*Iliade* montiana, di cui

Leopardi sembra riecheggiare l'andamento a diversi livelli del discorso. Il poeta mostra infatti di scegliere sostantivi, aggettivi o verbi che abbiano ottenuto almeno una ricorrenza nella versione di Monti, e di conseguenza siano implicitamente dotati di "dignità epica": tra i sostantivi, «contrade»¹³ (v. 6, senza corrispondenze in greco), la sineddoche «tetti»¹⁴ (v. 8) per δώματα, «crucchio»¹⁵ (v. 24) nella traduzione del v. 18 οὐ Μοιρέων ἀτρεῖες ἀνάγκαι ("non sono innocue le forze delle Moire"), «lande»¹⁶ (v. 49) per νεῖόν ("maggese"); tra gli aggettivi, «verdeggiante»¹⁷ (v. 12) per ἀπαλοτρεφῶν ("ingrassati", v. 11; aggettivo in greco riferito a λειμώνων "prati", da Leopardi per ipallage riferito a «chioma») o «santa» in «entro la santa sua sede» (v. 42) come traduzione di νηῶν "nel tempio"¹⁸ (v. 31) o, poco dopo, in «lande sante» (v. 49); o ancora, frequentemente usato da Monti il complemento «in cielo» per indicare

¹³ Cfr. Monti *Il.* XV 626-27 «a piè tornarvi / forse sperate alla natia contrada?», XVI 940 «all'opime di Licia alme contrade», XVIII 393-94 «alle contrade / dell'amena Meonia» e 683 «per le contrade ne venian condotte», etc.

¹⁴ Cfr. Monti *Il.* II 380 «il desiderio de' paterni tetti» in particolare, ma anche XV 540 «ne' nostri tetti».

¹⁵ Cfr. Monti *Il.* IV 439 «veduto il cruccio dell'eroe», XIII 592 «il cor rosso di perpetuo cruccio», XXIII 998-99 «Accompagnaro / tutti il suo cruccio con un dolce riso».

¹⁶ Cfr. Monti *Il.* II 611-12 «nelle verdi lande / del fiume», V 790 «trascorsa un'ampia landa»,

¹⁷ Cfr. Monti *Il.* IV 475-76 «al verdeggiante / giucoso Asopo».

¹⁸ Per l'uso dell'aggettivo in riferimento all'edificio sacro del tempio, cfr. in particolare Monti *Il.* II 725 «alla sant'ombra dei suoi pingui altari», VI 491 «di Palla recossi ai santi altari», VIII 319 «veruno de' tuoi santi altari», XI 1082 «ai santi altari si tenea ragione».

le sedi degli dei,¹⁹ locuzione usata da Leopardi al v. 7 per tradurre ἐν ἀθανάτοισι (“tra gli immortali”, v. 6); un altro sintagma diffuso nella versione montiana è il participio “sacrato” seguito da un complemento di termine,²⁰ qui sfruttato nella traduzione «A voi sacrati / ha questi campi» (vv. 13-14; cfr. Ὑμμι [...] ἱερὴν ἀνὰ γαῖαν ἔηκε, v. 12); tra i verbi, sono da rilevare gli esempi di “aggirarsi”²¹ in «che lor s’aggira intorno» (v. 17), perifrasi che traduce il composto ἐύτροχον (v. 13), e “attentarsi”²² in «vien disgrato a le dee s’alcun s’attenta» (v. 34), ampia locuzione per rendere οὐ θέμις (“non è lecito”, v. 27). Una conferma dell’influenza dell’*Iliade* montiana sulla versione di Leopardi può essere considerata la resa dell’epiteto di Zeus/Giove ἐρίγδουπος con «altisonante» al v. 8: questa sembra una voluta *variatio* rispetto ad «altitonante», traduzione di Monti ricorrente

¹⁹ Cfr. Monti *Il.* V 559 «Mentre in cielo seguian queste favelle», XII 217-18 «e degli Achei / tutti eran mesti in cielo i numi amici», XV 117-18 «Contristârsi in cielo / i Sempiterni».

²⁰ Cfr. Monti *Il.* II 662 «le sacrate a Nettunno inclite selve», VI 109-10 «del delubro / a Minerva sacrato apra le porte» («delubro», inoltre, è termine che ricorre nella traduzione della seconda iscrizione, v. 55), XVI 338 «l’are a te sacrate».

²¹ Cfr. Monti *Il.* I 797 «per la sala aggirarsi affacendato», IV 277 «ordinando le turbe egli s’aggira», V 307-08 «senza legge / aggirarsi pel campo»: in questo caso Leopardi abbassa semanticamente il verbo, che dall’indicare il movimento di un dio o di un eroe passa a segnalare il percorso di un muro.

²² Cfr. Monti *Il.* IV 372-73 «s’attenti / solo i Teucri affrontar», XVII 213 «se’ stolto, se affermar t’attenti», XXI 201 «Chi m’attenta è figliuol d’un infelice». Il verbo è presente anche nel primo canto dell’*Odisea* di Pindemonte (v. 553 «del toccarla giammai non s’attentasse»), di cui l’anticipazione a stampa nel 1809 può essere stata letta da Leopardi.

per l'aggettivo (XIII 198, XV 353, XVI 120 e 170).²³ Se nella traduzione del canto I dell'*Odisea* Leopardi tendenzialmente evita di riprodurre i composti greci con altrettanti composti italiani (cui preferisce l'aggettivo semplice o una perifrasi), in questa versione si riscontra, oltre ad «altisonante», anche il neologismo «centiporte» (v. 4) per ἑκατοντόπυλος (v. 3). Questa preferenza linguistica denuncia, più che una voluta citazione dei moduli montiani, un'interiorizzazione mnemonica del suo lessico: del resto, Leopardi – dopo aver esaltato la perfezione della versione montiana nella prima *Lettera ai compilatori della Biblioteca Italiana* – presupporrà una completa sovrapposizione tra Monti e Omero nel di poco successivo *Preambolo* alla traduzione della *Titanomachia* («ogn'Italiano, letto il Monti, può francamente e veramente dire: ho letto Omero»).²⁴

Da un punto di vista lessicale, infine, va notato che una così marcata coloritura epica stride con l'inserimento di termini marcati e prosaici come «zappatori»²⁵ (v. 27) e «nutrichevole»²⁶ (v. 32). Il risultato è una traduzione poco omogenea, che la sintassi artificiosa e

²³ Cfr. Mari, *Eloquenza e letterarietà* 126. L'epiteto è presente anche nell'*Inno a Nettuno* (vv. 22, 141, 185); cfr. Camarotto, *La poesia* 149 n. 20; Centenari in *Inno a Nettuno* 144.

²⁴ *Poeti greci e latini* 258.

²⁵ D'Intino (*Poeti greci e latini* 235) ritiene il sostantivo «degno di rilievo perché ricorrerà nel *Sabato del villaggio*, 29 (*hapax nei Canti*)».

²⁶ L'aggettivo, di attestazione rara e trecentesca (Zuccherò Bencivenni e Piero de' Crescenzi), dev'essere piuttosto stato costruito da Leopardi sulla base del verbo «nutricare», presente anche nell'*Iliade* montiana (cfr. V 89-90 «con molta cura nutricato al paro / dei dilette suoi figli»).

spezzata rende di lettura poco fluida: questa impressione, sommata alla stretta aderenza rispetto all'edizione del Visconti, deve aver fatto sì che il lavoro leopardiano non fosse ritenuto degno di pubblicazione da parte del direttore della *Biblioteca Italiana* Giuseppe Acerbi, al quale il poeta lo invia con una lettera del 19 maggio 1817.²⁷ Pochi mesi dopo il giovane tornerà a scrivere all'Acerbi, chiedendogli perlomeno la restituzione del volume non pubblicato;²⁸ tale opuscolo non

²⁷ «Stimatissimo Signore. Le mando per la posta un mio libretto, facendo scrivere il suo indirizzo sulla stessa coperta perché questa volta non accadano sbagli. Vorrei che non le fosse inutile, e mi sarebbe occasione di superbia il vedere che Ella lo reputasse buono a qualche cosa. Il dono è tanto piccolo che è nulla, anzi forse più tosto che dono sarà molestia. E però se Ella lo giudicherà indegno di pigliar posto nel suo Giornale, acciocchè Ella non abbia a soffrire incomodo per mia cagione, desidero che consegnando il Libro allo Stella perché me lo ritorni, si faccia rifare da lui la spesa occorsa per riscuoterlo dalla posta, ordinandogli da mia parte che lo ponga in mio conto. A ogni modo la prego che guardando più all'animo che al dono, voglia accettarlo gradevolmente, e averlo per testimonio di vera stima e venerazione. Con cui me le dichiaro Suo Devotissimo Obbligatissimo Servitore. Giacomo Leopardi» (*Epistolario* 104-05). Come nella prefazione, anche in questa lettera di accompagnamento ritorna il concetto di "utilità" con cui il poeta giustifica la propria opera. Nel novembre 1816 Leopardi aveva già inviato il lavoro a Francesco Cancellieri (per la corrispondenza tra i due, cfr. *Epistolario* 34-48).

²⁸ Il 25 giugno, infatti, Giuseppe Acerbi risponde dicendo, per giustificare il proprio ritardo, di essere rimasto in dubbio se accettare l'opuscolo «trattandosi di cosa non inedita e non nuova» (*Epistolario* 123). Più tardi, dopo una sollecitazione di risposta sulla propria dissertazione sul *Dionigi* del Mai, Leopardi tornerà sull'argomento: «In questa occasione, supponendo che Ella abbia abbandonato il pensiero di volersi servire, come mi scrive, delle Inscrizioni Triopee che le mandai il Maggio passato, la prego che si compiaccia di rimandarmi

sarà ancora restituito al poeta, se dopo la sua morte Prospero Viani (su indicazione del fratello Carlo Leopardi) ne farà richiesta per pubblicare le *Iscrizioni* insieme all'epistolario leopardiano nel 1849.

il manoscritto perché non trovandosi qui scrivani di greco, fu bisogno che io copiassi l'opuscolo di mia mano, la qual fatica non potrei rifare adesso. Questo, quando il manoscritto si possa ripescare senza incomodo, e il rimandarlo non sia contro il costume; altrimenti questa domanda sarà come non fatta. Scusi questa noia, assicurandosi che è l'ultima che le reco, e mi creda ai suoi comandi» (Recanati, 20 ottobre 1817: Leopardi, *Epistolario* 149).

CAPITOLO DODICESIMO
LA *TITANOMACHIA* DI ESiodo
(1817)

La prima e più importante stagione traduttiva di Giacomo Leopardi – dai *puerilia* oraziani alla scoperta del mondo bucolico greco alla sfida delle traduzioni epiche, attraverso la sperimentazione dei travestimenti burleschi e satirici – termina con una versione della *Titanomachia*, «gherone» (come è definita nel *Preambolo*) della *Teogonia* di Esiodo, di cui corrisponde ai vv. 664-723a: la traduzione, che impegna Leopardi tra gennaio e maggio del 1817, sarà pubblicata il 1° giugno dello stesso anno sullo *Spettatore*.¹ In seguito, il poeta lavorerà alla riscrittura della *Guerra de' topi e delle rane* tra il 1821 e il 1822, per riprendere a tradurre – perlopiù opere in prosa – solo nel 1823 (fino al 1827).²

¹ La cronologia è di Bigi (*Leopardi traduttore* 75 nn. 119 e 120). Su una possibile suggestione del Gravina nella scelta del brano da tradurre, cfr. Mazzocchini in *Titanomachia* 13-14.

² Per questi testi, si veda l'edizione di D'Intino (cfr. *Volgarizzamenti in prosa*).

Per quanto riguarda la *Titanomachia*, sosteneva il De Sanctis (60) che «l'importante qui non è la traduzione, è la prefazione»: ³ fin dall'inizio il *Preambolo* spicca in effetti per un linguaggio vivace, in più punti comico, ⁴ e per posizioni critiche significative, benché affidate a una prosa che non evita la ripetizione e un certo disordine argomentativo. Nell'esordio, per esempio, all'affermazione dell'utilità del proprio discorso teorico segue un impulsivo giudizio sull'opera e l'autore:

Abbiatemi, o lettori, la *Titanomachia* di Esiodo, che è a dire la battaglia de' Titani co' Saturni. [...] Prima, se vi piace, leggete questo preambolo, il quale se troverete più lungo dell'opera, non sarà male quando sia utile; e questo spero, perchè tratterà di Esiodo, il quale già tanto letto e studiato, ora in Italia non so dove nè come si legga. E sì 'l merita per Giove se altro mai. Tanto è semplice, grave, dolce, che v'innamora e v'incatena e tienvi adugnati (per valermi di una frase di Marcaurelio) con quella sua greca schiettezza che in lui antichissimo è somma (*Titanomachia* 31-32).

³ Entusiasta anche il giudizio di De Robertis (26): «la Prefazione alla traduzione della *Titanomachia* di Esiodo è, si può dire, il primo esempio di prosa vera che il Leopardi ci abbia lasciato [...]. Sette paginette, e quante cose e idee, tutte leopardiane, in così poco! [...] Una coerenza di linguaggio, una composizione delle parti armoniosa, un tono non effimero. Ci sono movimenti che fanno pensare alle *Operette*».

⁴ In particolare, segnalo l'uso di alcuni modi di dire di origine popolare e toscaneggiante: «o io piglio una balena, o [...]» (*Titanomachia* 32), «per non uscir di strada e non entrare, come dicono, nel pecoreccio» (ivi 40), «saltando di palo in frasca e d'Arno in Bacchiglione» (ivi 50), «tornando a bomba» (*ibidem*), etc. A questo proposito si veda l'introduzione di Mazzocchini in *Titanomachia* 2 (nonché il commento al testo del *Preambolo*).

Il giudizio su Esiodo recupera categorie già incontrate nelle precedenti prose dedicate ad Anacreonte, Teocrito, Mosco: Leopardi individua il merito del poeta nella semplicità e «greca schiettezza», doti enfatizzate in due *tricola* consecutivi («Tanto è semplice, grave, dolce, che v'innamora e v'incatena e tienvi adugnati»).

