

SALVATORE FRANCESCO LATTARULO

«COME UNA GEMMA» STA
«A UN CIOTTOLO»: LEOPARDI IN GARA
CON I VOLGARIZZATORI DI OMERO

ABSTRACT: Giacomo Leopardi publishes the translation of the first volume of Homer's *Odyssey* about five years after Ippolito Pindemonte's translation of the first two books. In the same period the poet from Recanati translates part of the second book without publishing it. The data testify that a rivalry arose between the two regarding this enterprise, so much so that it resulted in a kind of Homeric competition. In the first part this essay explores this dispute. In the second part it analyzes the two poems in parallel, highlighting the different theoretical, linguistic and stylistic approaches of the two writers. The analysis favors Leopardi's interpretative choices by considering their relationship with the vocabulary of *Canti*.

KEYWORDS: Translation, Competition, Philology, Feeling, Experiment, Intertext.

PAROLE-CHIAVE: traduzione, competizione, filologia, sentimento, esperimento, intertesto.

Io preferisco l'italiana a tutte le [lingue] viventi
in fatto di traduzioni
GIACOMO LEOPARDI, *Zib.* 2135-2136, 21 nov. 1821¹

¹ Si veda anche FOSCOLO 1961-1967, p. 8: «credo che l'Italiana più ch'altre [lingue] possa assumere le virtù d'Omero senza studio di ornarle, e i suoi difetti senza timor d'avvilirsi».

I. UNA SORTA DI *CERTAMEN HOMERICUM* TRA POETI

« Tradurrò l' *Odisea* ». Così il Recanatese esordisce in un contributo pubblicato in due momenti sullo « Spettatore » nell'estate (30 giugno e 15 luglio) del 1816 (LEOPARDI 1816).² Il tono è quello perentorio di chi si accinge a un arduo cimento. Ma tanta fermezza di intenti non sarà supportata dai fatti. Il poeta si arresterà alla versione intera del primo libro e a quella frammentaria del secondo.³ In fondo, il titolo dell'intervento apparso sul noto giornale milanese dell'editore Antonio Fortunato Stella non promette altro se non un *Saggio di traduzione dell'«Odisea»*. E tale esso resterà. Dunque, né più né meno che un lavoro a titolo esemplificativo. Fatto sta che tale assaggio è sottoposto a una verifica preliminare da parte dei « compatrioti » (LEOPARDI 1988, I, p. 515) dello scrittore dal cui nullaosta dipende il futuro del progetto complessivo. Il benessere dei propri connazionali diviene allora la condizione necessaria per condurre in porto il resto dell'operazione editoriale. Insomma, Leopardi indice sulle pagine della rivista, che ha già dato ospitalità a suoi lavori di traduzione dei classici, una sorta di *referendum* letterario facendone una vicenda di respiro nazionale. Nonostante gli accenti accorati, l'appello all'intero *establishment* culturale dei suoi conterranei a fargli pervenire « il loro parere sopra questo Saggio » (ivi, p. 516) cadrà nell'indifferenza generale, a quel che si ricava dalla premessa alla traduzione del canto II dell'*Eneide*, in cui il firmatario deplora di non aver « potuto saperne » più nulla (ivi, p. 556). Ma il giovane scrittore non demorde e reagisce alla freddezza del mondo intellettuale autonominandosi arbitro in proprio della faccenda (« converrà [...] che ne giudichi da me », *ibid.*).

Non è la prima volta che il Recanatese fa precedere un discorso teorico al testo trasposto. Tuttavia, questa volta la posta in palio è più alta, come mostra l'insistenza sulla cappa di silenzio che ha fin qui avvolto la sua iniziativa: si tratta di confrontarsi con uno dei due capolavori di Omero, « il padre e il perpetuo principe di tutti i poeti del mondo » (*Zib.* 2573, 20 luglio 1822). Una sfida senza dubbio più ambiziosa, se non altro per la mole di versi che comporta un testo epico,⁴ e tentata appunto nello stesso torno di tempo con la resa anch'essa parziale del poema virgiliano.⁵ Di qui la necessità di prospet-

² La *princeps* viene ristampata postuma in LEOPARDI 1853, pp. 102-19. Tra le successive riedizioni novecentesche si farà riferimento a LEOPARDI 1988, I (da cui la citazione di inizio paragrafo a p. 515).

³ La lacunosa riduzione del canto B dell'*Odisea* non arrivò mai, vivente Leopardi, sotto il torchio. Essa è stata pubblicata per la

prima volta in FLORA 1940-1941, pp. 540-3. Una nuova edizione critica del lacerto, che valorizza un diverso esemplare, è in ANDRIA 1998.

⁴ « ...i poemi di Omero [...] sono i più lunghi di tutti i poemi Epici conosciuti nelle letterature Europee » (*Zib.* 2976, 16-17 luglio 1823).

⁵ Composta sul finire dell'estate 1816, vede la luce l'anno dopo (LEOPARDI 1817; ora

tare la traduzione dell'*Odissea* come una tenzone poetica contro i suoi predecessori, rei di non essere all'altezza di un così alto compito, e di fare incetta di consensi.⁶ Leopardi aspira per questa via a colmare un vuoto nella patria biblioteca delle opere intramontabili degli amati greci: «è fama che l'Italia non ne abbia ancora una traduzione» (LEOPARDI 1988, I, p. 515). Egli ha ben chiaro che è dal corpo a corpo con le opere di vertice del parnaso antico che gli si può spalancare la porta di accesso a «una carriera che – come lo avverte Vincenzo Monti – al volgo sembra sì facile, e a chi ben intende è la più ardua di quante mai possa correre l'umano intelletto» (*Epist.*, II, lettera 45, 8 marzo 1817, p. 64).

Leopardi, attraverso un'eloquente preterizione, stende un velo pietoso sui pregressi volgarizzatori dell'*Odissea* («Non parlo dei traduttori italiani di quel poema», LEOPARDI 1988, I, p. 515) e stringe il cerchio solo su Ippolito Pindemonte.⁷ Costui, che ha già dato alle stampe il volgarizzamento dei primi due canti dell'*Odissea* (PINDEMONTI 1809), è l'implicito antagonista di questo, per dir così, *certamen Homericum*. Proprio il fatto che il faticoso tirocinio cui il Recanatese si sottopone abbia come raggio d'azione la stessa *tranche* di testo avvalora il sospetto che la genesi dell'impresa risieda in una tensione agonistica e in una logica competitiva, benché abilmente dissimulate dietro la dichiarazione di non aver letto il lavoro del letterato veronese.⁸ La provocazione non sarà in ogni caso sfuggita al diretto interessato se, corrispondendo a qualche distanza di tempo con Leonardo Trissino, gli «parlò da uomo geloso di alcune traduzioni» di Leopardi, secondo quanto il destinatario di questa missiva riferisce per posta al Recanatese (*Epist.*, I, lettera 336, 29 settembre 1820, p. 444). Questi replica circa un mese dopo all'aristocratico erudito vicentino dicendosi all'oscuro del pomo della discordia:⁹

LEOPARDI 1988, I, pp. 554 e sgg.). Anche del poema virgiliano esiste un coevo abbozzo di versione del canto seguente (ivi, pp. 588 e sgg.). Quest'altra officina rivela che per Leopardi un conto è «tradurre un grande poema», un conto singole parti (*Epist.*, I, lettera 91 a Giuseppe Maria Silvestrini, 19 settembre 1817, p. 139). Nel caso specifico dell'*Eneide* l'ostacolo è poi rappresentato dalla caratura letteraria del suo acclamato interprete italiano, l'umanista Annibal Caro («Non è da me vincere un traduttore così grande come è il Caro, e se non lo vincessi, ritraducendo l'*Eneide*, *actum agerem*», *ibid.*).

6 Il giudizio generale sulle versioni nostrane dei classici è trinciante: «non buone, ma traduzioni semplicemente» (*Zib.* 4263, 27 marzo 1827).

7 E tuttavia, questo silenzio sugli altri volgarizzatori nasconde un confronto che in re-

altà incide sul laboratorio leopardiano (cfr. CAMAROTTO 2016, pp. 36-37).

8 «Direi forse qualche parola sulla traduzione dei due primi Canti dell'*Odissea* pubblicati dal Pindemonte, se gli avessi letti» (LEOPARDI 1988, I, p. 515); eppure, era passato più di un lustro da quell'edizione. Nell'appunto 1366 dello *Zibaldone*, datato 21 luglio 1821, l'autore fa cenno al foscoliano «articolo sull'*Odissea* del Pindemonte». Sull'importanza che ha avuto anche per Leopardi il saggio foscoliano sull'*Odissea* di Pindemonte mette l'accento GENETELLI 2003 (in part. pp. 39-40, 94 e 116). Che sia legittimo non prendere per buono che a Leopardi facesse difetto una lettura diretta della traduzione di Pindemonte al momento della sua versione omerica avverte BLASUCCI 2003, pp. 240-2.

9 Anche di ciò «sembra lecito dubitare». BOSSI 2007, p. 412.

Io non so quali scritti miei possano ingelosire un Ippolito Pindemonte. Stimò che avrà voluto intendere la traduzione dell' *Odissea*, della quale diedi fuori il primo Canto quattro anni fa, quand' io non conosceva altro della poesia che il nome. La qual traduzione l'ho tralasciata e dimenticata fin da quel tempo. Io non ho mai veduto nessuna parte dell' *Odissea* del Pindemonte. Non so neppure se l'abbia tradotta e pubblicata tutta, o solamente quel saggio che stampò alcuni anni prima del mio. So ben questo, che la sua traduzione si potrebbe paragonare alla mia così bene come una gemma a un ciottolo (ivi, I, lettera 342, 23 ottobre 1820, p. 450).