Segue un motivo presente anche nel *Discorso sopra la Batracomiomachia*, ossia la casualità delle letture personali come origine di una congettura cronologica (e quindi implicita garanzia di originalità della stessa):⁵ se tuttavia la preliminare lettura di Mosco ha condotto Leopardi a una brillante intuizione relativa al poemetto pseudo-omerico, la difesa della posteriorità di Omero rispetto a Esiodo è naturalmente errata.⁶ Il successivo brano è quindi riservato ad alcuni riferimenti eruditi, seppur meno ampi rispetto ai precedenti discorsi: Leopardi cita il Lipsius, di cui condivide l'ipotesi cronologica, e –

⁵ «A me avvenne di leggere Esiodo dopo Omero colla mente impregnata delle idee e de' modi e della divinità di costui, e mi parve tanto più semplice, candido, naturale che o io piglio una balena, o certo Esiodo alla più trista fu de' padri di Omero» (*Titanomachia* 32-33): si noti anche in questo caso un uso del *tricolon* forzosamente enfatico («più semplice, candido, naturale»), parziale variazione rispetto al vicino «semplice, grave, dolce».

⁶ Cfr. Timpanaro 22 (e 221) e Arrighetti 31-32 e 48-49: il secondo ricorda la ritrattazione di tale cronologia da parte dello stesso Leopardi in *Zibaldone* [4392], benché in favore di un'ipotesi altrettanto errata.

in aperta concorrenza – il Salmasius e il Küster, sostenitori della precedenza omerica ai quali il poeta contrappone nuove testimonianze a proprio favore.⁷

Il pregio di Esiodo, tanto più se precedente a Omero, è sostenuto da Leopardi attraverso una significativa idea di poetica:

Sapete bene che le lettere, e singolarmente la poesia, vanno a ritroso delle scienze; voglio dire, dove queste vengon via sempre all'insù, quelle quando nascono sono giganti, e col tempo rappicciniscono (ivi 34-35).

Questa riflessione (ribadita nello *Zibaldone*)⁸ riprende un dibattito settecentesco – cui allude, per esempio, la “teoria delle due curve” consacrata dalla *Storia della letteratura italiana* di Girolamo Tiraboschi, ma anche la più recente risposta di Giordani a Madame de Staël (sul numero di aprile 1816 della *Biblioteca Italiana*)⁹ – in merito ai

⁷ Cfr. *Titanomachia* 33-34. Nell'introduzione (5-6, in particolare n. 13), Mazzochini dimostra la dipendenza di queste testimonianze dal Fabricius.

⁸ Cfr. *Zibaldone* [1356]: «È cosa già nota che la letteratura e la poesia vanno a ritroso delle scienze. Quelle ridotte ad arte isteriliscono, queste prosperano; quelle giunte a un certo segno, decadono, queste più s'avanzano, più crescono; quelle sono sempre più grandi più belle più meravigliose presso gli antichi, queste presso i moderni; quelle più s'allontanano dai loro principii, più deteriorano, finchè si corrompono, queste più son vicine ai loro principii più sono imperfette, deboli, povere, e spesso stolte».

⁹ Per Tiraboschi, cfr. Mari, *Il genio freddo* 69-82 (dove compare anche il passo dello *Zibaldone* citato nella precedente nota). Il passo di Giordani rientra nella difesa dei classici contro i moderni: «Le scienze hanno un progresso infinito, e possono ogni dì trovare verità

diversi andamenti di scienza e arte: in costante crescita il primo, irregolare e soggetto a sviluppi e regressioni il secondo. Più drastica la visione leopardiana, che esclude qualsiasi idea di evoluzione in letteratura, del tutto anti-tetica alla scienza: il progresso, in poesia, è sempre impoverimento. Di conseguenza, secondo il poeta, la grandezza dello stile omerico dovrebbe definire la sublimità ancora più alta di Esiodo, suo predecessore; sulla scia di Vico e Gravina, è infine citato Dante come «secondo miracolo» avvenuto duemila anni dopo Omero.¹⁰

Leopardi non nasconde poi la propria preferenza per il secondo poema esiodico, le *Opere e i giorni* (che pure, probabilmente, non aveva mai letto),¹¹ di cui loda – ancora attraverso un *tricolon* – «ingenuità, [...] vaghezza, [...] soavità» (*Titanomachia* 36): inizia quindi un vero e proprio elogio dell'opera e dell'età arcaica, «leggiadro tempo» in cui la novità assoluta del mondo e il contatto diretto con la natura creavano nel poeta quelle «negligenza» e «rozzezza» considerate qualità irrinunciabili della letteratura.¹² Una serie di metafore di matrice popolare chiude l'elogio:

non prima sapute. Definito è il progresso delle arti: quando abbiano e trovato il bello, e saputo esprimerlo, in quello riposano» (345).

¹⁰ «Ora quanto debba essere grande Esiodo vel dica Omero, al quale la natura, per dare un compagno, dovette aspettare che le lettere morissero e fosser sepolte per tutto il mondo, poi rinascendo dessero fuori in Dante il secondo miracolo, come nascendo duemila anni avanti avevano dato il primo» (*Titanomachia* 35).

¹¹ Cfr. Mazzocchini (ivi 10-11).

¹² «Leggiadro tempo quando il poeta nella natura, fresca vergine intatta, vedendo tutto cogli occhi propri, non s'affannando a cercare novità, che tutto era nuovo, creando senza pensarselo, le regole dell'arte,

Leggetela voi stessi, nè 'l zucchero vi parrà più dolce, nè 'l latte più candido, nè l'oro fino terso lucente più puro di quella poesia, di quello stile, di quella semplicità, la quale, secondo me, come vi ho detto, maggiore dell'Omerica, se vorrete chiamare rozzezza, non istarò a farne piato, sì veramente che confessiate non ci aver tesoro al mondo che basti a pagare quella rozzezza (ivi 37-38).

Difficile non notare l'ennesimo ribaltamento lessicale all'interno delle prose teoriche leopardiane, dal momento che proprio il termine «rozzezza», qui esaltato in virtù della teoria sul progresso nelle arti precedentemente esposta, era usato nel *Discorso sopra Mosco* per screditare Teocrito.¹³ Viene pertanto esplicitata da Leopardi la personale preferenza per Esiodo a svantaggio di Omero: giudizio che non stupisce in questa sede, e che anzi risulta la conclusione logica di un implicito sillogismo (come premesse, la proporzione tra arcaicità e bellezza di un'opera e l'ipotesi dell'antiorità di Esiodo).

La parte successiva del discorso porta a rileggere il precedente encomio alle *Opere e i giorni* come funzionale a introdurre il concetto di utilità della traduzione: se un'opera di tale importanza è pressoché sconosciuta in

con quella negligenza di cui ora tutta la forza dell'ingegno e dello studio appena ci sa dare la sembianza, cantava cose divine ed eternamente durature! E appunto nell'opera di Esiodo, più che in qualsivoglia altra, ride e spira quella freschezza della natura or sempre avviziata. Insomma la è più che bellissima e più classica, ed è vergogna non averla letta» (ivi 36-37).

¹³ A questo proposito si vedano i contributi di D'Intino nell'introduzione a *Poeti greci e latini* LI-LIII e in *Leopardi, Anacreonte* 395-96.

Italia, la ragione va trovata senz'altro nell'assenza di una versione italiana. Leopardi torna quindi a discutere, dopo il *Preambolo* all'*Eneide*, sul ruolo del traduttore:

Per traduzioni necessarie ai dotti e ai grandi letterati intendo, senza dir altro, quelle che gli scrittori loro fanno immortali, e per cui presso una nazione la fama e il nome del traduttore sono come annestati a quelli dell'autore. [...] Lode al cielo e benedizioni eterne al Monti [...]. Abbiamo, non dirò una classica traduzione dell'Iliade, ma l'Iliade in nostra lingua, e già ogn'Italiano, letto il Monti, può francamente e veramente dire: ho letto Omero. [...] Volesse Iddio che come la Iliade si potesse leggere Le Opere e i Giorni. Ma ciò non può essere se a questo poema non tocca come a quello un grande ingegno e un vero poeta per tradurre (*Titanomachia* 39-40).

Nel *Preambolo* Leopardi conferma l'idea, già espressa in merito a Virgilio, per cui l'esito delle traduzioni migliori è una sorta di coincidenza fra traduttore e autore, nonché l'idea foscoliana per cui la condizione imprescindibile è che il traduttore sia anche un «vero poeta» (come lo è stato Monti, prima del quale si può dire che l'Italia non conoscesse l'*Iliade*).¹⁴ Segue un accorato appello ai «singolari ingegni» italiani perché lavorino su

¹⁴ «Sovente ho pensato al modo in che avrò adoperato l'Ariosto per leggere Omero. Non sapendo il greco, lo avrò letto in quelle traduzioni latine che correvano allora, e vi davano mezzo Omero, per non dire un terzo. Dunque l'Ariosto non conobbe Omero, o solo indovinando. E questo a quanti altri, anche grandi uomini, debbe essere avvenuto! Cosa terribile: non aver conosciuto Omero: ma certa» (*Titanomachia* 39).

un'indispensabile traduzione delle *Opere e i giorni*: premio, la condivisione della fama immortale di Esiodo, così come eterna sarà la memoria del Bellotti o del Monti o del Caro.¹⁵

Comincia qui una lunga digressione sulla traduzione dell'*Eneide* del Caro, dove sono approfondite le critiche cui il poeta allude nella prefazione alla propria versione di *Eneide* II:¹⁶ Leopardi ritiene che il maggior pregio del Caro, ossia «quella scioltezza, o volete disinvoltura, che fa parere l'opera non traduzione, ma originale», coincida anche con il suo maggior difetto, poiché questo tipo di resa non si addice all'«oro» di Virgilio, nella cui scrittura non vi è nulla di spontaneo o semplice: giudizio in continuità, più che con il *Preambolo* alla traduzione

¹⁵ Ivi 40-41. Palmieri (126-27) rileva l'affinità di questa posizione leopardiana alle idee di Dionigi Strocchi.

¹⁶ Modelli di tali critiche alla traduzione del Caro erano, per Leopardi, la *Prefazione* all'*Eneide* di Clemente Bondi e le nove *Lettere di Polianzio ad Ermogene intorno alla traduzione dell'Eneide del Caro* di Francesco Algarotti (in essa riportate: Leopardi aveva in biblioteca l'edizione veneziana di tutte le *Opere* del Bondi del 1798), oltre naturalmente alla più complessa recensione foscoliana nell'articolo *Caro ed Alfieri traduttori di Virgilio*: cfr. Bonora; Bigi, *Leopardi traduttore* 41-42 e n. 62; Sole, *Ancora sulla traduzione* 182-84; Camarotto, *La poesia* 129-32. A questi sicuri modelli aggiungerei la *Prefazione* del Pindemonte alla sua *Traduzione de' due primi canti dell'Odissea* del 1809 nella quale, in particolare, l'abilità poetica del Caro è distinta da quella traduttiva: «Diasi a lui pure la lode dello scrivere, e del verseggiare, considerati l'uno e l'altro in sè stessi [...]: ma come si potrà dargli quella del tradurre [...]?» (cfr. Pindemonte 39); tale distinzione è presente anche nel *Preambolo* leopardiano (cfr. *Titanomachia* 45: «Per tanto il Caro non mai letto nè studiato abbastanza, a me pare che sia da imitar con molto giudizio come traduttore»).

dell'*Eneide*, con il *Discorso sopra Mosco*, dove la mancanza di naturalezza nella poesia virgiliana è criticata in antitesi all'«antica semplicità» del poeta greco. Viene rilevata dunque non l'infedeltà letterale del Caro, ma la sua distanza spirituale da Virgilio: Leopardi aggiunge, innovativamente, che lo stile del Caro, per la sua «semplicità vaghissima», si sarebbe piuttosto adattato ad Esiodo «nobilmente semplicissimo e famigliarissimo», mentre un migliore traduttore di Virgilio sarebbe stato Parini.¹⁷

Conclusa la divagazione, Leopardi passa finalmente al giudizio sulla *Teogonia*, di cui – oltre alla diffusa «vaghissima semplicità» (ivi 50: sintagma identico a quello usato per definire lo stile del Caro) – individua come unico motivo di interesse proprio la sezione della *Titanomachia*, la cui bellezza giustifica la lettura dell'intera opera. Il valore della semplicità, attribuita unicamente agli autori greci,¹⁸ si arricchisce di una nuova componente di «terribilità». Leopardi coglie dunque la presenza di elementi orrifici nel poema esiodeo, il cui stile autenticamente sublime è garantito dalla sua stessa antichità:

¹⁷ Cfr. *Titanomachia* 43-47. Questo passaggio del *Preambolo* (già trattato nel capitolo sul *Moretum*) è considerato da Nasi (85) uno dei precetti più interessanti di Leopardi come teorico della traduzione: «la fedeltà allo stile del testo di partenza, obiettivo irrinunciabile, va perseguita proponendo un modello stilistico omologo fra le poetiche della lingua d'arrivo».

¹⁸ «Leggendo questi versi par di leggere Omero e Pindaro; altri aggiunga, se vuole, e Milton: io non l'aggiungo perché la semplicità loro non si trova in poeta non greco» (*Titanomachia* 50). Genetelli (*IncurSIONI* 47-48) ipotizza un riferimento a Foscolo, che parlando del proprio *Esperimento* nell'articolo *Sulla traduzione dell'Odissea* aveva rivendicato un'ispirazione da Pindaro e Milton.

Il terribile, oltrechè facilmente si cangia in ridicolo, percuote di primo lancio gagliardissimamente l'animo del lettore; e le vivissime commozioni non durano quasi mai, perchè colui presto si stanca, e il poeta ha bel seguitare, che egli già raffreddato sta sodo e lo lascia ire avanti. Però è maraviglioso com'Esiodo ci strascini dietro alla fantasia per tanti versi, e ci sforzi a inorridire, finch'e' vuole, avendo già sul bel principio data tanta veemenza all'orrore (ivi 51-52).

La chiusura del preambolo ne conferma la spontaneità della costruzione, che manca di una rigorosa sistematicità: Leopardi simula infatti un improvviso senso di colpa e cerca di attenuare le critiche appena mosse al Caro, affrettandosi a dichiarare la propria stima e a confessarsi suo lettore instancabile.¹⁹

Riesce ancora una volta arduo individuare con certezza il testo greco di riferimento, dal momento che l'unica edizione esiodica citata nel Catalogo della Biblioteca è una traduzione francese delle sole *Opere e i giorni*

¹⁹ «La coscienza non vuole che io finisca senza aggiugnere qualche cosa. Io disopra ho ardito censurare il Caro; e di questo ardire ho tanto rimorso che mi bisogna confessarvelo solennemente. Dovreste aver veduto che io spezialissimamente ammiro quello insigne: qui però vo' dirvi che non pur lo ammiro ma l'amo, e di leggerlo e rileggerlo e volgerlo e rivolgerlo non mi sazio mai: e già se questo non fosse, non altri che io n'avrebbe il danno. Quello che ho detto m'è paruto vero, e per amore del vero ho voluto dirlo. Ma io so quanto sieno da riverire i Classici, e la sperienza m'ha insegnato come sovente le cose che in essi paion difetti sieno tutt'altro. Però se ho errato, e se errando o non errando ho usato modi sdicevoli alla piccolezza mia, sinceramente e al Caro e agli amici di lui, che degno è d'averne tanti quanti sono gl'Italiani, ne chieggo perdono» (ivi 53).