Questa diplomatica professione di modestia (*excusatio propter infirmitatem*), intervallata di pochi anni dall'esperimento traduttivo, suona quasi come un atto di resa, un'ammissione di sconfitta. Il poeta marchigiano ha ormai deposto la polemica agguerrita e lasciato campo aperto all'ipotetico *competitor* che in seguito licenzierà la traduzione integrale del poema omerico (PINDEMONTI 1822). Il riconoscimento cui il neppur ventenne letterato ambisce sarà acquistato battendo un altro sentiero.¹⁰

Eppure, ben altre erano state le premesse di questo temerario cantiere ver-tologico, come mostrano gli accenti disperati della nota prefatoria («M'inginocchio a tutti i letterati d'Italia per supplicarli»). Certamente l'autoritratto dello scrittore (LEOPARDI 1988, I, p. 515) che si genuflette dinanzi alla platea colta dello Stivale ha in sé un briciolo di affettazione e ironia, confessata forse da lui stesso quando poco più tardi, prefando stavolta l' *Eneide* II volgarizzata, ammetterà che quel modo di dire appartiene a «maniere un po' stravaganti», tant' è che «quello inginocchiarmi è paruto strano (ed io aveva voluto che il fosse)» (ivi, I, p. 556). Malgrado ciò il Recanatese non è nuovo a gesti simili: nella canzone *All'Italia* si getta per terra con fare umile e con fede sincera ai piedi delle glorie avite («Ecco io mi prostro», v. 127). Un sottofondo di autenticità, dunque, ci sarà pure nel suo inchinarsi ai senatori della repubblica delle lettere. Certo è che, nonostante il fallimento della sua petizione, la circostanza di aver subito dopo messo mano, archiviato il primo, al secondo libro evidenzia quanto «Leopardi fosse concretamente intenzionato a continuare la traduzione dell' *Odissea*» (CAMAROTTO 2012, p. 56). Illuminante quanto criptico è un annuncio *en passant* a Pietro Giordani del 5 dicembre 1817: «Fo conto di uscire con una solenne traduzione (tanto solenne quanto possa darla io)» (*Epist.*, I, lettera 107, pp. 163-4). Vivamente incuriosito dalla promessa del mittente, il destinatario replica una

10 «Esito del desiderio di appropriazione che la lettura dei classici genera nel giovane Leopardi è l'esigenza di una diversa modalità di traduzione, ovvero di una nuova identità di tradut-

tore assimilabile alla figura del "traduttore poeta" [...]: tale evoluzione comporterà la fine della carriera traduttiva di Leopardi (o per lo meno il suo esercizio intensivo)». LA ROSA 2020, p. 563.

decina di giorni dopo: «M'avete messo in gran voglia di sapere qual sarà la *solenne traduzione*» (ivi, I, lettera 109, 17 dicembre, p. 168). Poco più in là, il 29 dicembre, l'interpellato precisa, citando dalla popolare favoletta di Fedro della volpe e l'uva: «Della traduzione di cui mi domandate, nondum matura res est» (ivi, I, lettera 111, p. 172). Leopardi mantiene il riserbo sul punto lasciando a posteriori nel dubbio anche noi critici.¹¹ Ma se davvero la maestosa quanto ancora acerba traduzione è proprio quella dell'*Odissea*, ciò significa che l'ideatore dell'operazione ha imparato la lezione: non vuole, un po' per scaramanzia un po' per la delusione seguita al sondaggio tra il *milieu* intellettuale al di qua delle Alpi lanciato mesi prima sullo «Spettatore», farne più parola con alcuno, nemmeno col più amato dei suoi corrispondenti. Egli vi continuerà a lavorare nel segreto dei suoi pensieri.

2. «TENDERE QUEST'ARCO DI ULISSE»:

LE RAGIONI DELL'OGGETTO DELLA SFIDA TRADUTTOLOGICA

«Io non ho punto vaghezza di tradurre l'*Odissea*». Questa dichiarazione che cade verso la fine del *Saggio* (LEOPARDI 1988, I, p. 516) sembra una palinodia dell'affermazione che ne è il presupposto. Lo *Zibaldone* contiene a posteriori un giudizio molto severo sulla figura del figlio di Anticlea, il quale, nonostante la serie innumerevole delle sue disgrazie, «non riesce per niun modo amabile. E per tanto ei non interessa» (*Zib.* 3602, 3-6 ottobre 1823). Nell'*Iliade*, «il perfetto guerriero» è un personaggio molto più vicino alla natura di quanto non sia il protagonista dell'*Odissea*, identificato con «il perfetto politico» (ivi, 3616). Al secondo mancano giovinezza e bellezza, qualità che l'eroe iliadico possiede in sommo grado tanto da elevarsi al «tipo del perfetto grand'uomo naturale» (ivi, 3615). Viceversa, il personaggio centrale dell'*Odissea* è stato rappresentato dall'autore «con poco felice riuscimento» (ivi, 3616). La superiorità del presunto più antico dei due poemi è un giudizio che Leopardi, dal canto suo, recepisce da un versante della trattatistica antica. Secondo l'autore ignoto del *Sublime*, «l'Omero dell'*Odissea* potrebbe essere paragonato al sole quando tramonta: è ancora ugualmente grande ma meno ardente. Infatti qui egli non conserva una tensione paragonabile ai grandi canti dell'*Iliade*, né la grandezza sempre uguale senza cadute». Questi «è come Oceano che si ritira in se stesso» e il suo crepuscolo è la dimostrazione che «talvolta i grandi geni quando declinano tendono alla futilità» (GUIDORIZZI 1991, p. 63).

¹¹ «Forse la traduzione dell'*Odissea*; o anche, secondo Moroncini, quella dell'opera di Platone, come gli suggeriva Carlo Antici» (in

LEOPARDI 1988, II, p. 2143). La citazione si riferisce a MORONCINI 1934, p. 151n. DAMIANI 2015 propende per l'*Odissea* (p. 1168).

Pur contrastando il piglio categorico della ‘stroncatura’ dell’anonimo erudito, Pindemonte, nella *Prefazione* alla già menzionata traduzione dei primi due canti, non si sottrae al preconconcetto estetico espresso dai suoi interlocutori: «Benché l’*Odissea* non abbia quelle bellezze sì gagliarde, e sì luminose che s’incontrano nell’*Iliade*, credo nondimeno potersi dire che non è da essa nel suo genere, con pace di Longino, punto inferiore» (PINDEMONTTE 1993, pp. 37-38).¹² Ne viene fuori a questo punto un’apologia dell’*Odissea* in cui tra pro («maggior varietà, maggior pittura de’ costumi») e contro («non vi si trova il fuoco, ch’è nell’*Iliade*») si sentenzia «che più utile da questo può tornare che dall’altro poema» (ivi, p. 38). Sulla controversia tra i ‘due’ Omero, tornata in auge tra i nostri umanisti di punta agli inizi dell’Ottocento, interviene anche Ugo Foscolo, che in un articolo del 1810 tira così le fila della discussione: «L’*Odissea*, considerata sempre come poema minore, ebbe tra noi minore numero di traduttori»; e a stretto giro mette a nudo il nervo scoperto: «l’*Odissea* non ottenne ancora in Italia un traduttore-poeta» (FOSCOLO 1933, p. 198). Evidentemente i tempi sono ormai maturi perché «un’*Odissea* Italiana»,¹³ all’altezza della storia letteraria della terra ‘dove ’l si suona’, non continui a rimanere un pio desiderio. E forse ne nasce addirittura una *querelle* se ancora il poeta di Zante in una chiosa manoscritta a quel medesimo articolo parla de «le brighe, gli schiamazzi e gli scandali nati da questa tiritera su l’*Odissea*» (ivi, p. 197).

Fattori meramente congiunturali vogliono che i due candidati a correre l’arengo siano Pindemonte e, a ruota, Leopardi. Questi, accantonando le preferenze personali e reagendo a una «sollecitazione esterna» (STASI 2006, p. 310), proclama dalle colonne dello «Spettatore» di adoperarsi a trarre in volgare l’*Odissea* per pura carità di patria: «odo che l’Italia brami di averla tradotta» (LEOPARDI 1988, I, p. 516). L’adulatoria recensione di Foscolo, «annunzieremo per ora che la versione del sig. Pindemonte è la migliore che poteasi sperare di quel poema» (FOSCOLO 1933, p. 230), avrà agito da pungolo istigandolo a mettersi in gioco.¹⁴ E quanto il Recanatese faccia sul serio rivela ancora il pronostico del preambolo alla traduzione della *Titanomachia* di Esiodo, posteriore appena di un anno, opera che grazie a lui può finalmente leggersi in italiano, una «fortuna» che sarebbe augurabile «incontrasse anche alla sorella dell’*Iliade*; dico l’*Odissea*» (LEOPARDI 1988, I, p. 592).

¹² Pindemonte rifà puntualmente il verso alla svalutazione dell’adespoto *Sublime* nella epistola metrica *A Omero* propedeutica alla sua traduzione: «come Sole, che piega in ver l’Occaso, | benché grande non men» (PINDEMONTTE 1993, p. 43).

¹³ *Epist.*, I, lettera 128, di Carlo Antici, 6 maggio 1818, p. 193.