(Paris, 1547). Mazzocchini, che ha curato l'edizione critica della versione leopardiana, presuppone l'utilizzo dell'edizione a cura di Gian Rinaldo Carli (comprensiva di una versione esiodea con testo a fronte) contenuta nel XVI tomo delle *Opere* (stampate a Milano nel 1787).²⁰ questa era stata indicata come edizione di riferimento dal Rubbi – che per il poema esiodeo seleziona proprio la versione del Carli – nelle sue *Riflessioni sulla Teogonia di Esiodo* (cfr. Rubbi X 143-48).²¹

La peculiarità della traduzione leopardiana – in ende-casillabi sciolti – è un'efficace soluzione tra fedeltà e originalità, che trae forza da un equilibrato intreccio di registri linguistici diversi. Per avere un'idea del risultato complessivo riporto la traduzione in forma integrale, citando il greco solo per gli esempi scelti nel commento:

Disse. Ascoltato il dir lodaro i Numi	
Donatori de' beni; e più che pria	
Guerra agognava il cor. Tutti quel giorno	
Svegliar femmine e maschi immensa zuffa	
Gli Dei Titani e i di Saturno usciti	5
E i di sotterra da l'Erebo tratti	
Per Giove in luce, orribili tagliardi,	
Di sfolgorata possa. Cento mani	
Lor gittavan le spalle, e questo a tutti,	
E da le spalle a ciaschedun cinquanta	10
Teste nascean su le granate membra.	

²⁰ Da questa Mazzocchini riporta il testo greco in *Titanomachia* 67-68 (da cui si cita; per il testo della versione, cfr. ivi 54-66). Per l'influenza del Carli sul volgarizzamento leopardiano, cfr. ivi 16-19 e Camarotto, *La poesia* 163-65.

²¹ Da questa Mazzocchini (cfr. *Titanomachia* 9-10) rileva la dipendenza per la preferenza di Leopardi per le *Opere e i giorni* e il giudizio sulla *Teogonia*.

Fronteggiar i Titani, tramenando
 Ne la dogliosa pugna eccelse balze
 Con le mani robuste. E di rincontro
 Baldi i Titani ingagliardian le squadre; 15
 E di possanza a un tempo opre e di mani
 Sfoggiavan questi e quegli. Orrendamente
 L'interminato ponto reboava,
 Alto strepeva il suol, gemea squassato
 L'aperto cielo, e a la divina foga 20
 Da l'imo il vasto tracollava Olimpo.
 Pervenne al buio 'nferno il poderoso
 Crollo e 'l sonante scalpitar, lo sconcio
 De' vigorosi colpi rovinio.
 Sí gli uni a gli altri i luttuosi dardi 25
 Scagliavansi: e 'l clamor comune al cielo
 Stellato aggiunse e lo stigarsi. Immani
 Mettean grida pugnando. Allor non tenne
 Giove piú l'ira sua: d'ira colmossi
 A Giove il cor subitamente. Tutta 30
 Pompeggiava sua possa. Iva dal cielo
 E da l'Olimpo insieme a la distesa
 Lampeggiando. Volavan folti ratti
 Al par col tuono e col baleno i fulmini
 Da la gagliarda man, sacra volvendo 35
 Fiamma. La vital terra divampata
 Strepitava a l'intorno, e pel gran foco
 La foresta latissima crosciava.
 Bollia tutta la terra e d'Oceano
 I flutti, e 'l mare immisurato. Avvolse 40
 I terrestri Titani il caldo fumo;
 E pervenne al divino aere la vampa
 Infinita. A' pugnanti ancorchè forti
 Il corruscar de' fulmini e de' lampi
 Abbarbagliava il guardo. Il soprumano 45
 Incendio impigliò 'l Caos. E' di rimpetto
 Veder con gli occhi, ed ascoltar la voce

Con gli orecchi pare. Qual s'incombesse
 Sopra la terra il vasto ciel; che tale
 Darian tremendo fracasso, la terra 50
 Sprofondando, e inseguendola da l'alto
 Il cielo; e tal de la divina mischia
 Era il fragore. In un destava il vento
 Sbattito, polverio, tuon, lampo, ardente
 Fulmin, saette del gran Giove, e al mezzo 55
 Cacciava lo stridor, lo schiamazzio
 D'ambe le parti. De l'orrenda zuffa
 Sorgea 'l trambusto immenso, e de le prove
 La fortezza apparia. Piegò la pugna.
 Ambo di pari ne la forte guerra 60
 Fino allor combattuto a fermo piede
 Avean: ma rinfrescar l'amara tutta
 De la battaglia insaziabil Gige
 E Cotto e Briareo. De la frontiera
 Con le robuste man trecento pietre 65
 Lanciavan tutta fiata, ed i Titani
 Di frecce intenebravano, che sotto
 La vasta terra da lor possa vinti
 Gittar benchè traforti, e con acerbe
 Catene inferriar tanto sotterra 70
 Quanto da terra il ciel distà, che pari
 Spazio la terra e 'l negro Erebo parte.

La «terribilità semplicissima» individuata come peculiarità dell'opera sembra l'obiettivo stilistico della traduzione, che cerca di sfruttare tutte le risorse metriche, retoriche e lessicali per costruire un linguaggio – più che arcaico – primordiale, in una «ricerca quasi estremistica di toni violenti e grandiosi» (Binni, *Lezioni* 43).

In questa direzione alcune categorie grammaticali sono forzate in costrutti ormai chiaramente prediletti dal

traduttore per la loro poeticità. Uno di questi è rappresentato dagli infiniti sostantivati, già rilevati nella *Torta* e nella versione dell'*Eneide*: μῦθον ἀκούσαντες (“ascoltando il racconto”) è tradotto «Ascoltato il dir» (v. 1), ποδῶν αἰπεῖα τ'ἰωή (“il rumore acuto dei passi”) diventa «'l sonante scalpitar» (v. 23), il genitivo assoluto κεκλομένων (“mentre si avvicendavano”) è convertito in «lo stigarasi»²² (v. 27).

La sostantivazione degli infiniti rientra in una complessiva preferenza per i costrutti nominali su quelli verbali: sono da leggersi in questo senso le traduzioni di alcune locuzioni participiali attraverso aggettivi, come «ancorché forti» (v. 43) e «benché traforti» (v. 69) rispettivamente per ἰφθίμων περ ἑόντων (“benché fossero forti”) e ὑπερθύμους περ ἑόντας (“pur essendo animosi”); oppure, βίην ὑπέροπλον ἔχοντες (“avendo una tracotante violenza”) è reso con il complemento di qualità

²² È possibile che Leopardi abbia prelevato questo verbo dalla traduzione tacitiana del Davanzati: «L'ardore del mantener sua grandezza stigò Agrippina sino a presentarsi più volte a Nerone [...] lasciata e pronta all'incesto» (cfr. Davanzati 37). Di questa si parla in termini elogiativi nel *Preambolo*: «il Davanzati, padrone assoluto di quella onnipotente lingua fiorentina, ci ha dato la nervosissima e originalissima traduzione di Tacito, la quale come più l'uomo considera, più dispera d'imitare» (cfr. *Titanomachia* 43). Il Tacito del Davanzati (presente nel Catalogo della Biblioteca leopardiana nell'edizione stampata a Bassano nel 1790, da cui ho citato) è un riferimento stilistico per la coeva traduzione dei frammenti di Dionigi d'Alicarnasso, di cui è stata sottolineata la vicinanza stilistica alla *Titanomachia* (anche nel *Preambolo*): cfr. Bigi, *Leopardi traduttore* 78; Mazzocchini in *Titanomachia* 3; e, in particolare, Camarotto, *La prosa* 137-53 e 161-62. Davanzati sarà citato come modello di prosa anche nel *Preambolo* alla traduzione delle *Operette morali* di Isocrate, redatto nel febbraio 1826 (cfr. *Volgarizzamenti in prosa* 228).

«di sfolgorata possa» (v. 8); infine, le due relative coordinate ὅσοι Κρόνου ἐξεγένοντο, / οὓς τε Ζεὺς ἐρέβρουσφιν ὑπὸ χθονὸς ἦκε φόως δε (“quanti erano nati da Crono / e quanti Zeus condusse alla luce dall’Erebo sotterraneo”) sono tradotte attraverso due participi sostantivati in «i di Saturno usciti / e i di sotterra da l’Erebo tratti / per Giove in luce» (vv. 5-7).²³ La sostantivazione di infiniti e participi è una peculiarità morfologica greca che Leopardi mostra non solo di aver correttamente individuato e assimilato, ma anche di voler trasferire in italiano per conferire alla versione una sintassi grecizzante, e in quanto tale arcaica e solenne.

In questa direzione il poeta sembra approfondire le potenzialità espressive di un altro mezzo morfologico particolarmente sfruttato dalla lingua greca, ossia la posizione predicativa dell’aggettivo: Leopardi tende spesso a isolare e anticipare l’attributo di un sintagma separandolo enfaticamente dal suo sostantivo, spesso rafforzando la spezzatura con un *enjambement*, come in «tutti quel giorno / svegliar femmine e maschi» (vv. 3-4), «baldi i Titani ingagliardian le squadre» (v. 15), «alto strepeva il suol» (v. 19), «Immani / mettean grida pugnando» (vv. 27-28), «Tutta / pompeggiava sua possa» (vv. 30-31; in questo caso è ricalcato l’*ordo verborum* originale, che pone πᾶσαν alla fine del v. 688), «sacra volvendo / fiamma» (vv. 35-36), «tale darian / tremendo fracasso» (vv. 49-50).

In ogni caso, sono le scelte lessicali il mezzo più efficace attraverso cui Leopardi restituisce la «terribilità

²³ Per questo tipo di traduzioni Mazzocchini parla di «ipergrecismi» (cfr. *Titanomachia* 54: nota ai vv. 5-8).

semplicissima» esiodea: la felice combinazione di registri linguistici diversi produce un effetto al tempo stesso maestoso e naturale.

L'aggettivazione, per esempio, si sviluppa all'interno di un doppio campo lessicale: il primo è quello – appunto – del'orrore, restituito soprattutto attraverso termini come «orribili» (v. 7) per δεινοί (il neutro avverbiale δεινόν è reso con l'avverbio «orrendamente» in chiusura al v. 17),²⁴ «tremendo» (v. 50) per μέγιστος, «orrenda» (v. 57) per σμερδαλέης. Il secondo bacino di riferimento è, per così dire, il “lessico dell'infinito”, prima della sua teorizzazione nello *Zibaldone* e della sua fortuna nei *Canti*. Colpisce fin dalla prima lettura la distribuzione di quegli aggettivi “infiniti e indefiniti” che saranno paradigmatici della poetica leopardiana: nell'ordine, troviamo «immensa» (v. 4) per ἀμέγαρτον (e poi «immenso» al v. 58 per ἄπλητος), «eccelse» (v. 13) per ἠλιβάτους, «interminato» (v. 18) per ἀπείρων, «aperto» (v. 20) per εὐρύς, «vasto» (vv. 21, 49 e 68) rispettivamente per μακρός, εὐρύς e εὐρυοδείης, «latissima» (v. 38) per ἄσπετος, tradotto poi «infinita» (v. 43), e ancora

²⁴ Per una simile posizione enfatica dell'avverbio, si veda ancora una volta il modello montiano, ossia – transitivamente – omerico: cfr. Monti *Il. V* 1113-14 «Orrendamente / l'asse al gran pondo cigolò», XII 580-81 «orrendamente / muggîr le porte», XV 654-55 «orrendamente / rimbombò nel cader», XIX 17-18 «orrendamente / gli occhi qual fiamma balenâr».

«immisurato» (v. 40) per ἀτρύγετος, fino all'inequivocabile «soprumano» (v. 45) costruito su θεσπέσιον.²⁵ Leopardi – anche ricalcando la composizione degli aggettivi greci (particolarmente fertili i prefissi negativi) – enfatizza questo tipo di lessico, esaltandone la presenza correttamente individuata nel testo esiodico.

Infine, la lotta tra forze cosmiche e primordiali è letta immediatamente da Leopardi attraverso la categoria stilistica del sublime nella sua declinazione preromantica.²⁶ Ecco dunque che, innanzitutto, il poeta carica il testo di figure di suono, in particolare allitterazioni:

strepeva il suol, gemea squassato (v. 19)
 sonante scalpitar, lo sconcio (v. 23)
 'l clamor comune al cielo (v. 26)
 immani mettean (vv. 27-28)
 pompeggiava sua possà (v. 31)
 'l mare immisurato (v. 40)
 i terrestri Titani (v. 41)

A queste vanno aggiunti alcuni richiami fonetici a distanza, come «*sfolgorata*» al v. 8 e «*sfoggiavan*» al v. 17, o «*fracasso*» al v. 50 e poco dopo «*fragore*» al v. 53. Gli ultimi due esempi illustrano la presenza di diversi sostantivi onomatopeici, soprattutto nella parte centrale della traduzione: «clamor» (v. 26) in luogo del semplice φωνή

²⁵ Condivisibile lo stupore di Mazzocchini relativo alla mancata segnalazione, nei commenti all'*Infinito*, della traduzione esiodica come precedente per il lessico (cfr. *Titanomachia* 21-22).

²⁶ Camarotto, riferendosi soprattutto ad alcune posizioni teoriche del *Preambolo*, sostiene che «Leopardi intendeva inequivocabilmente collocare il brano esiodico sotto l'ipoteca del sublime» (*La poesia* 154): per un'ampia discussione dei testi di riferimento per Leopardi, cfr. ivi 154-63.