¹⁴ In merito all’ascendente foscoliano sulla traduzione leopardiana si rinvia, tra gli altri, a PARRINI CANTINI 2003, pp. 96-97.

Ma non toccherà a lui, che si vedrà costretto in capo ad alcuni mesi «a gittar la fatica» – come scrive nell'introduzione alla traslazione dell'*Eneide* – (ivi, p. 556), adempiere a un tale auspicio. E come Pindemonte, in procinto di concepire il suo carne cimiteriale, fa un passo indietro quando apprende che Foscolo si sta impegnando in un argomento affine, così Leopardi deve aver fatto altrettanto. Ciò non toglie che per un momento questi accarezzi «l'idea della gran traduzione» (MORONCINI 1934, p. 172) scendendo in lizza con il supposto rivale. La noncuranza dei colleghi, al cui beneplacito tanto egli mostra di tenere, ne gela l'entusiasmo. Il poeta lo vive quasi come un vile tradimento di tutta l'Italia. Intorno al lavoro del Veronese si crea all'opposto «una aspettazion favorevolissima» (PINDEMONTTE 1993, p. 81). E forte di tale consenso dall'alto, quest'ultimo condurrà a destinazione, pur tra intoppi e indugi, la sua nave. È assai significativo che nella *Prefazione* definitiva il conseguimento della meta sia da lui associato a un'immagine mitica dall'inequivoco sapore agonistico: la vittoria nella gara al tiro con l'arco con cui lo sposo di Penelope detronizza i pretendenti protetti dal favore degli dèi.

3. LA TRADUZIONE DI UN LUOGO PARADIGMATICO:

IL PROEMIO

Il presente contributo si propone come caso di studio di traduzione contrastiva. La specificità dell'oggetto investigato tiene conto di un duplice spirito emulativo dell'interprete: verticale (eguagliare l'originale) e orizzontale (superare la versione concorrente). L'analisi comparativa poggerà sull'esame selettivo di luoghi notevoli evidenziando gli approcci e i metodi di traslazione del modello seguiti dai due poeti. Per Leopardi è necessario ricreare lo spirito e non restituire solo la lettera del testo: «la traduzione per esatta che sia, non è traduzione», se «l'autore non è quello» (*Zib.* 2135, 21 novembre 1821). Onde rendere chiaro questo concetto, egli si serve di un paragone con le arti figurative: le traduzioni «parola per parola» non sono altro che «copie così compagne com'è la copia di un quadro» (ivi, 2846, 29-30 giugno 1823). Pindemonte adotta la stessa immagine per attaccare «coloro, presso cui tanto è una traduzione, quanto un ritratto, o piuttosto, come la chiamano ancora, la copia di un quadro» (PINDEMONTTE 1993, p. 33). Entrambi sono, quanto a enunciazioni programmatiche, sulla stessa lunghezza d'onda. Nessuno dei due poeti se la sente di alienarsi il principio della resa bella ed elegante, pena lo svilimento dell'*ars vertendi* a letteratura ancillare, scrittura di servizio. Su tavoli separati essi ingaggiano allora una tacita «giostra» poetica (ivi, p. 32) scegliendo un comune terreno di contesa. Va da sé che la libertà espressiva non pregiu-

dica la lealtà al testo di partenza.¹⁵ E tuttavia ciascuno la piega alla propria particolare visuale. Per il Veronese «che le traduzioni esser debban fedeli» è norma valida per unanime consenso a patto però di mettersi d'accordo sul significato «di tal fedeltà» e di farsi consci dei rischi che le stanno sottesi, giacché «colui che traslata puntualmente» ha sovente per nemica «la freddezza» (ivi, pp. 32-33). Per il Recanatese l'essersi «fedelmente attenuto all'originale» non ha a che fare con l'aver trasposto *ad litteram* bensì con l'aver adottato un criterio filologico. Una cosa è l'«industria», cioè lo zelo cavilloso di cui parla il primo (ivi, p. 32); altra è la «dottrina», cioè l'acribia scientifica, di cui parla il secondo (LEOPARDI 1988, I, p. 515). Lo rivelano alcune glosse esegetiche di quest'ultimo accluse nella premessa al volgarizzamento dell'*Odissea*.¹⁶ Leopardi traduttore risponde appieno all'ideale del *poeta doctus* quale emerge dalla mole di annotazioni erudite dello *Zibaldone*.¹⁷

Va da sé che Leopardi (che si prenderà come *focus* principale dell'indagine traduttologica) non rinuncia all'obiettivo della trasposizione intrapoetica ma semmai lo persegue, in quanto per lui gli antichi sono «modelli di poesia prima ancora che di ricerca filologica» (LEOPARDI 1972, p. 82). Come osserva un moderno teorico della traduzione «gli artisti», a differenza «dei professori ossessionati dalla fedeltà letterale», sono «preoccupati di una fedeltà più profonda, interna, difficile a raggiungere» (MOUNIN 1965, p. 141). L'esercizio versorio forgia, infatti, la lingua intima dei *Canti*. Un campione guida è di sicuro la perifrasi «fato acerbo» di *Odissea* I, v. 14, che ritorna con anastrofe non soltanto in *All'Italia* (v. 90),¹⁸ ma anche in *Sopra il Monumento di Dante che si preparava in Firenze* (v. 123). 'Acerbo', che nella ricezione di ogni lettore si radica come una delle inconfondibili sigle espressive dell'autore («l'acerbo vero», *Al conte Carlo Pepoli*, v. 140; «la rimembranza acerba», ultimo verso delle *Ricordanze*; «un affetto mi preme | acerbo e sconsolato», *A Silvia*, vv. 33-34), ha una coloritura epica di stampo virgiliano («funere mersit acerbo», *Eneide* VI, v. 429), stilisticamente congrua con l'omerica riscrittura leopardiana. Giova infine rilevare la confluenza di «fato acerbo» nelle *Stanze per la giostra* (I, 9, v. 6) di Poliziano con *ordo verborum* comba-

15 «Uno scrupolo che Leopardi sottolinea a più riprese nei preamboli, evidenziando la fedeltà delle proprie versioni» (CAMAROTTO 2016, p. 29).

16 Ne discute esaurientemente MUSUMARRA 1982, pp. 506. Sarà anche per tale insistenza preliminare sul rigore testuale che nel caso dell'*Odissea* «dei due momenti convergenti nelle traduzioni poetiche leopardiane, il filologico e il poetico-sentimentale, è il primo qui a prevalere» (SOLE 1982, p. 599).

Come mette in evidenza CENTENARI 2013 (p. 125), la sollecitazione dell'autore, a margine di queste notazioni interpretative, rivolta a chiunque ne abbia voglia ad appurare *de visu* la pertinenza delle sue scelte con l'originale è un aperto gesto di 'sfida'.

17 Come osserva CAMAROTTO, nel caso del Leopardi traduttore «*labor limae* linguistico» e «fedeltà assoluta» sono «due fattori interconnessi» (2010, p. 97).

18 Cfr. D'INTINO 1999, p. 182.

ciante con quello testimoniato dal *Saggio* dell'*Odissea*, a riprova dello stratificato e contaminato impasto linguistico del nostro Leopardi traduttore.¹⁹

Allo scopo si darà conto dei *loci similes* elettivi che accomunano il lessico della riduzione in italiano dell'*Odissea* con quello delle poesie dell'autore. Si discuteranno altresì le soluzioni verbali adottate nell'interpretazione del poema omerico con quelle risultanti dalle altre traduzioni leopardiane da testi antichi (in particolare, per analogie di genere, quella imbastita dall'*Eneide*) in modo da individuare elementi di una *koiné* vertologica del Recanatese plasmata sui classici.²⁰ La ricognizione si avvarrà anche della parziale collazione tra il testo effettivamente pubblicato da Leopardi e una seconda stesura scartata comprensiva dei soli primi venticinque versi conservata nelle carte napoletane.²¹ L'edizione a stampa sarà qui indicata con la lettera *A*, quella alternativa con *A*. Inoltre, in testa al primo foglio dell'autografo napoletano contenente la traduzione di *Odissea* I è vergato in corpo minore un ulteriore rifacimento dei primi tre versi che qui si indicherà con *A*₂. Per coincidenti esigenze di brevità si farà riferimento alla versione di Pindemonte con il monogramma *B*. Ragioni di spazio hanno altresì dettato l'opportunità di concentrare il commento intertestuale su una sezione paradigmatica, il proemio, sulle cui «difficoltà di ben tradurre in verso italiano» possono senz'altro valere le medesime riflessioni che Monti faceva a proposito delle complicazioni incontrare nella versione di quello dell'*Iliade* (MONTI 1832, p. 309). Oltretutto, proprio la presenza del «principio della seconda redazione, che, certamente, rappresenta un desiderio di voler modificare, migliorare la prima stesura» (CARINI 1964, p. 68), autorizza ancora di più a circoscrivere l'analisi alla parte introduttiva.

Qui di seguito la sinossi delle rispettive traduzioni del prologo omerico a cura dei due poeti. La lemmatizzazione nel sottostante § 4 corrisponde al testo di Leopardi. È apparso ugualmente utile segnalare sporadicamente nel commento le attinenze interdiscorsive con altri esperimenti successivi di incomplete traduzioni odissiache a cura di consacrate voci del nostro canone poetico, quali la succinta antologia di Giovanni Pascoli (PASCOLI 1913, pp. 51-52), che ha trasposto dal primo libro i vv. 1-10 (*Invocazione alla Musa*) e 325-365 (*La canzone del ritorno*), e il più denso florilegio di Salvatore Quasimodo (QUASIMODO 1951).