(“suono”), «fracasso» (v. 50) e «fragore» (v. 53) per δοῦπος (“rombo”), o ancora «sbattito» (v. 54) per ἔνοσiv (“scossa”), «stridor» (v. 56) per ἰαχὴν (“clamore”), «trambusto» (v. 58) per ὄτοβος (“strepito”); interessanti anche i casi di derivati con suffisso in *-io* come «rovinio» (v. 24) per ἰωχμός (“tumulto”), «schiamazzio» (v. 56) per ἐνόπην. Rispetto ai corrispondenti greci, di stampo più alto e solenne, la resa leopardiana predilige fonosimbolismi che rappresentino anche attraverso il significante l’entità dello scontro: questa scelta investe anche alcuni verbi come «reboava» (v. 18) per περίαχη, «strepeva» (v. 19) e «strepitava» (v. 37) per ἐσμαράγησεν e ἐσμαράγιζε, o «crosciava» (v. 38) per λάκε.

Uno dei testi fondativi di tale estetica preromantica in Italia e modello primario di simili espedienti stilistici è naturalmente la traduzione delle *Poesie di Ossian* di Melchiorre Cesarotti, presente nella Biblioteca leopardiana nell’edizione stampata a Bassano nel 1789 in tre tomi:²⁷ più che le coincidenze con le *Poesie* (che pure sono presenti),²⁸ ciò che risulta interessante è il probabile utilizzo, come repertorio lessicale, del *Dizionario dell’Ossian* posto in appendice alle traduzioni a partire dalla seconda edizione padovana del 1772 e contenuto anche nell’edizione citata nel Catalogo leopardiano (cfr. Cesarotti, *Poesie di Ossian* III 248-84). Sono diverse le «parole [...]

²⁷ L’edizione è presupposta anche da Blasucci nel suo saggio *Sull’ossianismo leopardiano* (in particolare, 791 n. 23).

²⁸ Mazzocchini parla di «colore “ossianico” complessivo» (*Titanomachia* 20). Per le coincidenze, basti l’esempio dell’aggettivo «sconcio» (v. 23, concordato a «rovinio», anch’esso ossianico: rimando alla nota di Mazzocchini al v. 24): cfr. *Fingal* II 307-08 «onde / sconcia balena d’espugnar fan prova» o V 56-57 «così vid’io due sconci / petrosi scogli».

singolari e notabili» selezionate da Cesarotti che tornano nella versione della *Titanomachia*: «cor» (cfr. voce *Core*) con cui traduce tanto θυμός al v. 3 quanto φρένες al v. 30; «possa» (vv. 8 e 31; cfr. *Forza, Possa*) per βίη; «balze» (v. 13; cfr. *Rupe, Balza*) per πέτρας, «squadre» (v. 15; cfr. *Oste, Squadre, Schiere*) per φάλαγγας, «tuono» (v. 34; cfr. *Tuono*) per βροντή, etc. Se queste traduzioni si possono intendere come genericamente fedeli all'originale, un caso di particolare coincidenza è rappresentato dalle diverse traduzioni del lessico bellico, per il quale Leopardi sfrutta le alternative segnalate da Cesarotti s.v. *Battaglia, Pugna, Zuffa, Mischia* e alterna – indipendentemente dal greco – «zuffa» (vv. 4 e 57) per μάχην e ἔρις, «pugna» (vv. 13 e 59) per δαίς e μάχη, «mischia» (v. 52) per ἔρις, «battaglia» (v. 63) per πόλεμος.

Attraverso questa stratificazione linguistica Leopardi esalta la peculiarità stilistica che acutamente individua nel testo esiodico, in una versione tanto più efficace in quanto figlia, oltre che di un lungo tirocinio sulle lingue antiche, di letture più recenti: segno dell'ennesimo tentativo, da parte del giovane poeta, di sottrarsi all'isolamento culturale, e prova della modernità sottesa al suo indiscutibile classicismo.

BIBLIOGRAFIA

1. Traduzioni di Giacomo Leopardi

- “*Entro dipinta gabbia*”. *Tutti gli scritti inediti, rari e editi 1809-1810*. A cura di Maria Corti. Milano: Bompiani, 1972.
- “Epigrammi”. *Tutte le opere*. A cura di Walter Binni. 1969. Vol. 1. Firenze: Sansoni, 1976. 2 voll. 559-64. [*Epigrammi*¹]
- “Epigrammi”. *Poesie e prose*. A cura di Mario Andrea Rigoni, con un saggio di Cesare Galimberti. Vol. 1. *Poesie*. Milano: Mondadori, 1987. 2 voll. 874-90. [*Epigrammi*²]
- “Inscrizioni greche triopee recate in versi italiani dal conte Giacomo Leopardi, con testo e note (1816)”. *Epistolario di Giacomo Leopardi con le iscrizioni greche triopee da lui tradotte e le lettere di Pietro Giordani e Pietro Colletta all'autore*. Raccolto e ordinato da Prospero Viani. Vol. II. Firenze: Le Monnier, 1849. 2 voll. 237-69.
- “L'Arte Poetica di Orazio travestita ed esposta in ottava rima”. *Tutte le opere*. A cura di Walter Binni. 1969. Vol. 1. Firenze: Sansoni, 1976. 2 voll. 531-36.

“L’arte poetica travestita ed esposta in ottava rima [1811]”. *Poesie e prose*. A cura di Mario Andrea Rigoni, con un saggio di Cesare Galimberti. Vol. 1. *Poesie*. Milano: Mondadori, 1987. 2 voll. 791-805.

La Torta. Poemetto di A. Settimio Severo. “‘La Torta’ di Giacomo Leopardi”. Di Luigina Stefani. *Studi e problemi di critica testuale* 5 (1972): 149-65.

Libro secondo della Eneide. Traduzione di Giacomo Leopardi. “La traduzione leopardiana del secondo libro dell’‘Eneide’”. Di Luigina Stefani. *Studi e problemi di critica testuale* 11 (1975): 131-62.

Poeti greci e latini. A cura di Franco D’Intino. Roma: Salerno, 1999.

Titanomachia di Esiodo. A cura di Paolo Mazzocchini. Roma: Salerno, 2005.

Traduzione di diverse Odi Epigrammi e frammenti dal Greco. Recanati pel Fratini 1816, in occasione delle nozze Santacroce e Torri. 1814. A cura di Ermanno Carini, presentazione di Franco Foschi. Recanati: [Centro nazionale di studi leopardiani], 1989.

Volgarizzamenti in prosa (1822-1827). Edizione critica di Franco D’Intino. Venezia: Marsilio, 2012.

2. Altre opere di Giacomo Leopardi

Canti. Edizione critica diretta da Franco Gavazzeni. 2 voll. Firenze: presso l’Accademia della Crusca, 2006.

- “Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica”. *Tutte le opere*. A cura di Walter Binni. 1969. Vol. 1. Firenze: Sansoni, 1976. 2 voll. 914-48.
- Epistolario*. A cura di Franco Brioschi e Patrizia Landi. 2 voll. Torino: Bollati Boringhieri, 1998.
- Inno a Nettuno. Odae adespotaee (1816-1817)*. A cura di Margherita Centenari. Venezia: Marsilio, 2016.
- “Lettera ai compilatori della biblioteca italiana, Milano. Recanati 7 Maggio 1816”. *Tutte le opere*. A cura di Walter Binni. 1969. Vol. 1. Firenze: Sansoni, 1976. 2 voll. 876-78.
- “Lettera ai sigg. compilatori della Biblioteca Italiana in risposta a quella di mad. la baronessa di Staël Holstein ai medesimi. Recanati 18 Luglio 1816”. *Tutte le opere*. A cura di Walter Binni. 1969. Vol. 1. Firenze: Sansoni, 1976. 2 voll. 879-82.
- Operette morali*. Edizione critica a cura di Ottavio Besomi. Milano: Mondadori, 1979.
- Zibaldone di pensieri*. Edizione critica e annotata a cura di Giuseppe Pacella. 3 voll. Milano: Garzanti, 1991.

3. Altre edizioni

- Alembert, Jean Baptiste Le Rond d', ed. *Morceaux choisis de Tacite traduits en françois avec le latin à côté. Avec des Notes en forme d'éclaircissemens sur cette Traduction & des Observations sur l'Art de traduire. A l'usage de ceux qui étudient dans les Universités & les Collèges*. Lyon: Bruyset, 1763.

- Alighieri, Dante. *Inferno*. A cura di Giorgio Petrocchi. 1966. Firenze: Le Lettere, 2003. [*Inf.*]
- . *Paradiso*. A cura di Giorgio Petrocchi. 1967. Firenze: Le Lettere, 2003. [*Par.*]
- . *Purgatorio*. A cura di Giorgio Petrocchi. 1967. Firenze: Le Lettere, 2003. [*Purg.*]
- Allen, Thomas William – Monro, David Binning, edd. *Homeri opera*. Oxonii: e typographeo Clarendoniano, 1902-1919.
- Antologia Palatina*. A cura di Fabrizio Conca, Mario Marzi, Giuseppe Zanetto. 3 voll. Torino: Utet, 2005-2011.
- Ariosto, Ludovico. *Orlando Furioso*. A cura di Cesare Segre. 1964. Milano: Mondadori, 2010. [*Orl. Fur.*]
- Ausonio, Decimo Magno. *Opere*. A cura di Agostino Pastorino. Torino: Utet, 1971.
- Bettinelli, Saverio. *Lettere a Lesbia Cidonia sopra gli epigrammi del signor abate Saverio Bettinelli sotto il nome di Diodoro Delfico*. 1788. Bassano: Remondini, 1792.
- Boileau, Nicolas. *L'Art poetique*. Paris: Bordas, 1963.
- Buffon, George-Louis Leclerc de. *Storia naturale, generale e particolare del sig. conte di Buffon intendente del giardino del Re dell'Accademia Francese, e di quella delle Scienze ec.* 59 voll. Venezia: Antonio Zatta, 1782-1791.
- Carducci, Giosuè, ed. *Poeti erotici del secolo XVIII*. Firenze: Barbèra, 1868.
- Casaubonus (Casaubon), Isaac, ed. *Athenaiou Deipnosophiston biblia pentekaideka. Athenaei Deipnosophistarum libri quindecim, cum Iacobi Dalechampii Cadomensis Latina interpretatione, ultimum ab autore recognita; & notis eiusdem ad calcem remissis*. 1597. Lugduni: apud viduam Antonij de Harsy, ad insigne scuti Coloniensis, 1612.

- Casti, Giovan Battista. *Gli animali parlanti*. A cura di Luciana Pedroia. 2 voll. Roma: Salerno, 1987.
- “Cenni biografici intorno a Giacomo Leopardi. Memoriale autografo di Monaldo Leopardi ad Antonio Ranieri [luglio 1837]”. *Carteggio inedito di varii con Giacomo Leopardi, con lettere che lo riguardano*. A cura di Giovanni e Raffaele Bresciano. Torino: Rosenberg & Sellier, 1932. 478-82.
- Cesarotti, Melchiorre. *L'Iliade d'Omero recata poeticamente in verso sciolto dall'ab. Melchior Cesarotti insieme col Volgarizzamento letterale del Testo in prosa*. 10 voll. Padova: nella stamperia Penada, 1786-1794.
- . *Poesie di Ossian figlio di Fingal antico poeta celtico ultimamente scoperte, e tradotte in prosa Inglese da Jacopo Macpherson e da quella trasportate in verso italiano dall'abate Melchior Cesarotti con varie Annotazioni de' due Traduttori*. 3 voll. Bassano: a spese Remondini di Venezia, 1789.
- . *Saggio sulla Filosofia delle lingue applicato alla lingua italiana nuovamente illustrato da note e rischiaramenti apologetici e aggiuntovi il Saggio sulla filosofia del gusto all'Arcadia di Roma*. Padova: Pietro Brandolese, 1802.
- Clodio, Bernardo, ed. *Delle poesie malinconiche di Publio Ovidio Nasone libri cinque commentati dal p. Bernardo Clodio della Compagnia di Gesù*. 1696. 5 voll. Venezia: Pietro Savioni, 1783.
- Corpus Inscriptionum Latinarum consilium et auctoritate Academiae litterarum regiae Borussicae editum*. Vol. VI. *Inscriptiones urbis Romae latinae*. Berolini: apud Georgium Reimerum, 1885. 17 voll. 1863-.
- Dacier, Anne Le Fèvre, ed. *Les oeuvres d'Homère traduites en françois par madame Dacier avec un supplement*. Voll. IV-

VI. *L'Odyssee d'Homere, traduite en françois, avec des remarques par madame Dacier*. Amsterdam: chez les Wetsteins & Smith, 1731. 7 voll.

Davanzati, Bernardo, ed. *Opere di C. Cornelio Tacito tradotte in volgar fiorentino da Bernardo Davanzati con insieme le giunte e i supplementi a Tacito dell'abate Gabriele Brotier dell'Accademia delle Iscrizioni, e Belle Lettere tradotti sullo stile del Davanzati dall'ab. Raffaele Pastore tutto col testo latini a fronte*. 3 voll. Bassano: a spese Remondini di Venezia, 1790.

De' Rogati, Francesco Saverio, ed. *Le Odi di Anacreonte e di Saffo recate in versi italiani da Francesco Saverio De' Rogati*. 2 voll. Colle: Angiolo Martini, 1782.

Fontana, Francesco Luigi, ed. *Batracomiomachia, ossia La Battaglia de' Topi colle Rane. Poemetto di Omero che si esibisce di tradurre dal testo Greco, a richiesta d'ognuno, rendendo ragione della Gramatica, e Prosodia Greca, e de' Dialetti*. Milano: per Cesare Orena, Stamperia Malatesta, 1784.

Foscolo, Ugo. *Lezioni, articoli di critica e di polemica: 1809-1811*. Edizione critica a cura di Emilio Santini. Firenze: Le Monnier, 1933.

---. *Esperimento di traduzione della Iliade di Omero*. Brescia: Nicolò Bettoni, 1807.

Gargallo, Tommaso, ed. *Dei versi di Q. Orazio Flacco tradotti dal Cav. Tommaso Gargallo di Castellentini*. 2 voll. Palermo: Reale Stamperia, 1809.

Giordani, Pietro. *Opere*. A cura di Antonio Gussalli. Vol. IX. *Scritti editi e postumi*. Milano: Borroni e Scotti, 1856. 14 voll. Milano: Borroni e Scotti (poi Sanvito), 1854-1862.

Gow, Andrew Sydenham Farrar, ed. *Bucolici Graeci*. 1952. Oxford: Clarendon press, 1958.

- Hall, John Barrie, ed. *P. Ovidii Nasonis Tristia*. Stutgardiae et Lipsiae: in aedibus B. G. Teubneri, 1995.
- Juvenius (de Jouvancy), Joseph, ed. *Q. Horatii Flacci carmina expurgata et accuratis Notis illustrata*. 1696. Venetiis: apud Franciscum ex Nicolao Pezzana, 1771.
- Lacombe, Jacques. *Dizionario portatile delle belle arti*. 1758. Bassano: a spese Remondini di Venezia, 1781.
- Lederlin, Johann Heinrich – Bergler, Stefan, edd. *Homeri Opera quae exstant omnia. Graece et Latine*. Vol. 2. *Homeri Odyssea, Batrachomyomachia, Hymni & Epigrammata*. Amstelaedami: ex officina Wetsteniana, 1707. 2 voll.
- Meursius (van Meurs), Johannes. *Opera omnia in plures tomos distributa, quorum quaedam in hac editione primum parent, Ioannes Lamius recensebat et scholiis illustrabat*. 12 voll. Florentiae: Sacrae caesareae maiestatis typis apud Tartinium et Franchium, 1741-1763.
- Monti, Vincenzo. *Iliade di Omero*. Introduzione e commento di Michele Mari. 1990. Milano: Rizzoli, 2005. [Il.]
- . *Satire di A. Persio Flacco*. Traduzione di Vincenzo Monti. Milano: dal Genio Tipografico, 1803. [Sat. Persio]
- Nicolius (Niccoli), Camillo, ed. *Epigrammata ad usum scholarum a patre Camillo Nicolio cler. reg. scholarum piarum selecta et adnotationibus illustrata*. Florentiae: ex Typographia Imperiali, 1761.
- Paitoni, Jacopo Maria. *Biblioteca degli autori antichi greci, e latini volgarizzati*. 4 voll. Venezia: con licenza de' superiori, e privilegio, 1766-1767.
- Parini, Giuseppe. *Il mattino (1763), Il mezzogiorno (1765)*. A cura di Giovanni Biancardi. Pisa-Roma: Serra, 2013.
- . *Opere*. A cura di Ettore Bonora. Milano: Mursia, 1967.

- Petrarca, Francesco. *Canzoniere*. A cura di Marco Santagata. 1996. Milano: Mondadori, 2015. [Rvf]
- Pindemonte, Ippolito, ed. *Traduzione de' due primi canti dell'Odissea e di alcune parti delle Georgiche con due epistole, una ad Omero, l'altra a Virgilio*. Verona: presso il Gambaretti e compagno, 1809.
- Quadrio, Francesco Saverio. *Della storia e della ragione di ogni poesia volumi quattro*. 7 tomi. Bologna: Pisarri; Milano: Agnelli, 1739-1752.
- Rochefort, Guillaume Dubois de, ed. *L'Iliade d'Homère traduite en vers, avec des remarques et un discours sur Homère*. Vol. I. Paris: Saillant, 1766. 4 voll. 1766-1770.
- Rubbi, Andrea. *Parnaso dei poeti classici d'ogni nazione. Ebraica, greca, latina, inglese, spagnuola, portoghese, francese, ec. Trasportati in lingua italiana, e con varietà di metro dei migliori nostri poeti*. Vol. X. *Batracomiomachia d'Omero*. *Inni*. *Esiodo*. *Coluto*. *Museo*. Vol. XIV. *Teocrito*, *Mosco*, *Bione*, *Anacreonte*, *Saffo*, *Tirteo*. Venezia: Antonio Zatta, 1794-1795. 41 voll. 1793-1805.
- Salvini, Antonio Maria, ed. *Teocrito volgarizzato da Antonmaria Salvini gentiluomo fiorentino. Edizione seconda accresciuta colle annotazioni del celebre signor abate Regnier Desmarais date ora per la prima volta in luce*. Arezzo: Michele Bellotti, 1754.
- Shackleton Bailey, David Roy, ed. *Q. Horati Opera*. 1985. *Stutgardiae: in aedibus B.G. Teubneri*, 1991.
- Stephanus (Estienne), Henri, ed. *Carminum poetarum novem, lyricae poeseos principum fragmenta. Alcaei, Anacreontis, Sapphus, Bacchylidis, Stesichori, Simonidis, Ibyci, Alcmanis, Pindari, nonnulla etiam aliorum. Cum Latina interpre-*

- tatione, partim soluta oratione, partim carmine. 1560. Editio postrema, multis versibus ad calcem adiectu locupletata.* Lugduni: apud I. Pillehotte, 1598.
- Tasso, Torquato. *Gerusalemme Liberata.* A cura di Lanfranco Caretti. 1957. Torino: Einaudi, 2014. [*Ger. Lib.*]
- . *Le rime.* A cura di Bruno Basile. 2 voll. Roma: Salerno, 1994. [*Rime*]
- Torinus (Thorer), Alban, ed. *Theokritou Eidyllia, toutesti Mikra poiemata hex kai triakonta. Tou autou Epigrammata enneakaideka. Tou autou Pelekys kai Pterygion. Theocriti idyllia, hoc est Parva poemata XXXVI. Eiusdem epigrammata XIX. Eiusdem Bipennis & Ala.* Venetiis: ex Officina Farrea, 1543.
- Trimaninus, Johannes, ed. *Theocriti Syracusani Opera latine à Ioanne Trimanino ad verbum diligentissime expressa.* Venetiis: [Melchiorre Sessa il vecchio], 1539.
- Vannetti, Clementino. *Osservazioni intorno ad Orazio del cav. Clementino Vannetti accademico fiorentino.* 3 voll. Rovereto: a spese dell'autore, 1792.
- Vergilius Maro, Publius. *Opera.* Mannhemi: Cura & Sumptibus Societatis litteratae. 1779. 2 voll.
- Visconti, Ennio Quirino, ed. *Iscrizioni Greche Triopee ora Borghesiane con versioni ed osservazioni di Ennio Quirino Visconti.* Roma: Stamperia Pagliarini, 1794.
- Voigt, Eva-Maria, ed. *Sappho et Alcaeus fragmenta.* Amsterdam: Athenaeum-Polak & Van Gennep, 1971.
- West, Martin Litchfield, ed. *Carmina anacreontea.* Leipzig: Teubner, 1984.
- Zappi, Giovanni Battista. *Rime dell'avvocato Giovambattista Felice Zappi e di Faustina Maratti sua consorte.* 1723. *Ottava edizione espurgata, ed accresciuta d'altre Rime de'*

più celebri dell'Arcadia di Roma, divisa in due parti. 2 voll.
Venezia: Francesco Storti, 1757.

3. *Dizionari*

Battaglia, Salvatore. *Grande dizionario della lingua italiana.*
Torino: Utet, 1961-2004. 23 voll.

Forcellini, Egidio. *Totius Latinitatis Lexicon consilio et cura
Jacobi Facciolati opera et studio AEGidii Forcellini. Editio
altera locupletior.* Patavii: apud Thomam Bettinelli, 1805.
4 voll.

Tommaseo, Niccolò – Bellini, Bernardo. *Dizionario della lin-
gua italiana.* Torino: Utet, 1865-1872. 4 voll.

4. *Studi*

Alboreto, Luciano. “Appunti per una lettura delle traduzioni
leopardiane della *Batracomiomachia*”. *Atti dell'Istituto Ve-
neto di Scienze, Lettere ed Arti* 143 (1984-1985): 107-26.

---. “Note alla traduzione leopardiana del *Moretum*”. *Atti
dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti* 136 (1977-
1978): 471-89.

Albrecht, Jörn. “Giacomo Leopardi, teorico della traduzione”.
Leopardi e la cultura europea. Atti del Convegno interna-
zionale dell'Università di Lovanio (Lovanio, 10-12 dicem-
bre 1987). A cura di Franco Musarra, Serge Vanvolsem,

- Rosalia Guglielmone Lamberti. Roma: Bulzoni, 1989. 27-38.
- Andria, Marcello. "Leopardi traduttore dell'Odissea. Un inedito frammento del canto II". *La parola del passato* 53 (1998): 226-37.
- Andria, Marcello – Zito, Paola. "Qualche postilla a Leopardi e Stobeo. Un inedito *sentiero interrotto* dalle carte napoletane (C.L. XII.7)". *TECA* 4 (2013): 53-70.
- Arrighetti, Graziano. "Leopardi e Omero". *Leopardi e il mondo antico*. Atti del V Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati, 22-25 settembre 1980). Firenze: Olschki, 1982. 29-51.
- Bellucci, Novella. "'Difficoltà e impossibilità di ben tradurre'. Teoria e pratica della traduzione nei pensieri dello Zibaldone". *Lo Zibaldone cento anni dopo: composizione, edizione, temi*. Atti del X Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati-Portorecanati, 14-19 settembre 1998). Vol. I. Firenze: Olschki, 2001. 2 voll. 37-58. Poi in Bellucci, Novella. *Itinerari leopardiani*. Roma: Bulzoni, 2012. 133-58.
- Beltrami, Pietro. *La metrica italiana*. 1991. Bologna: Il Mulino, 1994.
- Bertolio, Johnny. "La Torta ovvero il primo idillio: Leopardi traduttore del *Moretum*". *Giornale storico della letteratura italiana* 188 (2011): 396-423.
- Bigi, Emilio. "Leopardi e l'Arcadia". *Leopardi e il Settecento*. Atti del I Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati, 13-16 settembre 1962). Firenze: Olschki, 1964. 49-76.
- . "Il Leopardi traduttore dei classici (1814-1817)". *Giornale storico della letteratura italiana* 141 (1964): 186-234. Poi

in *La genesi del Canto notturno e altri studi sul Leopardi*. Palermo: Manfredi, 1967. 9-80.

- Binni, Walter. "Leopardi e la poesia del secondo Settecento". *Leopardi e il Settecento*. Atti del I Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati, 13-16 settembre 1962). Firenze: Olschki, 1964. 77-131. Poi in Binni, Walter. *La protesta di Leopardi*. 1973. Firenze: Sansoni, 2000. 157-215.
- . *Lezioni leopardiane*. A cura di Novella Bellucci, con la collaborazione di Marco Dondero. Firenze: La Nuova Italia, 1994.
- Blasucci, Luigi. "Leopardi e Pindemonte". *Leopardi e l'età romantica*. Atti del Convegno Internazionale (Padova-Venezia, 6-8 maggio 1998). A cura di Mario Andrea Rigoni. Venezia: Marsilio, 1999. 247-63. Poi in Blasucci, Luigi. *Lo stormire del vento tra le piante. Testi e percorsi leopardiani*. Venezia: Marsilio, 2003. 237-51.
- . "Sull'ossianismo leopardiano". *Aspetti dell'opera e della fortuna di Melchiorre Cesarotti*. A cura di Gennaro Barbarisi e Giulio Carnazzi. Vol. 2. Milano: Cisalpino, 2002. 2 voll. 785-816. Poi in Blasucci, Luigi. *Lo stormire del vento tra le piante. Testi e percorsi leopardiani*. Venezia: Marsilio, 2003. 199-235.
- . "Una fonte linguistica (e un modello psicologico) per i *Canti*: la traduzione del secondo libro dell'*Eneide*". *Leopardi e il mondo antico*. Atti del V Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati, 22-25 settembre 1980). Firenze: Olschki, 1982. 283-99. Poi in Blasucci, Luigi. *Leopardi e i segnali dell'infinito*. Bologna: Il Mulino, 1985. 9-30.
- Bonora, Ettore. "Consensi e dissensi intorno all' 'Eneide' del Caro". *Stile e tradizione*. Milano: Cisalpino, 1960. 91-102. Poi in *Retorica e invenzione*. Milano: Rizzoli, 1970. 197-210.

- Bossi, Francesco. "Sulla traduzione leopardiana del l. I dell' 'Odissea' ". *Eikasmós* 18 (2007): 411-14.
- Botta, Irene. "Introduzione". *La Batracomiomachia fra traduzioni e riscritture*. Di Francesco Soave. A cura di Irene Botta. [Locarno]: Edizioni dello Stato del Canton Ticino, 2015. 13-52.
- . "Nota ai testi". *La Batracomiomachia fra traduzioni e riscritture*. Di Francesco Soave. A cura di Irene Botta. [Locarno]: Edizioni dello Stato del Canton Ticino, 2015. 55-58.
- Brugnoli, Giorgio. *Da Orazio lirico a Leopardi*. Venosa: Osanna, 1996.
- Cacciapuoti, Fabiana. "Leopardi traduttore. Gli autografi napoletani delle Poesie di Mosco e degli Scherzi epigrammatici". *Autografi leopardiani e carteggi ottocenteschi nella biblioteca leopardiana di Napoli*. Napoli: Macchiaroli, 1989. 39-53.
- Cadioli, Alberto. *Le diverse pagine. Il testo letterario tra scrittore, editore, lettore*. Milano: il Saggiatore, 2012.
- Camarotto, Valerio. "'Antica lite io canto': la traduzione leopardiana della 'Batracomiomachia' (1815) tra parodia e satira". *La Rassegna della Letteratura Italiana* 111/1 (2007): 73-97.
- . "Il mito dell'Eden e la fondazione della società. L' *Inno ai Patriarchi* di Giacomo Leopardi". *Il mito nel testo. Gli antichi e la Bibbia nella letteratura italiana*. A cura di Katia Cappellini e Lorenzo Geri. Roma: Bulzoni, 2007. 113-26.
- . "La 'gemma perduta'. Le traduzioni omeriche di Leopardi (1815-1818)". *Rivista Internazionale di Studi Leopardiani*. 6 (2010): 79-116.