19 Nel Leopardi volgarizzatore degli antichi «acerbo» è ben altro che raro. Per fermarsi alla sola *Odissea*: «l'acerbo fine» (v. 49), «acerbi guai» (v. 330), «acerbo duol» (v. 456), «i casi acerbi» (v. 467).

20 Del resto, le versioni poetiche di Leopardi, benché prive di «una storia editoriale unitaria», sono da «considerare come un uni-

co macrotesto», quasi «come un'opera unica» (SAVOCA – PRIMO 2003, pp. IX e XIII). Sulla ripresa e circolazione di moduli omerici nei *Canti* cfr. in generale LONARDI 2005.

21 Questa ulteriore versione, contenuta in coda al manoscritto con segnatura C.L.XV.16 (ff. 12-13) della Biblioteca Nazionale di Napoli, è stata edita da CARINI 1964, p. 70.

A

L'uom dal saggio avisar cantami, o Diva
 che con diverso error, poi che la sacra
 Ilio distrusse, le città di molti
 popoli vide ed i costumi apprese.
 In suo core egli pur di molti affanni
 nel pelago soffrì, mentre cercava
 a sé la vita, ed a i compagni suoi
 comperare il ritorno. E pur nessuno,
 ben ch' il bramasse, ne salvò! Periro
 tutti per la follia, stolti! che i buoi
 mangiàr del sole eccelso: ei del ritorno
 lor tolse il dì. Figlia di Giove, alquanto
 dinne di questi casi ancora a noi.²²

B

Musa, quell'uomo di multiforme ingegno
 dimmi, che molto errò, poich' ebbe a terra
 gittate d' Iliòn le sacre torri;
 che città vide molte, e delle genti
 l' indol conobbe; che sov' esso il mare
 molti dentro del cor sofferse affanni,
 mentre a guarar la cara vita intende,
 e i suoi compagni a ricondur: ma indarno
 ricondur desiava i suoi compagni,
 che delle colpe lor tutti periro.
 Stolti! che osaro violare i sacri
 al Sole Iperìon candidi buoi
 con empio dente, ed irritaro il Nume,
 che del ritorno il dì lor non addusse.
 Deh parte almen di sì ammirande cose
 narra anco a noi, di Giove figlia, e Diva.²³

4. COMMENTO ALLE VOCI NOTEVOLI DELLA TRADUZIONE LEOPARDIANA DI *ODISSEA* I, 1-13

(v. 1) *L'uom*. L'enfatica posizione incipitaria del protagonista dell'opera restituisce fedelmente la *dispositio* dell'originale (*Ἄνδρα*) che dichiara immediatamente il tema. *B* interpone nel corpo del verso il soggetto del poema («quell'uomo») optando per l'esordio generico «Musa». È plausibile che tale ultima scelta intenda privilegiare il ruolo dell'interlocutrice del poeta, a scapito della centralità del personaggio principale, marcando immediatamente la funzione svolta dalla sezione testuale d'apertura, cioè la supplica alla divinità; avrebbe dunque una finalità strutturale che lascia in ombra quella referenziale. Anche Pascoli attacca con «L'uomo» (PASCOLI 1913, p. 51). Leopardi sarà stato forse condizionato dal noto avvio della traduzione di Livio Andronico, modello storicamente indiscusso di ossequio al prototipo (*Virum mihi, Camena, insece versutum*). Del tutto difforme dall'edizione definitiva è la soluzione contenuta in *A*, che parte con «Cantami» e rimpiazza al mezzo *Ἄνδρα* con l'etnonimo «Achivo».²⁴ Vistosa appare così sulla soglia

22 LEOPARDI 1988, I, p. 517. Nella trascrizione ho evitato la convenzione tipografica della maiuscola a inizio verso. La mancata accentazione di «a sé» (v. 7) è da considerarsi un refuso: si veda, e. g., MUSCETTA – SAVOCA 1968, p. 402.

23 PINDEMONTE 1822, pp. 83-84.

24 Anche in *A*₂ l'abbrevio è «Cantami». Quanto al montismo «Diva» Leopardi lo sceglie soltanto per l'edizione a stampa, a discapito di «o dea», attestato in *A*₁ e *A*₂. Su questo punto cfr. anche *infra*.

di *A*₁ la volontà di onorare il verso introduttivo dell'*Iliade* messa in endecasillabi da Monti, «Cantami, o diva, del Pelide Achille», definito da un insigne critico «una meravigliosa espressione di cantata eloquenza» (VALGIMIGLI 1953, p. 6).²⁵ Persino la spiegazione etnocentrica «Achivo» sembra risentire del contesto iliadico e richiamarsi a equivalenti montiani quali, e.g., «Achi-vi» di *Iliade*, v. 15. Nel testo licenziato per lo «Spettatore» la coerenza con il sacro vate ha prevalso sull'anelito a eguagliare uno dei suoi più rinomati traduttori, di cui pur sempre si accoglie, benché scalato di posto, un *incipit* famoso.²⁶ Alla fine, dunque, Leopardi opta per una specie di compromesso tra poeta classico e poeta neoclassico.

(v. 1) *dal saggio avvisar*. L'attributo che qualifica l'eroe omerico è diluito in una sequenza polirematica equivalente solo alla lontana al polisillabo composto πολύτροπον, il cui «significato era discusso già nell'antichità» (HEUBECK – WEST 1981, p. 182, s. v.). L'ambiguità semantica del termine dipende dal valore metaforico di τρέπειν, cioè 'volgere', da intendersi in relazione sottintesa alla mente ('mutare pensieri', quindi 'ingannare') o al corpo ('voltare il passo', perciò 'viaggiare'). In Omero sono attestati entrambi gli usi.²⁷ Leopardi segue la prima accezione, anche sulla scorta di Orazio (*Epistole* I, 12, v. 19), che recepisce l'aggettivo come *providus* ('accorto'). Anche la variante scartata «sagace» di *A*₂ rema nella stessa direzione. Più corvivo rispetto al testo licenziato è il sintagma «uom saggio» che spunta nel frammento *Dal greco di Simonide* (v. 30), gemello dell'«uom saggio» di Petrarca (*RVF* XXIII, v. 136).²⁸ La versione a stampa della 'sua' *Odissea* adottata da Leopardi è qui libera ed ermeneutica. Ardito appare l'impiego dell'infinito nominale «avvisar», un caso del tutto isolato nell'intero *corpus* traduttorio. La disinvoltura sintattico-espressiva è il mezzo per superare un irto scoglio testuale. «Al Leopardi dà fastidio il πολύτροπον, che effettivamente è termine complesso ed è uno dei più densi di significato in Omero» (CARINI 1964, p. 71). Di prassi il Recanatese normalizza gli amalgami aggettivanti del traducendo autore in lessemi unitari. In via straordinaria qui si «opta per una resa estesa» poiché «il giovane traduttore è consapevole che [...] una traduzione semplicistica di un composto tanto celebre non sarebbe sfuggita al controllo del pubblico, anche non grecista» (LA ROSA 2017, pp. 234-5).

²⁵ A proposito dell'ascendente esercitato dal modello montiano sul Leopardi traduttore cfr. PANIZZA 1996, pp. 73 e sgg. e GENETELLI 2003, pp. 29-55.

²⁶ Così nella premessa all'adattamento in endecasillabi della *Titanomachia*: «Cosa terribile: non aver conosciuto Omero: ma certa. Lode al cielo e benedizioni eterne al Monti, che questo, mercé di lui, non accadrà più.

Abbiamo, non dirò una classica traduzione dell'*Iliade*, ma l'*Iliade* in nostra lingua, e già ogni Italiano, letto il Monti, può francamente e veramente dire: ho letto Omero» (LEOPARDI 1988, I, p. 591).

²⁷ Cfr. LIDDEL – SCOTT 1975, pp. 1293-4, s.v.

²⁸ Cfr. GAVAZZENI – LOMBARDI 1998, p. 647.

In ogni caso, l'idea di far cadere l'accento sull'intelligenza del protagonista anziché sul suo peregrinare collima con le osservazioni fatte *ex post* nello *Zibaldone*, ove si parla di «Ulisse Eroe della Sapienza» (*Zib.* 4396, 26 settembre 1828).²⁹ Nella traduzione del 'famigerato' epiteto, il poeta marchigiano aspira a cogliere ciò che è proprio del personaggio. La saggezza è una conquista della vecchiaia e ben si attaglia all'*Odissea* scritta durante la maturità di Omero. Leopardi dichiara qui di far sua, infatti, la tesi della composizione seriore dell'*Odissea* rispetto all'*Iliade* citando a conforto l'Anonimo del *Sublime*. L'opera giovanile del Melesigene celebra la forza fisica (Achille), quella recenziore la virtù intellettuale (Odisseo). Anche *B* punta sulla dote precipua della *ratio* servendosi della perifrasi «di multiforme ingegno» che, a differenza di Leopardi, meglio ricrea la poliedrica (*molti-/πολυ-*) natura dell'arguzia del Laerziade e la formazione sincratica del lemma. Nella *Prefazione* alla sua versione Pindemonte evidenzia la difficoltà di noi parlanti italiani «nell'uso delle parole composte», ove «nulla o quasi possiamo», a differenza di altre lingue moderne quali l'inglese (PINDEMONTI 1822, p. 36). La traccia traduttrice del Veronese spunta in *A*₁ («quel multiforme»).³⁰ Tra i traduttori contemporanei, dell'aggettivo si approprierà Privitera («l'eroe multiforme»).³¹ A marcare la duttilità intellettiva del distruttore di Troia tende Quasimodo con «dall'agile mente»,³² in cui si ravvisa l'uso della medesima preposizione articolata fatto da Leopardi per ottenere il complemento di qualità (QUASIMODO 1951, p. 11). Va detto che l'esaltazione dell'assennatezza dell'Itacese può risentire in qualche misura della commemorazione dantesca quale figura emblematica della «canoscenza» (*Inferno* XXVI, v. 120).

(v. 1) *cantami*. Se l'imperativo aderisce perfettamente al solenne *ἄειδε* che spicca al principio del poema sulla guerra di Troia, male conviene invece al confidenziale *ἔννεπε* di *Odissea* I, v. 1; tant'è che opportunamente Pindemonte ricorre a «dimmi» in testa al v. 2, seguito poi da PASCOLI 1913 (p. 51), con passaggio del pronome personale da enclitico a proclitico («mi di'»). L'infrazione di codice è, come si accennava, un tributo a Monti, il «traduttore della *Iliade*». ³³ Ma a un altro ammirato proemio guarderebbe l'adozione *in limine* dell'aulico 'cantare': Leopardi pare porgere deferente lo

29 Personificazione, altrove, del «perfetto grand'uomo ragionevole» (*Zib.* 3616, 3-6 ottobre 1823).

30 Così nella trascrizione di Carini 1964, p. 69 ma nell'autografo si legge in realtà «multiforme».

31 In HEUBECK – WEST 1981, p. 7.

32 Nella valutazione del poeta siciliano

«riaffiorerebbe» il pascoliano «molt'agile», che è «quasi una resa-calco dal greco» (RODIGHERO, 2019, p. 287).

33 Così, con una circonlocuzione quasi antonomastica, amplificata dall'iperbolico encomio «primo in Europa», gli si rivolge Leopardi in una missiva del 21 febbraio 1817 (*Epist.*, I, lettera 38, p. 430).

specchio all'arcinoto protatico *cano* dell'*Eneide*. A partire di qui il verbo si fa strada nell'istituto prologico della nostra epopea cavalleresca, da Ariosto («io canto», *Orlando Furioso* I, v. 2) a Tasso («Canto l'arme pietose», *Gerusalemme liberata* I, v. 1). Ma già il Dante purgatoriale offre un esempio cospicuo: «e canterò di quel secondo regno» (I, v. 4). Leopardi, proprio nell'*introibo* del suo lavoro, si mostra preoccupato non tanto di dare prova di lealtà al testo da voltare in italiano quanto semmai di fare atto di militanza nel filone illustre della grande tradizione letteraria peninsulare: innalzare il livello dell'originale anche là dove l'andamento è volutamente discorsivo ha il valore di una tacita auto-investitura. Resta il fatto che «cantami», al di là delle convenzioni lessicali del protocollo epico e dei debiti con il repertorio alto, è, per ovvie ragioni, parola a quest'altezza già intimamente cara al venturo autore dei *Canti*. Sarà anche per questa affezione estetica che il lemma è rimasto in *A*.

(v. 1) *o Diva*. Anche il vocativo ha l'aria di orecchiare la regina delle traduzioni omeriche, quella di Monti,³⁴ tanto più che il sostantivo non è propriamente la *Μοῦσα* invocata da Omero. Non a caso *B*, come sopra si ricordava, la scioglie con il doppione «Musa». E tuttavia anche Pindemonte non sarà stato indifferente al carisma dell'autore della *Bassvilliana*, visto che con «Diva» sugella il prologo. Qui però l'arcaismo calza opportuno se si considera il *θεά* da cui proviene. Viceversa, nella chiusa del preambolo *A* omette l'appellativo limitandosi a dare conto di *θυγατερ Διός* («Figlia di Giove»). Evidentemente in questo secondo caso il traduttore percepisce la doppia apostrofe come pleonastica ed elimina – valutandola con gusto moderno un barocchismo – quella generica, preservando semplicemente la determinazione patronimica. Invece qui il Veronese è fin troppo pedissequo. Nei *Canti* la forma curiale «Diva» è di gran lunga preponderante rispetto al più ordinario «Dea» (che si registra – lo si è già detto – come *lectio altera* in *A*₁ e *A*₂), presente solo in *Scherzo* (v. 14). Per la prima sarà sufficiente rimandare al funereo finale dell'*Ultimo canto di Saffo* («e il prode ingegno | han la tenaria Diva, | e l'atra notte, e la silente riva», vv. 70-72), ove è senza dubbio interessante lo sporgere del termine in rima baciata, schema rimico eccezionale in Leopardi.

(v. 2) *che con diverso error*. Nel senso di 'vario', 'molteplice', detto di un viaggio o simili, in Leopardi traduttore «diverso» risulta soltanto a pro-

³⁴ Definita «magistrale» nella *Lettera ai Compilatori della «Biblioteca italiana»* (LEOPARDI 1988, II, p. 430).

posito di *Eneide* II, vv. 964-5, «A questo per diverse vie | tutti verrem», rifacimento di *hanc ex diverso sedem veniemus in unam* (*Eneide*, II, v. 716). Si tratta perciò di un latinismo e, verisimilmente, di un prestito virgiliano. Forse vi risuona la locuzione foscoliana «diverso esiglio» di *A Zacinto*, v. 9, riferita parimenti al vagabondaggio di Ulisse.³⁵ In parallelo alla dizione «diverso error» si può segnalare «error vario» ne *La vita solitaria*, v. 74:³⁶ è l'«errabondo vagare» (GALLO – GARBOLI 1962, p. 130, s.v.) del cacciatore che smarrisce le tracce delle lepri, fuorviato dal loro notturno volteggiare fuori delle tane sotto i raggi della luna. C'è da osservare che «diverso» ha nel suo etimo il latino *vertere*, l'analogo del *τρέπειν* greco. Leopardi farebbe così vibrare a posteriori l'eco della radice di *πολύτροπον* silenziata all'inizio. A confronto con *B*, che in questo punto è didascalico («che molto errò»),³⁷ in quanto riporta tale e quale la struttura sintattica di partenza (ὄς μάλα πολλὰ | πλάγχθη), *A* obbedisce a un'urgenza stilistica ricorrendo a un costrutto nominale. Il sostantivo (in forma tronca o piena) è particolarmente caro all'autore dell'*Infinito*: è il contrassegno lessicale della poetica delle illusioni proprie della stagione della giovinezza. Qualche esempio: «beato errore» (*Il risorgimento*, v. 43); «error beato» (ivi, v. 86); «l'amenno error» (*Inno ai Patriarchi o de' principii del genere umano*, v. 101); «palese error» (*Il pensiero dominante*, v. 111); «il mio possente errore» (*Le ricordanze*, v. 66); «del mio grave, antico | errore» (*Palinodia al marchese Gino Capponi*, vv. 36-37); «l'antico error» (*Nelle nozze della sorella Paolina*, v. 3); «il nostro proprio error» (*Al conte Carlo Pepoli*, v. 110). Non si può escludere l'influsso alimentato dal petrarchesco «giovenile errore» del carme proemiale del *Canzoniere* (v. 3), di cui il Recanatese serba viva memoria in *Alla sua donna* («del giovanile error», v. 37).

(v. 4) *ed i costumi apprese*. A fronte del *vóov* della vulgata, *A* segue la *varia lectio* *vóμov* attestata dal filologo alessandrino Zenodoto di Efeso,³⁸ ben noto emendatore di Omero. È plausibile che Leopardi non attinga alla variante di prima mano, bensì attraverso la mediazione di Orazio, che a sua volta dipenderebbe dal grammatico ellenistico. Il Venosino legge, infatti, *ad loc.* con la sua lingua nelle *Epistole* per ben due volte alla stessa maniera: *et mores hominum inspexit* (II, I, v. 20); *qui mores hominum multorum vidit* (II, 3, v. 142). La seconda fonte, la celebre lettera ai Pisoni, è certamente ben presente al Recanatese, che ne diede una parziale traduzione in ottave.³⁹ Che la lezione zenodotea, come si accennava, sia il «presupposto della traduzione di Ora-

35 Cfr. D'INTINO 1999, p. 181, s.v. Del resto l'espressione foscoliana sarà una «presenza virgiliana» dei «*diversa exilia*» di *Eneide* III, v. 4 (CASTEGNARO 1961, p. 492).

36 Cfr. D'INTINO 1999, p. 181, *sub vocem*.

37 La variante 'pindemontiana' è presente pari pari in *A*₂.

38 Cfr. lo scolio *ad loc.* nell'edizione DINDORF 1855, p. 12.

39 Cfr. LEOPARDI 1988, I, pp. 791-805.

zio *mores*» è congettura molto persuasiva «poiché come ovvia resa di νόος egli aveva a disposizione *mens*» (HEUBECK – WEST 1981, pp. 183-4, s.v.). È Pascoli, ad esempio, a indirizzarsi in tal senso («e la mente conobbe»), imitato poi da altri più moderni traduttori (PASCOLI 1913, p. 51).⁴⁰ Nel Leopardi lirico «mente» è usuale in riferimento all'io poetico (cfr. «la mente mia», *Il sogno*, v. 67; «e un fastidio m'ingombra | la mente», *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*, vv. 118-9; «dominator di mia profonda mente», *Il pensiero dominante*, v. 2; «Come solinga è fatta | la mente mia», ivi, vv. 13-14), connesso al tema focale della memoria («Tornami a mente», *Il primo amore*, v. 1) e della speranza («di quel vago avvenir che in mente avevi», *A Silvia*, v. 12). Pindemonte rende, in presunta congruità con l'*editio vulgata*, «e delle genti | l'indol conobbe». Nei *Canti* 'indol(e)' non ha alcuna fortuna. Viceversa, 'costume', nell'accezione di carattere, modo di essere, sia di una comunità che di un singolo, è lì ben documentato. Mi limito a rinviare alla risaputa deprecazione del *Passero solitario*: «Oimè, quanto somiglia | al tuo costume il mio!» (vv. 17-18). Non escluderei, da ultimo, che «costumi», termine eticamente connotato, tenga conto anche del sintagma «vizi umani» di cui l'Ulisse di Dante (*Inferno* XXVI, v. 99) si fa per sua ammissione conoscitore solcando acque mai esplorate prima.