- . *Leopardi traduttore. La poesia (1815-1817)*. Macerata: Quodlibet, 2016. [*La poesia*]
- . *Leopardi traduttore. La prosa (1816-1817)*. Macerata: Quodlibet, 2016. [*La prosa*]
- . “Per un Leopardi teorico della traduzione”. *Leopardi e la traduzione: teoria e prassi*. Atti del XIII Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati, 26-28 settembre 2012). A cura di Chiara Pietrucci, prefazione di Fabio Corvatta. Firenze: Olschki, 2016. 65-78.
- Carini, Ermanno – Sconocchia, Sergio. “Dalla poesia di Orazio alle ‘Operette morali’ di Isocrate: Leopardi traduttore, storico e teorico della traduzione”. *Leopardi e la traduzione: teoria e prassi*. Atti del XIII Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati, 26-28 settembre 2012). A cura di Chiara Pietrucci, prefazione di Fabio Corvatta. Firenze: Olschki, 2016. 237-63. 383-410.
- Carini, Nello. *Giacomo Leopardi critico e traduttore di Omero*. Assisi: Edizioni Porziuncola, 1964.
- . *Virgilio nell’opera filologica di Giacomo Leopardi*. Assisi: Edizioni Porziuncola, [1964].
- Catalogo della biblioteca Leopardi in Recanati: 1847-1899*. Nuova edizione a cura di Andrea Campana, prefazione di Emilio Pasquini. Firenze: Olschki, 2011.
- Centenari, Margherita. “L’Inno a Nettuno e La Torta”. *L’Elisse* 9/2 (2014): 227-33.
- . “Ospitare gli antichi. Per una ricognizione sulle metafore del tradurre negli scritti giovanili di Giacomo Leopardi (1815-1817)”. *Studi medievali e moderni* 20 (2016): 129-47.
- Condello, Federico. “Giacomo Leopardi traduttore-filologo (e plagiatario): rilievi sulla ‘Batrachomyomachia’”. *Leopardi e*

- la traduzione: teoria e prassi*. Atti del XIII Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati, 26-28 settembre 2012). A cura di Chiara Pietrucci, prefazione di Fabio Corvatta. Firenze: Olschki, 2016. 237-63.
- . "Rec. di Pseudo Omero – Giacomo Leopardi. *Batracomachia e Paralipomeni*. A cura e con un saggio di Pierpaolo Fornaro. Alessandria: Edizioni dell'Orso, 1999". *Eikasmós* 14 (2003): 510-17.
- Corsalini, Giulia. «*La notte consumata indarno*». *Leopardi e i traduttori dell'Eneide*. Macerata: EUM, 2014.
- . "La traduzione del secondo libro dell'«Eneide»: Alfieri e Leopardi". *Leopardi e la traduzione: teoria e prassi*. Atti del XIII Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati, 26-28 settembre 2012). A cura di Chiara Pietrucci, prefazione di Fabio Corvatta. Firenze: Olschki, 2016. 351-66.
- . "La traduzione del secondo libro dell'«Eneide»: Caro e Leopardi". *Annibal Caro a cinquecento anni dalla nascita*. Atti del Convegno di Studi (Macerata, 16-17 giugno 2007). A cura di Diego Poli, Laura Melosi, Angela Bianchi. Macerata: EUM, 2009. 359-84.
- Corti, Maria. "Passero solitario in Arcadia". *Nuovi metodi e fantasmi*. Milano: Feltrinelli, 2001. 193-207.
- Cottini, Maria Pia. "Leopardi tra Virgilio e l'«Eneide» di Annibal Caro". *Cenobio* 39/2 (1990): 103-16.
- De Robertis, Giuseppe. "Il primo Leopardi". *Saggio sul Leopardi*. 1944. Firenze: Valsecchi, 1973. 3-65.
- De Sanctis, Francesco. *Leopardi*. A cura di Carlo Muscetta e Antonia Perna. 1960. Torino: Einaudi, 1983.

- Dillon Wanke, Matilde. “‘Bagatellando’: Le *Lettere di Diodoro Delfico a Lesbia Cidonia sopra gli epigrammi*”. *Save-rio Bettinelli. Un gesuita alla scuola del mondo. Atti del convegno (Venezia, 5-6 febbraio 1997). A cura di Ilaria Crotti e Ricciarda Ricorda, prefazione di Elena Sala Di Felice. [Roma]: Bulzoni, 1998. 125-47.*
- D’Intino, Franco. “Leopardi, Anacreonte, e la traduzione dall’antico”. *Studi di Italianistica per Maria Teresa Acquaro Graziosi. A cura di Marta Savini. Roma: Aracne, 2002. 389-99.*
- Fasano, Pino. “Come gli antichi greci”. *L’entusiasmo della ragione. Il romantico e l’antico nell’esperienza leopardiana. Roma: Bulzoni, 1985. 53-128.*
- Ferroni, Giulio. “Lo scrittore è un traduttore. La traduzione come coscienza della poesia e del pensiero”. *Leopardi e la traduzione: teoria e prassi. Atti del XIII Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati, 26-28 settembre 2012). A cura di Chiara Pietrucci, prefazione di Fabio Corvatta. Firenze: Olschki, 2016. 1-21.*
- Fisichella, Rosario. “Leopardi e Orazio”. *Scrittori e scritture. Arezzo: Alberti, 2003. 225-30.*
- Fornaro, Pierpaolo. “Topi come noi”. *Batracomiomachia e Paralipomeni. Di Pseudo Omero – Giacomo Leopardi. A cura e con un saggio di Pierpaolo Fornaro. Alessandria: Edizioni dell’Orso, 1999. 9-128.*
- Fubini, Mario. “Giordani, Madame de Staël, Leopardi”. *Romanticismo italiano. 1953. Bari: Laterza, 1973. 79-93.*
- Galvagno, Rosalba. “‘Rivolgeranno omai dal mare il corso...’. La traduzione di un’elegia triste e altre risonanze ovidiane nel giovane Leopardi”. *Leopardi e la traduzione: teoria e prassi. Atti del XIII Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati, 26-28 settembre 2012). A cura di*

- Chiara Pietrucci, prefazione di Fabio Corvatta. Firenze: Olschki, 2016. 411-28.
- Genetelli, Christian. *Incursioni leopardiane nei dintorni della «conversione letteraria»*. Roma-Padova: Antenore, 2003.
- Giuliani, Alfredo. “L’Eneide al paragone. Il secondo libro nelle versioni di Annibal Caro e del giovane Leopardi”. *Il Verri* 3-4 (1994): 25-41.
- Greco, Aulo. “Sulla fortuna settecentesca di Mosco”. *Leopardi e il Settecento*. Atti del I Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati, 13-16 settembre 1962). Firenze: Olschki, 1964. 313-20.
- Landi, Patrizia. “Dal ‘cestellin da fiori’ al ‘mazzolin di rose e di viole’. La traduzione di Mosco come fonte per i ‘Canti’”. *Leopardi e la traduzione: teoria e prassi*. Atti del XIII Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati, 26-28 settembre 2012). A cura di Chiara Pietrucci, prefazione di Fabio Corvatta. Firenze: Olschki, 2016. 299-314.
- La Penna, Antonio. “Leopardi fra Virgilio e Orazio”. *Leopardi e il mondo antico*. Atti del V Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati, 22-25 settembre 1980). Firenze: Olschki, 1982. 149-210. Poi in La Penna, Antonio. *Tersite censurato e altri studi di letteratura fra antico e moderno*. Pisa: Nistri-Lischi, 1991. 249-320.
- Lenti, Renato. “Il primo idillio di Mosco nella traduzione di Leopardi”. *Teorie e forme del tradurre in versi nell’Ottocento fino a Carducci*. Atti del Convegno Internazionale (Lecce, 2-4 ottobre 2008). A cura di Andrea Carrozzini. Galatina: Congedo, 2010. 263-75.
- Leopardi e la cultura veneta: edizioni, autografi, fortuna. Padova, Ridotto del Teatro Verdi, 7-31 maggio 1998*. A cura di Giorgio Ronconi. Padova: Biblioteca Universitaria, 1998.

- Leopardi e la traduzione: teoria e prassi*. Atti del XIII Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati, 26-28 settembre 2012). A cura di Chiara Pietrucci, prefazione di Fabio Corvatta. Firenze: Olschki, 2016.
- Lonardi, Gilberto. “Le stelle, l'intrigo: appunti su Leopardi Manzoni e il secondo libro dell'*Eneide*”. *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca*. Vol. IV. *Tra Illuminismo e Romanticismo*. Firenze: Olschki, 1983. Tomo II. 663-76. 5 voll.
- . “Liberare il prigioniero: note su commento e traduzione in Leopardi”. *La corrispondenza imperfetta: Leopardi tradotto e traduttore*. A cura di Anna Dolfi e Adriana Mitescu. Roma: Bulzoni, 1990. 19-30.
- . *L'oro di Omero. L'«Iliade», Saffo: antichissimi di Leopardi*. Venezia: Marsilio, 2005.
- . “Per l'Anacreonte leopardiano: il dono ‘Alla sua donna’”. *Leopardi e la traduzione: teoria e prassi*. Atti del XIII Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati, 26-28 settembre 2012). A cura di Chiara Pietrucci, prefazione di Fabio Corvatta. Firenze: Olschki, 2016. 165-80.
- Mari, Michele. “‘Come Sole, che piega in ver l'Occaso’. L'*Odissea* di Ippolito Pindemonte”. *Momenti della traduzione fra Settecento e Ottocento*. Milano: Istituto Propaganda Libreria, 1994. 425-44.
- . *Eloquenza e letterarietà nell'Iliade di Vincenzo Monti*. Firenze: La Nuova Italia, 1982.
- . *Il genio freddo. La storiografia letteraria di Girolamo Tiraboschi*. 1990. Milano: CUEM, 1999.
- Marti, Mario. *La formazione del primo Leopardi*. Firenze: Sansoni, 1944.

- . "Leopardi e Virgilio". *I tempi dell'ultimo Leopardi (con una "Giunta" su Leopardi e Virgilio)*. Galatina: Congedo, 1988. 133-69.
- Martinelli, Donatella. "Il 'Lexicon' del Forcellini nell'officina linguistica leopardiana". *Gli strumenti di Leopardi: repertori, dizionari, periodici: Pavia, 17-18 dicembre 1998*. A cura di Maria Maddalena Lombardi. Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2000. 103-24.
- Mazzini, Innocenzo. "Le traduzioni poetiche giovanili di Giacomo Leopardi (1809-17). Differenziazioni rispetto al modello". *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Macerata* 20 (1987): 353-63.
- Melli, Grazia. "'Gareggiare con il mio originale'. Il 'personaggio' del traduttore nel pensiero di Melchiorre Cesarotti". *Aspetti dell'opera e della fortuna di Melchiorre Cesarotti*. A cura di Gennaro Barbarisi e Giulio Carnazzi. Vol. I. Milano: Cisalpina, 2000. 2 voll. 369-90.
- Menichetti, Aldo. *Metrica italiana: fondamenti metrici, prosodia, rima*. Padova: Antenore, 1993.
- Muñiz Muñiz, María de las Nieves. "Traduzione, imitazione, riscrittura nei 'Canti' di Leopardi". *Leopardi e la traduzione: teoria e prassi*. Atti del XIII Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati, 26-28 settembre 2012). A cura di Chiara Pietrucci, prefazione di Fabio Corvatta. Firenze: Olschki, 2016. 143-64.
- Musumarra, Carmelo. "Le 'gemme perdute' della poesia". *Leopardi e il mondo antico*. Atti del V Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati, 22-25 settembre 1980). Firenze: Olschki, 1982. 503-13.
- Nacci, Bruno. "Il concetto di traduzione in Giacomo Leopardi e Friedrich Schleiermacher". *Leopardi e la traduzione: teoria e prassi*. Atti del XIII Convegno internazionale di studi

- leopardiani (Recanati, 26-28 settembre 2012). A cura di Chiara Pietrucci, prefazione di Fabio Corvatta. Firenze: Olschki, 2016. 45-63.
- . "Leopardi teorico della traduzione". *Modern Language Notes* 114/1 (1999): 58-82.
- Nasi, Franco. "Le maschere di Leopardi e l'esperienza del tradurre". *Studi e problemi di critica testuale* 75 (2007): 73-95.
- Natale, Massimo. "Dagli *Scherzi* a *Imitazione*. Leopardi traduttore dei poeti: bibliografia 1955-2005". *Lettere italiane* 58/2 (2006): 304-35.
- . "Leopardi traduttore di Teocrito e di Mosco". *Leopardi e la traduzione: teoria e prassi*. Atti del XIII Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati, 26-28 settembre 2012). A cura di Chiara Pietrucci, prefazione di Fabio Corvatta. Firenze: Olschki, 2016. 281-97.
- Neumeister, Sebastian. "Leopardi e la teoria romantica della traduzione". *Leopardi e la traduzione: teoria e prassi*. Atti del XIII Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati, 26-28 settembre 2012). A cura di Chiara Pietrucci, prefazione di Fabio Corvatta. Firenze: Olschki, 2016. 79-91.
- Orlando, Saverio. "Il pessimismo antico nel Leopardi traduttore". *Studi in onore di Alberto Chiari*. Vol. II. Brescia: Paideia, 1973. 2 voll. 911-37.
- Palmieri, Pantaleo. "Del modo di ben tradurre [...] ne parla più a lungo chi traduce men bene". Leopardi e la Scuola classica romagnola: affinità e scarti". *Leopardi e la traduzione: teoria e prassi*. Atti del XIII Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati, 26-28 settembre 2012). A cura di Chiara Pietrucci, prefazione di Fabio Corvatta. Firenze: Olschki, 2016. 109-29.

- Panizza, Giorgio. "Da greco a italiano: Leopardi e la funzione Giordani". *Giordani letterato*. Seconda giornata piacentina di studi (Piacenza, 20 maggio 1995). A cura di Giorgio Panizza. Piacenza: Tip. Le. Co., 1996. 67-87.
- Paratore, Ettore. "Il Leopardi e la letteratura latina postoraziana". *Leopardi e l'Ottocento*. Atti del II Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati, 1-4 ottobre 1967). A cura del Centro Nazionale di Studi Leopardiani. Firenze: Olschki, 1970. 493-506.
- Parrini Cantini, Elena. "'M'inginocchio innanzi a tutti i letterati d'Italia': Leopardi traduttore dell' 'Odissea' ". *Per leggere* 4 (2003): 75-117.
- . "Tradurre o imitare: Leopardi e la *Guerra dei topi e delle rane*". *L'entusiasmo delle opere. Studi in memoria di Domenico De Robertis*. A cura di Isabella Becherucci, Simone Giusti, Natascia Tonelli. Lecce: Pensa, 2012. 491-520.
- Pellegrini, Rienzo. "La traduzione letteraria nel pensiero di Leopardi". *Lettere Italiane* 30/2 (1978): 163-84.
- Penso, Andrea. "Guerra dei topi e delle rane". *L'Ellisse* 9/2 (2014): 201-14.
- Portier, Lucienne. "Lo spirito della traduzione in Giacomo Leopardi rispetto all'800". *Leopardi e l'Ottocento*. Atti del II Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati, 1-4 ottobre 1967). A cura del Centro Nazionale di Studi Leopardiani. Firenze: Olschki, 1970. 551-57.
- Prete, Antonio. "Leopardi tra le lingue: traduzione, imitazione, affabulazione". *Leopardi e la traduzione: teoria e prassi*. Atti del XIII Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati, 26-28 settembre 2012). A cura di Chiara Pietrucci, prefazione di Fabio Corvatta. Firenze: Olschki, 2016. 23-30.