(v. 5) *molti affanni*. La restituzione dell'omerico πολλά [...] ἀλγεα è immutata in *A* e *B*, con la sola differenza che *B* mantiene l'iperbato della fonte.⁴¹ È giusto parlare di un «perfetto calco dell'originale» (CAMAROTTO 2010, p. 97),⁴² anche per via, direi, della sovrapposizione della geminazione della vocale aperta, molto amata da Leopardi. È appena il caso di notare che il sostantivo è tra quelli prediletti dal firmatario dei *Canti* per alludere all'universale stato doloroso dell'esistenza. Il poeta ne fa una peculiare *Stimmung* autobiografica in uno dei suoi versi più memorabili: «l'antica natura onnipossente, | che mi fece all'affanno» (*La sera del dì di festa*, vv. 13-14). In particolare, per l'accoppiamento con un aggettivo che ne determina la quantità o durata, si veda «infiniti affanni» de *Il pensiero dominante*, v. 119 e «lunghi affanni» dell'*Inno ai Patriarchi*, v. 84; *iuncturae* simili figurano anche al singolare: «infinito affanno», *All'Italia*, v. 116. Più stringente, sul piano della esagerata numerabilità delle pene umane, è il raffronto con altri volgarizzamenti leopardiani: «mille affanni» (da *Poesie di Mosco: Megara moglie d'Ercole*, v.

40 Cfr., con inversione meramente prosaica, «e conobbe la mente»: CALZECCHI ONESTI 1989, p. 3; FESTA 1981, p. 19.

41 Nei suoi *Sepolcri*, Pindemonte usa la dittologia «lunghi affanni» per specificare le burrascose «di quell'illustre peregrin che tanto | pugnò pria co' Troiani e poi col mare» (vv. 8-10). I versi

contengono, come ricorda Foscolo, la notizia del laboratorio vertologico avviato, già prima del 1807, intorno al poema omerico (FOSCOLO 1933, p. 197).

42 Intorno alla riflessione leopardiana sul tradurre in quanto semplice «riprodurre un "calco" dell'originale» si veda anche in generale CAMAROTTO 2016, p. 34.

90), «tanti affanni» (*Eneide* II, v. 837), a proposito, anche in questo caso, del destino tormentato dell'eroe eponimo. In sede traduttologica è poi frequente il nesso con iperbolico attributo intensivo «immenso/i affanno/i». In *A* il sostantivo è usato altre tre volte: «e sì per la follia soffrono affanni» (v. 45), «da gran tempo sopporta immensi affanni» (v. 68), «benché d'affanni oppresso un anno ancora» (v. 388). È significativo che in tutte queste altre occorrenze *B* risolve diversamente: «dei suoi mali a noi dà carico» (v. 50), «giorni conduce di rammarco» (v. 73), «benché dolente» (v. 377). In definitiva il lessico del patire, declinato con varie sfaccettature da Pindemonte, è invece affrontato univocamente da Leopardi che si serve di un lemma standardizzato che potremmo definire 'formulare'. Ne deriva che il secondo adotta un suo personale codice lirico cui uniforma la lingua omerica.

(v. 6) *nel pelago*. Omero ha ἐν πόντῳ. Il termine greco indica specialmente «il mare aperto».⁴³ In tutto il *corpus* versorio di Leopardi «pelago» è una parola isolatissima e manca altresì del tutto nei *Canti*. Si tratta perciò di un *hapax* assoluto, se non fosse, a quel che mi consta, per il frammento *Dal greco di Simonide*: «e quello il flutto | del pelago rapisce» (vv. 22-23). In *A*, qualche verso dopo, il tema del veleggiare tra i frangenti prende forma con il più comune «mar» (v. 16), derivante dal θάλασσαν dell'antigrafo (v. 12). *B* registra nell'un caso il sommario «mare» (v. 5) e nell'altro la fiacca sineddoche «onde» (v. 19). «Pelago» è senz'altro di uso poetico a confronto con il corrente «mare». Pindemonte cerca di rivestirlo di una patina lirica, «sovresso il mare», che dà l'impressione di mimare il complemento dantesco «lunghe mare» di *Purgatorio* II, v. 10, composto dall'invariato nesso proposizione più pronomi rafforzativo, attestato anche nella *lectio facilior* con l'articolo determinativo.⁴⁴ A ogni buon conto, a differenza di Pindemonte, Leopardi interpreta efficacemente la sfumatura lessicale dell'originale attraverso un sinonimo latineggiante. Leopardi ripropone l'eguale gradazione semantica che comporta l'alternanza tra *pelagus* e *mare*. Il primo altro non è che la traslitterazione dell'omografo greco (πέλαγος), che già a partire da Omero indica (quale equivalente di πόντος) l'essere al largo, senza possibilità di avvistare la terra, e, per traslato, «une grande quantité», stante forse il legame etimologico con il latino *plaga*, 'spazio dilatato'.⁴⁵ Leopardi ha con «pelago», di cui trova esempi almeno in Lucrezio e Virgilio,⁴⁶ l'occasione di ricreare quella nozione di ampiezza sconfinata assai consona al suo cuore. Rivelatore è al riguardo un appunto dello *Zibaldone*: «A quello che altrove

43 LIDDEL – SCOTT 1975, p. 1053, s.v.

44 Cfr. MEDICI 1970.

45 Cfr. CHANTRAINE 2009, s.v.

46 Cfr. e.g., *De rerum natura* IV, v. 482

(«In pelago nautis ex undis ortus in undis»);

Eneide V, vv. 124-5 («Est procul in pelago

saxum spumantia contra | litora»); si noti l'uso

del complemento locativo come in Leopardi.

ho detto dell'effetto che fa nell'uomo la vista del cielo, si può aggiungere e paragonare quello del mare [...] e di ogni sorta di immagine presa dalla navigazione ec. Le idee relative al mare sono vaste, e piacevoli per questo motivo» (*Zib.* 1827, 3 ottobre 1821). Lo scrittore si sforza allo stesso tempo di aderire all'espanso scenario marittimo evocato immediatamente dal modello per mezzo di una parola connotante «le possibilità di perdere qualsiasi punto di riferimento» (ANGELINI 2016, p. 84). L'*Odissea* è, come si sa, un poema d'acqua, laddove l'*Iliade* è un poema di terra. L'iniziale scelta stilistica di Omero è appunto quella di inserire il suo eroe nella immensità di un *habitat* misterioso e ignoto ove egli si smarrisce per innumerevoli anni: Leopardi avverte questa fluttuante rappresentazione 'indefinita' come particolarmente vicina alle sue corde emotive e la ricrea con acuta sensibilità letteraria. Soltanto un triennio separa la traduzione del poema dalla stesura dell'*Infinito*. Pertanto, la celeberrima metafora del «naufregar» in un sterminato 'dove' e 'quando', superando mentalmente le coordinate spazio-temporali della realtà sensibile, fermenterebbe in embrione nell'incontro con l'eroe *par excellence* che fa esperienza dell'andare «in mare aperto». Tale è la locuzione – quasi, viene da dire, una traduzione prosaica dell'*ἐν πόντῳ* di omerica impronta – che ricorre in un altro passo dello *Zibaldone* che costituisce una specie di parafrasi dell'idillio giovanile in cui la vista travalica le native barriere del colle e della siepe per approdare ingannevolmente a un'estrema ed estatica avventura dello spirito.⁴⁷ Del resto l'Ulisse dantesco è colui che si spinge «per l'alto mare aperto» (*Inferno* XXVI, v. 100), un precedente che certo Leopardi non avrà ignorato, non immemore, congiuntamente, dello *iactatus et alto* del terzo verso dell'*Eneide*, che descrive il figlio di Anchise sballottato in pieno Mediterraneo (*alto*, per l'idea di profondità che contiene, ha la stessa implicazione semantica di *pelago*, denotante l'estensione). Ma soprattutto, a proposito delle sollecitazioni prodotte nell'immaginario leopardiano dal divino poeta, ipotizzerei che il volgarizzamento «nel pelago» abbia come matrice la ben nota similitudine della prima cantica della *Commedia*: il pellegrino fiorentino, subito dopo aver attraversato la selva, si paragona a uno che si è appena tratto in salvo dalla furia dei marosi («uscito fuor del pelago alla riva», *Inf.* I, v. 23).

(v. 9) *ben ch'il bramasse*. La subordinata concessiva rende sintatticamente e semanticamente giustizia del costrutto di base *λέμενός περ* ottenuto con il

47 «Il credere l'universo infinito, è un'illusione ottica: almeno tale è il mio parere. [...] Lo stesso, dico io, accade al fanciullo, o all'ignorante, che guarda intorno da un'alta torre o montagna, o che si trova in alto mare.