- . "Traduzione e Imitazione". *Finitudine e Infinito. Su Leopardi*. Milano: Feltrinelli, 1998. 121-37.
- Primo, Novella. "Introduzione". *Concordanza delle traduzioni poetiche di Giacomo Leopardi: concordanza, lista di frequenza, indici*. A cura di Giuseppe Savoca e Novella Primo. Firenze: Olschki, 2003. XVII-LXIV.
- . *Leopardi lettore e traduttore*. Leonforte: Insula, 2008.
- . "Traduzione e desiderio di poesia negli 'Scherzi epigrammatici'". *Leopardi e la traduzione: teoria e prassi*. Atti del XIII Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati, 26-28 settembre 2012). A cura di Chiara Pietrucci, prefazione di Fabio Corvatta. Firenze: Olschki, 2016. 265-80.
- . "Un acutissimo cacciatore d'immagini". Sulle tracce di un possibile 'ovidianismo' leopardiano". *Rivista Internazionale di Studi Leopardiani* 4 (2004): 63-94.
- Randino, Simonetta. "Leopardi e la teoria del tradurre". *Lettere Italiane* 54/4 (2002): 616-37.
- Rigoni, Mario Andrea. "Dall'epigramma all'aforisma". *Il pensiero di Leopardi*. 1997. Torino: Aragno, 2015. 265-78.
- Scheel, Hans Ludwig. *Leopardi und die Antike. Die Jahre der Vorbereitung (1809-1818) in ihrer Bedeutung für das Gesamtwerk*. München: Hueber, 1959.
- Schilardi, Sonia. "La traduzione leopardiana della *Batracomachia*: su alcune fasi e varianti". *Teorie e forme del tradurre in versi nell'Ottocento fino a Carducci*. Atti del Convegno Internazionale (Lecce, 2-4 ottobre 2008). A cura di Andrea Carrozzini. Galatina: Congedo, 2010. 253-62.
- Sconocchia, Sergio. "Annibal caro traduttore: Gli *Amori pastorali di Dafni e Cloe*, l'*Eneide* e Leopardi". *Annibal Caro a cinquecento anni dalla nascita*. Atti del Convegno di Studi

- (Macerata, 16-17 giugno 2007). A cura di Diego Poli, Laura Melosi, Angela Bianchi. Macerata: EUM, 2009. 219-46.
- Serban, Nicolas. *Leopardi et la France: Essai de littérature comparée*. Paris: Champion, 1913.
- Sole, Antonino. "Ancora sulla traduzione leopardiana del secondo libro dell'*Eneide*". *Foscolo e Leopardi fra rimpianto dell'antico e coscienza del moderno*. Napoli: Federico & Ardia, 1990. 179-204.
- . "Il Foscolo di Leopardi o della 'poesia malinconica'". *Foscolo e Leopardi fra rimpianto dell'antico e coscienza del moderno*. Napoli: Federico & Ardia, 1990. 117-63.
- . "La traduzione leopardiana del primo libro dell'*Odissea*". *Leopardi e il mondo antico*. Atti del V Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati, 22-25 settembre 1980). Firenze: Olschki, 1982. 591-605. Poi in Sole, Antonino. *Foscolo e Leopardi fra rimpianto dell'antico e coscienza del moderno*. Napoli: Federico & Ardia, 1990. 165-78.
- Stasi, Beatrice. "Idee di Leopardi sulla traduzione". *Traduzioni letterarie e rinnovamento del gusto: dal Neoclassicismo al primo Romanticismo*. Atti del Convegno Internazionale (Lecce – Castro, 15-18 Giugno 2005). A cura di Giuseppe Coluccia e Beatrice Stasi; presentazione di Giuseppe A. Camerino. Vol. II. Galatina: Congedo, 2006. 2 voll. 291-324.
- Stefani, Luigina. "'La Torta' di Giacomo Leopardi". *Studi e problemi di critica testuale* 5 (1972): 135-79.
- . "La traduzione leopardiana del secondo libro dell'*Eneide*". *Studi e problemi di critica testuale* 10 (1975): 123-54.
- Timpanaro, Sebastiano. *La filologia di Giacomo Leopardi*. 1955. Roma-Bari: Laterza, 2008.

Triulzi, Sebastiano. “Dall’Otto al Novecento”. *L’epica classica nelle traduzioni di Caro, Dolce, Pindemonte, Monti, Foscolo, Leopardi, Pascoli e altri*. Scelta e introduzione di Luigi Enrico Rossi; apparati di Sebastiano Triulzi. Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 2003. 573-620.

Vegliante, Jean-Charles. “Il tradurre come ‘pratique-théorie’ nell’opera poetica e filosofica di Leopardi”. *Leopardi e la traduzione: teoria e prassi*. Atti del XIII Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati, 26-28 settembre 2012). A cura di Chiara Pietrucci, prefazione di Fabio Corvatta. Firenze: Olschki, 2016. 31-43.

INDICE DEI NOMI*

Abriani, Paolo: 1

Acerbi, Giuseppe: 290, 290n

Alamanni, Luigi: 68, 68n, 73, 73n, 75n, 76n, 79n, 129n

Alboreto, Luciano: 156n, 169n, 173n, 174n, 180n, 182n, 191n,
199n, 200n, 206n

Albrecht, Jörn: IXn

Alceo: 84, 84n, 108, 112-14, 116, 122n

Alembert, Jean-Baptiste Le Rond d': 128n, 213n

Alfieri, Vittorio: 253, 254, 254n

Algarotti, Francesco: 300n

Alighieri, Dante: 29, 59, 59n, 96, 262-65, 297, 297n

Allen, Thomas William: 170, 170n, 171, 171n

Anacreonte: 83-90, 93, 94, 97-101, 103-07, 122n, 124n, 128,
129, 131, 132, 152, 295

* Si omettono le occorrenze di Giacomo Leopardi e i nomi contenuti nella *Bibliografia*. Sono compresi i casi in cui un autore è citato tramite un aggettivo o la sua opera. Sono segnalate in corsivo le pagine dei capitoli dedicati alle traduzioni dei singoli autori.

- Andrea del Sarto: 165, 173, 173n
Andria, Marcello: 131n, 242n
Anguillara, Giovanni Andrea dell': 51n
Antici, Camillo: 196
Antifilo Bizantino: 276, 276n
Apollonio Discolo: 161
Apostolio, Michele: 161
Archelao di Priene: 164, 164n, 172n
Archiloco: 122n
Archimelo: 67n, 68n
Aretino, Pietro: 203n
Ariosto, Ludovico: 41n, 60n, 160, 262n, 299n
Aristarco: 121
Arrighetti, Graziano: 295n
Ateneo: 84, 83n, 112, 113
Ausonio, Decimo Magno: 71-76
Bacelli, Girolamo: 172n, 212
Baldi, Bernardino: 198
Barnes, Joshua: 171
Basserini, Gaetana: 91n
Bellay, Joachim du: 13n
Belleau, Remy: 13n
Bellini, Bernardo: 126n, 249n

- Bellotti, Felice: 300
- Bellucci, Novella: IXn
- Beltrami, Pietro: 2n, 5n, 6n, 7n, 25n, 74n, 79n, 86n, 99n, 113n
- Bembo, Pietro: 71n, 72n
- Bencivenni, Zucchero: 289n
- Bentley, Richard: 161
- Bergler, Stephan: 161, 168-71, 181n, 218, 218n, 219n, 225
- Berlendis, Angelo: 160
- Berni, Francesco: 60n, 64n, 160
- Bertolio, Johnny Lenny: 168n, 201n, 205n, 206n, 208n
- Bettinelli, Saverio: 51, 51n, 65-81, 103, 115, 129n, 150, 166
- Biacca, Francesco Maria: 198, 200n
- Bibbiena, Bernardo Dovizi da: 68, 68n
- Bigi, Emilio: VII, VIIIn, VIII, 2n, 31n, 52n, 64n, 70n, 74n, 85n, 86n, 115n, 117n, 118n, 135n, 152n, 155n, 156n, 168, 182n, 199n, 206, 206n, 213n, 214n, 215n, 217n, 237n, 239n, 245n, 249n, 254n, 255n, 260n, 261n, 275n, 278n, 293n, 300n, 306n
- Binni, Walter: 64n, 65n, 130n, 142n, 243n, 260n, 305
- Bione: 90n, 117, 119, 120n, 121, 122, 122n
- Blasucci, Luigi: VIIIIn, 214n, 250n, 268n, 310n
- Boccaccio, Giovanni: 66, 67n, 203n
- Boileau, Nicolas: 66, 66n, 160
- Bondi, Clemente: 254n, 300n
- Bonora, Ettore: 300n

- Boscovich, Ruggero Giuseppe: 73n, 81
- Bossi, Francesco: 214n, 234n
- Botta, Irene: 166n, 171n
- Bozzoli, Giuseppe Maria: 238n
- Bracciolini, Francesco: 63
- Broglio d' Ajano, Saverio: 86n
- Brugnoli, Giorgio: 31n, 49n
- Buffon, George-Louis Leclerc de: 54, 54n, 55n
- Burchiello (Domenico di Giovanni): 55n
- Burigny, Jean Levesque de: 275
- Burman, Pierre: 165
- Cacciapuoti, Fabiana: 84n, 117n, 276n
- Cadioli, Alberto: VIII n
- Calenzio, Elisio (Luigi Gallucci): 165
- Callimaco: 129n
- Camarotto, Valerio: VIII, IXn, 31n, 47n, 65n, 66n, 68n, 70n, 71n, 76n, 79n, 86n, 91n, 100n, 110n, 120n, 124n, 126n, 129n, 135n, 142n, 153n, 163n, 164n, 168n, 173n, 193n, 199n, 206n, 219n, 221n, 225n, 234n, 238n, 240n, 249n, 255n, 260n, 278n, 289n, 300n, 306n, 309n
- Campana, Andrea: 2n
- Cancellieri, Francesco: 172n, 290n
- Cappone, Francesco Antonio: 129n
- Carducci, Giosuè: 13n, 85n
- Carini, Ermanno: 31n, 84n

- Carini, Nello: 214n, 219n, 243n, 255n
- Carli, Gian Rinaldo: 303, 303n
- Caro, Annibale: 127n, 203n, 209, 247, 247n, 252, 252n, 254, 254n, 255n, 263n, 300, 300-02
- Casanova, Giacomo: 51n
- Casaubonus (Casaubon), Isaac: 113
- Cassi Lazzari, Gertrude: 104n
- Cassi, Francesco: 218n
- Casti, Giovan Battista: 77, 78, 166, 192, 193
- Cefala, Costantino: 276n
- Centenari, Margherita: 86n, 102n, 113n, 129n, 162n, 196n, 214n, 233n, 237n, 250n, 279n, 285n, 289n
- Cesarotti, Melchiorre: 161, 162n, 164, 164n, 167n, 172n, 183n, 235n, 249, 252n, 310, 311
- Chiabrera, Gabriello: 2, 2n, 5n, 6n, 13, 13n, 14n, 86n
- Ciapetti, Giovanni Battista: 91n
- Ciriaco Basilico (Domenico Regi): 198
- Clarke, Samuel: 170n
- Clasio (Luigi Fiacchi): 193n
- Claudiano, Claudio: 68n
- Clodio, Bernardo: 34-36
- Colluto: 159
- Commelin, Jérôme: 127n
- Condello, Federico: 165n, 169n, 170n, 171n, 173n
- Conti, Antonio: 40, 40n, 89, 90, 165, 165n

Corsalini, Giulia: 254n, 255n

Corsini, Bartolomeo: 129

Corti, Maria: 1n, 3, 31n, 33, 35, 36, 128n, 137n

Cottini, Maria Pia: 254n

Crescenzi, Piero de': 289n

Crispini (Crespin), Jean: 127n

Crudeli, Tommaso: 85

Crusius (Kraus), Martin: 160, 161

Dacier, Anne Le Fèvre: 161, 164n, 218n, 221-26, 232n

Davanzati, Bernardo: 306n

De Robertis, Giuseppe: VIIIn, 294n

De' Rogati, Francesco Saverio: 85-92, 94, 95, 97, 99, 100, 103-05, 108-11, 131, 131n

De' Rossi, Giovanni Gherardo: 85

De Sanctis, Francesco: VII, 52n, 111n, 118n, 130n, 255n, 261n, 263n, 294

De Velo, Giambattista: 198

Dillon Wanke, Matilde: 70n

D'Intino, Franco: VIII, VIIIIn, 52n, 84n, 104n, 113n, 115n, 116n, 118n, 131n, 133n, 137n, 151n, 197, 219n, 222n, 246n, 254n, 255n, 263n, 289n, 293n, 298n

Dionigi di Alicarnasso: 306n

Dolce, Ludovico: 51n, 165

Donato, Elio: 197

Dorat (Jean Dinemandi): 70n

Efestione: 109

Erasmus da Rotterdam (Geert Geertsz): 160

Ernesti, Johann August: 170n, 171

Erode Attico: 275

Erodoto: 161

Esiodo: VII, 122n, 159, 209, 247n, 251, 252, 262, 289, 293-311

Eudocia Augusta: 120n

Euripide: 161

Eusebio di Cesarea: 121

Eustazio di Tessalonica: 161

Fabricius, Johann Albert: 122, 161, 163, 198n, 275, 296n

Fantoni, Giovanni: 2, 2n

Fasano, Pino: IXn

Fedro, Gaio Giulio: 50, 51, 103

Ferrand, Antoine: 85n

Ferroni, Giulio: IXn

Fiocchi, Eustachio: 233n

Fisichella, Rosario: 31n

Floro, Lucio Anneo: 27n

Folengo, Teofilo: 165

Fontana, Francesco Luigi: 171, 172, 181n

Fontenelle, Bernard le Bovier de: 70n, 124, 124n, 127

Forlani, Vincenzo: 40n

Fornaro, Pierpaolo: 54n, 156n, 169n, 193n

Forteguerra, Niccolò: 64, 64n, 160

Foschi, Nicola: 47n

Foscolo, Ugo: 167, 167n, 212, 213n, 215n, 216n, 217n, 230n,
231n, 249, 249n, 254n, 255n, 278n, 299, 300n, 301n

Freyer, Hieronymus: 128n

Frontone, Marco Cornelio: 126n

Frugoni, Carlo Innocenzo: 86n, 160

Fubini, Mario: 272n

Fulgenzio: 161

Gaddi, Jacopo: 160, 160n, 161

Galvagno, Rosalba: 33, 34, 35n, 37n, 45n, 46n, 47n

Gambara, Lorenzo: 127n

Gargallo, Tommaso: 1, 249n

Gébelin, Antoine Court de: 89, 90, 165, 165n

Genetelli, Christian: 213n, 301n

Giordani, Pietro: IX, X, 158, 158n, 211n, 222n, 248n, 273n,
296, 296n

Giotto: 56n

Giovanni da Falgano: 165

Girard, Gabriel: 69, 69n

Giuliani, Alfredo: 254n, 261n

Giuliano Egizio: 83, 87

Gow, Andrew Sydenham Farrar: 83n, 84n, 123n, 124n

- Gravina, Gian Vincenzo: 293n, 297
- Greco, Aulo: 130n
- Gresset, Jean-Baptiste-Louis: 160
- Grillo, Friedrich: 129n
- Groto, Luigi: 51n, 73, 73n, 75n, 76n
- Guys, Agostino: 167n
- Haym, Nicola Francesco: 166n
- Heinsius (Heins), Daniel: 124, 161
- Isocrate: 306n
- Juvencius (de Jouvancy), Joseph: 2, 3n, 49, 53n
- Küster, Ludolf: 296
- Küttner, Karl August: 129n
- Labbé, Philippe: 161
- Lacombe, Jacques: 66, 66n, 67, 67n
- Lalande, Joseph-Jérôme Le Français de: 73n
- Lami, Giovanni: 279
- La Mothe Le Vayer, François de: 70n
- Landi, Patrizia: 153n, 155n
- La Penna, Antonio: 30n, 31n, 115n, 260, 268n
- La Seine, Pierre: 165
- Lavagnoli, Antonio: 159, 161, 165, 166, 172, 173, 173n
- Le Clerc, Jean: 161, 165

Lect, Jacques: 128n

Lederlin, Jean-Henry: 168-71, 181n, 218, 218n, 225, 232n,
235, 235n

Lenti, Renato: 126n, 132n, 136n, 137n, 138, 139n

Leopardi, Carlo: 1, 85n, 291

Leopardi, Monaldo: 52n

Lieberkühn, Christian Gottlieb: 129n

Lippi, Lorenzo: 59, 63, 64n

Lipsius (Lips), Joost: 295

Lollo, Alberto: 197, 200n

Lonardi, Gilberto: 85n, 86n, 90n, 94n, 110n, 153n, 224n, 250n,
266n

Longepierre, Hilaire-Bernard de Requeleyne de: 122, 128n

Luciano di Samosata: 131, 160, 164

Machiavelli, Niccolò: 68, 68n

Macrobio: 197

Magalotti, Lorenzo: 203n

Maggi, Carlo Maria: 149

Mai, Angelo: 273n, 290n

Maittaire, Michel: 161

Malipiero, Federico: 165, 168n

Manso, Johann Kaspar Friedrich: 129n

Marcello di Side: 275, 275n

Marco Aurelio: 294

Mari, Michele: 215n, 233n, 236n, 289n, 296n

Marmontel, Jean-François: 249n

Marsuppini, Carlo: 165

Martello, Pier Jacopo: 70n

Marti, Mario: 31n, 246n, 250n

Martinelli, Donatella: 27n

Marziale, Marco Valerio: 67n, 68n, 71, 72, 72n, 161

Mattei, Loreto: 51n

Mazzini, Innocenzo: 142n

Mazzocca, Maristella: 113n

Mazzocchini, Paolo: 293n, 294n, 296n, 297n, 303, 303n, 307n,
309n, 310n

Meetkercke, Adolf van: 127n

Melantone, Filippo (Philipp Schwarzerdt): 165

Melli, Grazia: 252n

Menichetti, Aldo: 5n

Metastasio (Pietro Trapassi): 113n, 253n

Meursius (van Meurs), Johannes: 279, 279n

Migliarese, Antonio: 165

Milton, John: 301n

Molière (Jean-Baptiste Poquelin): 70n

Mommsen, Theodor: 71n

Montagu, Mary Wortley: 85n

Monti, Vincenzo: 139n, 203n, 211, 233-35, 252, 273n, 278n,
285-89, 299, 300, 308n

- Mosco: 73n, 81, 84, 89, 90n, 92n, 115n, *117-53*, 154n, 156, 157, 158, 163, 163n, 169, 201, 234n, 236n, 251, 253, 253n
- Muñiz Muñiz, María de las Nieves: 250n
- Muratori, Ludovico: 70n, 158
- Museo: 159
- Musicio: 83
- Musumarra, Carmelo: IXn, 217n
- Mutinelli, Giovanni Battista: 149, 150
- Nacci, Bruno: IXn
- Nasi, Franco: IXn, 111n, 130n, 301n
- Natale, Massimo: 130n, 132n, 139n, 153n
- Neumeister, Sebastian: IXn
- Nicolius (Niccoli), Camillo: 72n, 79n
- Nuñez, Pedro Juan: 161
- Olearius, Gottfried: 275
- Omero: VII, 51n, 57, 58, 104n, 111, 129n, 153, 156n, 159, 161, 167, 164, 164n, 165n, 167n, 168, 168n, 170n, 172, 172n, 175n, 180, 182, 182n, 185, 186, 194, 195, 198, *211-43*, 245, 252, 253, 253n, 259n, 264, 265, 270, 272, 277, 279, 285, 288n, 289, 295-99, 301n, 308n
- Orazio Flacco, Quinto: VII, *1-31*, 33, 45n, 47n, *49-64*, 76, 102, 103, 112-116, 124, 126, 153, 160, 173, 246, 247, 249n, 251, 293
- Orlando, Saverio: 115n
- Orsini, Fulvio: 123
- Ovidio Nasone, Publio: *33-47*, 71, 71n, 72, 72n, 76, 77, 278

- Pagani Cesa, Giuseppe: 119, 129n, 135-37, 139n
- Pagnini, Giuseppe Maria: 86n, 105, 106, 119, 126n, 129, 130, 132, 132n, 135-39, 144n, 149-52
- Paitoni, Jacopo Maria: 51n, 165n, 168n, 198n
- Palmieri, Pantaleo: IXn, 85n, 129n, 300n
- Panizza, Giorgio: 158n, 167n
- Paratore, Ettore: 104n
- Parini, Giuseppe: 86n, 132n, 207-10, 261n, 301
- Parrini Cantini, Elena: 59n, 149n, 172n, 173n, 193n, 212n, 213n, 214n, 215n, 216n, 219n, 225n, 234n, 237n
- Partenio di Nicea: 197, 198n
- Pauw, Cornelius de: 89, 90n
- Pellegrini, Rienzo: IXn
- Penso, Andrea: 156n
- Persio Flacco, Aulo: 203n
- Petrarca, Francesco: 29, 29n, 30, 30n, 95n, 139n
- Pignotti, Lorenzo: 193n
- Pindaro: 84n, 122n, 301n
- Pindemonte, Ippolito: 212-15, 232n, 236, 243n, 252, 288n, 300n
- Pindemonte, Marcantonio: 165
- Piron, Alexis: 70n
- Pirotta, Giovanni: 245n
- Platone: 83
- Plauto, Tito Maccio: 55

Plutarco: 161, 163

Poggiali, Gaetano: 172

Poinsinet de Sivry, Louis: 122, 124n, 127-29, 140n, 149, 167

Poliziano, Angelo: 79n, 128n

Pompei, Girolamo: 126n, 129n

Ponze, Scipione: 51n

Pope, Alexander: 40, 160, 161

Portier, Lucienne: IXn

Posselius (Possel), Johann: 165

Pozzi, Giuseppe: 165

Prete, Antonio: IXn

Primo, Novella: 34, 34n, 35, 47n, 73n, 83n, 94n, 97n, 110n,
112n, 130n, 139n, 168, 213n, 242n

Proclo, Licio Diadoco: 161

Pulci, Luigi: 60n

Quadrio, Francesco Saverio: 68n, 99, 99n, 126n, 198n

Racine, Jean: 70n

Rai, Vincenzo: 197

Randino, Simonetta: IXn

Rapin, René: 127

Redi, Francesco: 161, 203n

Regolotti, Domenico: 129n, 130n

Ricci, Angelo Maria: 165, 172

- Ricci, Marianna: 196
- Ricci, Matteo: 53n
- Rigoni, Mario Andrea: 65n, 66n
- Rinuccini, Ottavio: 13n
- Rochefort, Guillaume Dubois de: 222n
- Rollenhagen, Gabriel: 165
- Rolli, Paolo: 2, 2n, 6n, 86n
- Ronsard, Pierre de: 13n
- Rubbi, Andrea: 106, 119-24, 128-30, 132n, 135, 156, 159, 160, 166, 303
- Saffo: 84, 86n, 87, 108-11, 113n, 116, 122n, 243
- Salmasius (de Saumaise), Claude: 197, 275, 296
- Salvini, Antonio Maria: 103, 105, 106, 129, 129n, 130, 130n, 132, 132n, 135n, 136n, 138, 139n, 141, 143n, 144n, 148n, 152, 165, 212, 230n, 234n
- Sanchini, Sebastiano: 1, 33, 52
- Santacroce, Luigi: 84
- Savioli, Ludovico: 79, 79n
- Scheel, Hans Ludwig: VII, 130n
- Schier, Johann Adam: 128n
- Sconocchia, Sergio: 31n, 254n
- Serban, Nicolas: 66n, 68n, 69n, 70n, 73n, 76n, 79n, 80n
- Servio: 120n
- Settimio Sereno: 197
- Shackleton Bailey, David Roy: 19n

- Soave, Francesco: 172n, 212, 225n, 243n
- Sofocle: 161
- Sole, Antonino: 211n, 213n, 232n, 242n, 261n, 262n, 266n, 269n, 300n
- Sommariva, Giorgio: 165
- Staël-Holstein, Anne-Louise-Germaine Necker de: IXn, 158, 158n, 211, 296
- Stasi, Beatrice: IXn, 162n, 168n, 213n
- Stazio, Publio Papinio: 161
- Stefani, Luigina: 196-99, 203n, 206n, 254n, 255n, 260n, 261n, 262n
- Stella, Antonio Fortunato: 196, 245n, 273n, 290n
- Stephanus (Estienne), Henri: 83n, 113, 113n, 115, 123, 128n, 161
- Stobeo, Giovanni: 120n, 123, 131
- Strocchi, Dionigi: 129n, 300n
- Subleyras, Luigi: 73, 73n, 75n
- Svevio: 197
- Tacito, Publio Cornelio: 306n
- Tasso, Torquato: 62, 132, 132n, 138-40, 151, 160, 182n, 194, 235n, 253n, 262n
- Tassoni, Alessandro: 59, 63, 160
- Teocrito: 83, 83n, 84, 88, 90n, 97, 99-108, 117-28, 130, 131, 132n, 141, 152, 163, 295, 298
- Tillemont, Louis-Sébastien Le Nain de: 275
- Timpanaro, Sebastiano: 83, 122n, 128n, 162, 163n, 276n, 295n

- Tiraboschi, Girolamo: 127, 296, 296n
- Toaldo, Giuseppe: 80
- Tomasi, Francesco Antonio: 197
- Torinus (Thorer), Alban: 102n, 133n
- Torri Santacroce, Lucrezia: 84
- Trimanius, Johannes: 141
- Trissino, Leonardo: 214n
- Triulzi, Sebastiano: 260n
- Tzetzes, Giovanni: 161
- Vannetti, Clementino: 249n
- Viani, Prospero: 291
- Vicini, Giovanni Battista: 129n, 130n
- Vico, Giambattista: 297
- Villani, Giovanni: 203n
- Virgilio: VII, 31n, 35n, 125-27, 152, 195, 197, 209, 210, 213n, 215, 245-73, 275n, 299-301, 306
- Visconti, Ennio Quirino: 217, 247n, 275-79, 273, 282-86, 290
- Vogel, Joseph Anton: 1, 83
- Voigt, Eva-Maria: 12, 84n, 108, 112
- Voltaire (François-Marie Arouet): 69, 69n, 70n, 160
- Vorst, Johann: 128n
- Vossius (Voss), Gerhard Johann: 198n
- Vulcanius (de Smet), Bonaventure: 127n

Wilamowitz-Moellendorff, Ulrich von: 275n

Winterton, Ralph: 128n

Withford, David: 127n

Zampieri, Antonio: 92n

Zanchi, Basilio: 72n, 79n

Zappi, Giovan Battista Felice: 85n, 91n, 92n, 149

Zito, Paola: 131n

LA RAGIONE CRITICA

Collana diretta da Stefano Ballerio e Paolo Borsa

1. Ugo Foscolo, *Antiquarij e Critici. On the Antiquarians and Critics*, edizione critica bilingue a cura di Paolo Borsa
2. Laura Neri, *Identità e finzione. Per una teoria del personaggio*
3. Michele Mari, *La critica letteraria nel Settecento*
4. Michele Comelli, *Poetica e allegoria nel Rinaldo di Torquato Tasso*
5. Stefano Ballerio, *Mettere in gioco l'esperienza. Teoria letteraria e neuroscienze*
6. *Linguaggio, letteratura e scienze neuro-cognitive*, a cura di Stefano Calabrese e Stefano Ballerio
7. Davide Colombo, *Foscolo e i commentatori danteschi*
8. Pina Paone, *Dentro gli attimi del possibile. Passanti letterari dall'Ottocento a oggi*

9. Paolo Giovannetti, *Spettatori del romanzo. Saggi per una narratologia del lettore*
10. *Il testo e l'opera. Studi in ricordo di Franco Brioschi*, a cura di Laura Neri e Stefania Sini
11. Cinzia Scarpino, *Anni Trenta alla sbarra*
12. Roberto Rossi, *Humanities e scienze neuro-cognitive*
13. Federico Pianzola, *Le «trappole morali» di Primo Levi: miti e fiction*
14. Ilaria Padovano, *La fonte rimossa. Valckenaer, Foscolo e il commento alla Chioma di Berenice*
15. Sara Cerneaz, *L'Onegin di Giovanni Giudici. Un'analisi metrico-variantistica*
16. Stefania Sini, *Contrasti di forme. Boris Ejchenbaum teorico della letteratura*
17. Roberto Talamo, *Forme letterarie e teorie psicanalitiche. Per una storia delle teorie della letteratura*
18. Maddalena La Rosa, *Innanzi al comporre. Lettura delle traduzioni giovanili di Giacomo Leopardi*