Vede un orizzonte, ma sa che al di là v'è ancor terra o acqua, ed altra più al di là, e poi altra; e conchiude, o conchiuderebbe volentieri, che la terra o il mare fosse infinito» (*Zib.* 4292, 20 settembre 1827).

participio presente in funzione aggettivante e la particella atona che intensifica la circostanza che non ha effetto. Per parte sua *B* esplicita la struttura grammaticale greca in una coordinata avversativa («ma indarno [...] desia-va») meno pregnante. Per la corposa densità che il verbo desiderativo assume in Leopardi si leggano i vv. 122-3 del *Canto notturno*: «E pur nulla non bramo, | e non ho fino a qui cagion di pianto». Il ‘bramare’ è proprio di ogni essere vivente che agogna ardentemente, smania furiosamente di raggiungere una meta che gli è costitutivamente negata: per sottrarsi alla tempesta che in lui scatena la vana cerca della felicità, l’essere umano «brama quiete, | brama raccorsi in porto» (*Amore e Morte*, vv. 41-42).

(v. 11) *del sole eccelso*. A Leopardi crea problemi la presenza di Ὑπερίονος come apposizione di Ἡέλιου e perciò lo tratta come epiteto, in antitesi alla diplomatica *transpositio* di Pindemonte («Sole Iperion»). Bisognerà che «si tenga conto» anche in questo caso «della simpatia che il Leopardi mostra per un aggettivo grandioso e indefinito come *eccelso*, usato tre volte a rendere ὑψηλός» (BIGI 1964, p. 216) in altri punti della medesima traduzione. Ecco un riscontro dai *Canti*: «eccelsa imago» (*Aspasia*, v. 48), «eccelsi fati» (*La ginestra o il fiore del deserto*, v. 103), «animi eccelsi» (*Sopra il monumento di Dante*, v. 198), «alme eccelse» (*Palinodia al marchese Gino Capponi*, v. 87), «eccelsi | spirti» (ivi, vv. 198-9). Per «eccelso» in riferimento al «sole» il Recanatese potrebbe avere in testa un luogo *clou* della sezione *Il Mattino* del pariniano *Giorno*: il risveglio del giovane signore («i raggi | del sol, ch’eccelso a te pende sul capo», vv. 95-96).

(v. 13) *dinne [...] ancora a noi*. La seconda esortazione alla Musa è stavolta in linea con il testo del cieco bardo (εἰπέ καὶ ἡμῖν) nonostante l’uso pleonastico del complemento di termine che dona un gratuito effetto ridondante al dettato. Leopardi recupera così nella chiusa della protasi quella colloquialità nella relazione con la dea delle arti sacrificata nel primissimo avvio. Formule allocutive analoghe si rintracciano nei *Canti*. L’esempio più eclatante è il tono amicale instaurato a più riprese in modo martellante con la muta ascoltatrice del *Canto notturno*: «Che fai tu, luna, in ciel? Dimmi, che fai, | silenziosa luna?» (vv. 1-2); «Dimmi, o luna» (v. 16); «Dimmi: ove tende | questo vagar mio breve, | il tuo corso immortale?» (vv. 18-20); «Dimmi» (v. 129). La ripetitività di questo appello ha qualcosa della frequenza anulare delle apostrofi proemiali dell’epos. Ma, al contrario di quanto avviene nel genere eroico, questi inviti sono sempre inesauditi. Di norma nei suoi versi Leopardi interpella senza risposta ora entità extramondane, come nel caso della luna, ora idoli della storia passata («O glorioso spirto, | dimmi: d’Italia tua morto è l’amore?», *Sopra il Monumento di Dante*, vv. 180-1), ora la

propria anima («Dimmi, tenero core», *Il primo amore*, v. 13); fa eccezione solo il simulacro dell'amata che ne *Il sogno* replica alle incalzanti preghiere del poeta a proferire parola.

In *A*₁ «rimembra» fa le veci di «dinne». La variante dà voce a uno dei pilastri della poetica leopardiana: il ricordo, alla stregua dell'attesa, produce godimento perché l'uno quanto l'altra implicano una distanza rispetto al presente piatto e scialbo. Come nel caso della materia delle arcaiche gesta eroiche, «la rimembranza quanto più è lontana, e meno abituale, tanto più innalza, [...] diletta l'anima» (*Zib.* 1860-1861, 7 ottobre 1821). Il bello dell'epica sta appunto nel fatto che essa «è più legata alle ricordanze della nostra fanciullezza» (ivi, 2647, 25 novembre 1822).⁴⁸ Sicché per Leopardi il 'rimembrare' è la massima fonte di stimolazione dell'estro poetico. Il termine ben si attaglia allora in un contesto in cui si chiede alla divinità di favorire l'ispirazione artistica legata a vicende tanto remote nel tempo. Le muse erano non a caso figlie della dea Mnemosine. Ben ne è consapevole Virgilio nel proemio dell'Eneide: *Musa, mihi causas memora* (v. 8). Se ne può quindi dedurre che il «rimembra» di *A*₁ ammicchi al corrispettivo *memora* dell'amato Mantovano. Il protocollo epico si fonde con l'istanza lirica. Nel poeta marchigiano il tema ufficiale della memoria culturale, quale condizione indispensabile per garantire di generazione in generazione la sopravvivenza di una civiltà nella coscienza collettiva, si coniuga, cioè, con il motivo privato della memoria affettiva.

B traduce «narra anche a noi», mantenendo pressoché inalterato il corrispondente tono familiare d'apertura. Anche Quasimodo asseconda la vena del racconto orale («narrami»)⁴⁹. Una notazione a sé merita la resa asettica di καὶ in Pindemonte rispetto a quella di più intensa pregnanza espressiva di Leopardi. Il lemma «ancora» ha una spiccata carica evocativa per via dell'indeterminatezza temporale che caratterizza l'avverbio. La contiguità che esso assicura con l'eletta poetica del vago e dell'indefinito gli conferisce un'indubbia coloritura stilistica nell'ottica del lirismo leopardiano. Basterà additare il famosissimo spunto germinale «Silvia, rimembri ancora», il cominciamento delle *Ricordanze* («Vaghe stelle dell'Orsa, io non credea | tornare ancor per uso a contemplarvi»), i prodromici interrogativi del *Canto notturno* («Ancor non sei tu paga | di riandare i sempiterni calli? | Ancor non prendi a schivo, ancor sei vaga | di mirar queste valli?», vv. 5-8), ove è in forte oggetto iterativo proprio l'avverbio in questione, come in quella se-

48 Si prenda il noto finale di *Alla luna*: «Oh come grato occorre | nel tempo giovanil [...] | il rimembrar delle passate cose» (vv. 12-15); da confrontarsi con «il ciel fatto cortese | dal rimembrar delle passate imprese» di *A un vincitore nel pallone*, vv. 51-52.

49 Quasimodo apre e serra (v. 1 e v. 11) simmetricamente il proemio con l'identico iussivo (QUASIMODO 1951, p. 11). La traduzione d'uso di Privitera esordisce, sullo stesso registro, con «Narrami» (HEUBECK - WEST 1981, p. 7).

quenza della *Ginestra* in cui il vignaiolo « ancor leva lo sguardo | sospettoso alla vetta | fatal, che nulla mai fatta più mite | ancor siede tremenda, ancor minaccia | a lui strage », vv. 243-7), e, per finire, la vecchina che nella strofa introduttiva del *Sabato del villaggio* viene rammentando di quando « ancor sana e snella » (v. 13) ballava tra i suoi coetanei. Questo crononimo consente al poeta di tenere saldo il filo che lega l'oggi allo ieri all'interno di una visione circolare degli accadimenti umani. Tale sguardo si rivela appropriato anche nel caso della nuova versificazione di un poema epico, incardinato su una narratività di tipo ciclico, che è predisposta a ripetersi in una prospettiva illimitata e ininterrotta. Attraverso quell'« ancora », solo in apparenza secondario, Leopardi coglie lo specifico del genere tradotto nella sua natura di ovidiano *perpetuum carmen*, assimilabile al « perpetuo canto » di Silvia, *alter ego* dell'io lirico.

(v. 13) *di questi casi*. Sono le peripezie di Ulisse. Omero si limita a un sommario τῶν, il genitivo plurale dell'articolo usato in funzione di pronomi deittico sostantivato. Pindemonte arricchisce l'espressione generica con un aggettivo del tutto estraneo alla fonte (« di sì ammirande cose »). Leopardi vi integra un nome che nei *Canti* gli è congeniale per rappresentare le sventure della vita: « i casi acerbi » (*Bruto minore*, v. 50), « Oh casi! » (ivi, v. 101), « d'amarissimi casi ordine immenso » (*Inno ai Patriarchi*, v. 38). Su tutte queste occorrenze svetta il « cieco | dispensator de' casi » del finale di *Ultimo canto di Saffo* (vv. 57-58), locuzione che esprime, come glossava *ad locum* lo stesso autore, l'oscuro potere del « fato »⁵⁰ avverso alla poetessa di Lesbo. In *A*_r è presente la sequenza allotria « di questi eventi » (CARINI 1964, p. 70). Anche tale sinonimo si è ritagliato un posto nel lessico poetico leopardiano: « umani eventi » (*Alla primavera o delle favole antiche*, v. 69), « lugubri eventi » (*Inno ai Patriarchi*, v. 35), « destinati eventi » (*Ultimo canto di Saffo*, v. 45). Ma soprattutto si veda l'indimenticata protesta di *A Silvia*: « Questi | i diletti, l'amor, l'opre, gli eventi | onde cotanto ragionammo insieme? » (vv. 56-58). Per il Recanatese la prima è forma poiziore perché include una venatura tragica ereditata dalla matrice latina *casus*, voce sì media ma impiegata per lo più nel senso negativo di accidente calamitoso. Mi pare poi convincente richiamare il precedente palmare di *tot volvere casus* che fa capolino in un altro celebratissimo proemio, quello dell'*Eneide* (v. 9), riferito in pari grado alle odissee del personaggio di primo piano del poema. Propenderei, pertanto, per un calco virgiliano. Anche al debutto della traduzione del secondo libro del poema del Mantovano, Leopardi utilizza il medesimo sostantivo. Enea, nel prendere a raccontare a Didone le traversie della notte

⁵⁰ Cfr. GAVAZZENI – LOMBARDI 1998, p. 23, *sub vocem*.

dell'incendio di Troia, si esprime con «io dire i casi | tristissimi dovrò» (vv. 6-7), servendosi di una *iunctura* che, messa in forte rilievo dall'*enjambement*, traspone l'aggettivo neutro sostantivato *miserrima* (v. 5). Qualche endecasillabo dopo, il capostipite della stirpe romana chiama «nostri casi» (v. 15) quelli che si accinge a rievocare alla regina di Cartagine, rifacendo stavolta pari pari il modello: *casus [...] nostros* (v. 10).

5. ALCUNE CONCLUSIONI

Già a un'occhiata a volo d'uccello il preludio leopardiano si presenta numericamente più stringato e compatto a fronte di quello pindemontiano, maggiore di tre linee versali. In *A* si nota una tensione a concentrare il dettato lirico per dotarlo di una più accentuata energia comunicativa (ridurre al minimo per ottenere il massimo), anche a costo di incorrere in un 'parlar aspro' ben lontano dalla *levitas* pindemontiana. Di questa tecnica del sottrarre è spia il taglio netto a fine prologo di *θεά*. In apparenza Leopardi sembra contravvenire a un principio della traduzione da lui caldeggiato nella *Lettera ai Compilatori della «Biblioteca italiana»*: «ogni parola del testo trascurata è una gemma perduta» (LEOPARDI 1988, II, p. 430).⁵¹ Ma evidentemente il termine, collocato nell'insieme del verso, più che una 'gemma' gli sarà sembrato una zeppa. Leopardi sfronda la fonte laddove occorre. Non gli sarà stata di certo estranea la stizzosa accusa dell'adorato Orazio, *indignor quandoque bonus dormitat Homerus* (*Ars poetica*, v. 359),⁵² che ciononostante perdonava tali cadute di attenzione alla luce della lunghezza dell'opera. E sarà proprio in forza della natura straripante e dell'andatura qua e là 'sonnolenta' del poema arcaico che Leopardi espunge ciò che ai suoi occhi è inessenziale («soverchi epiteti ec. ed altri ornamenti che egli profonde fuori di luogo», *Zib.* 1449, 4 agosto 1821),⁵³ al contrario della condotta da lui seguita per l'*Eneide*, un *opus breuius*, in cui si sarebbe «tenuto dietro al testo motto a motto» (LEOPARDI 1988, I, p. 555). Sicché anche al cospetto del venerando maestro non si deve essere deferenti e sussiegosi. La stessa propensione di Leopardi ad atetizzare alla bisogna Omero si coglie nell'omissione di *πολλίεδρον*, epicismo per allungamento di *π(τ)ολις*, 'città': «la sacra | Ilio» (*A*) vs. «d'Iliò le sacre torri» (*B*). La fraseologia condensata potrebbe essere il retaggio involontario di un binomio montiano più volte adottato nella versione dell'*Iliade*, «il sacro Ilio/Ilion(e)», tanto più che una variante di *A*₂ reca la forma maschile «il sacro Ilio». All'*auctoritas*

⁵¹ Oppure è «come un ramo senza foglie» (LEOPARDI 1988, II, p. 430).

⁵² Da Leopardi tradotta «ed Omero anche ha dormito» (*L'arte poetica travestita ed esposta in ottava rima*, 43, v. 340).

⁵³ Sul problema della «resa degli epiteti e delle formule» cfr. LA ROSA 2017, p. 231.

dell'insigne letterato di Fusignano concede qualcosa anche Pindemonte: «non addusse» è una litote forzosa di ἀφείλετο (con cui assai meglio combacia il «tolse» di *A*) giustificabile solo come riecheggiamento (anche per l'analogo impiego in clausola) dell'iliadico «infiniti addusse | lutti agli Achei» (vv. 2-3), mandato a memoria da intere generazioni di studenti.⁵⁴ La parte terminale di *B* trabocca di inserzioni spurie: a «buoi» si 'aggioga' la coppia esornativa «sacri» e «candidi», in vistosa deroga alla secchezza senza accessori del βούς a testo, che *A* conserva al netto di orpelli decorativi. Tanto fa a pugno con quel che Pindemonte scrive nella *Lettera sopra lo stato volgare di Selvaggio Porpora*, in cui si fissano «le licenze dei traduttori»: al riguardo «l'aggiungere, ed il levare», salvo eccezioni, è «ciò che rigorosamente si vuol proibire». ⁵⁵ Nel sullodato esempio non si vede l'impellenza di disobbedire a tale precetto. Specie nel finale del proemio il Veronese indulge a una prolissità⁵⁶ tale da far così sbottare Nicola Festa, apprezzato traduttore in prosa di entrambi i poemi omerici: «Quante giunte!».⁵⁷ Esclamazione, quest'ultima, che la dice lunga sulla rivalità che, nei secoli, ha diviso gli italianizzatori del «primo pittor delle memorie antiche».⁵⁸

BIBLIOGRAFIA

ANDRIA 1998 = ANDRIA Marcello, «Leopardi traduttore dell'*Odissea*. Un inedito frammento del canto II», in *La parola del passato*, III, 1998, pp. 226-37.

ANGELINI 2016 = ANGELINI Anna, «Il mare degli antichi e i suoi pericoli. Tra gorghi, stretti e rupi cozzanti», in *Biblos*, 2016, 2, pp. 79-84.

BIGI 1964 = BIGI Emilio, «Il Leopardi traduttore dei classici», in *GSLI*, CXLI, 1964, pp. 186-234.

BLASUCCI 2003 = BLASUCCI Luigi, «Leopardi e Pindemonte», in ID., *Lo stormire del vento tra le piante. Testi e percorsi leopardiani*, Venezia, Marsilio, 2003, pp. 237-51.

BOSSI 2007 = BOSSI Francesco, «Sulla traduzione leopardiana del l. I dell'*Odissea*», in *Eikasmós*, 2007, 18, pp. 411-14.

CALZECCHI ONESTI 1989 = OMERO, *Odissea*, testo originale a fronte, trad. di Rosa CALZECCHI ONESTI, pref. di Fausto CODINO, seconda ed., Torino, Einaudi, 1989.

54 Si consideri poi che «addusse» è «latinismo frequentissimo in tutta la versione» di Pindemonte (così glossa Michele MARI in PINDEMONTI 1993, p. 84).

55 In VALERIO FLACCO 1776 (ora in PINDEMONTI 1993, p. 29).

56 Sugli aspetti ridondanti di certe rese di

Pindemonte cfr. MARI 1994, p. 428.

57 FESTA 1918, p. 1.

58 La citazione, tratta da Petrarca (*Trionfo della fama* III, v. 15), rimbalza nella *Lettera ai Compilatori della «Biblioteca italiana»* (LEOPARDI 1988, II, p. 429).

CAMAROTTO 2016 = CAMAROTTO Valerio, *Leopardi traduttore. La poesia (1815-1817)*, Macerata, Quodlibet, 2016.

CAMAROTTO 2012 = CAMAROTTO Valerio, «Note sulla traduzione del II canto dell' *Odissea*», in *RISL – Rivista Internazionale di Studi Leopardiani*, 2012, 8, pp. 55-68.

CAMAROTTO 2010 = CAMAROTTO Valerio, «La “gemma perduta”: le traduzioni omeriche di Leopardi (1815-1818)», in *RISL – Rivista Internazionale di Studi Leopardiani*, 2010, 6, pp. 79-116.

CARINI 1964 = CARINI Nello, *Giacomo Leopardi critico e traduttore di Omero*, Assisi, Edizioni Porziuncola, 1964.

CASTEGNARO 1961 = CASTEGNARO Alberto, «Il “diverso esiglio”», in *Aevum*, XXXV, 1961, 5/6, pp. 490-4.

CENTENARI 2013 = CENTENARI Margherita, «“Prendere persona di greco”. Per una rilettura dell' *Inno a Nettuno* di Giacomo Leopardi tra erudizione, traduzione e moda letteraria», in *L'Ellisse. Studi storici di letteratura italiana*, VIII, 2013, 1, pp. 119-43.

CHANTRAINE 2009 = CHANTRAINE Pierre, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque: histoire des mots*, nouvelle édition, Paris, Klincksieck, 2009.

DAMIANI 2015 = LEOPARDI Giacomo, *Lettere*, a cura e con un saggio introduttivo di Rolando DAMIANI, Milano, Mondadori, 2015².

DINDORF 1855 = DINDORFIUS Gulielmus (edidit), *Scholia graeca in Homeri Odyseam ex codicibus aucta et emendata*, t. I, Oxonii, E Typographeo Academico, 1855.

D'INTINO 1999 = LEOPARDI Giacomo, *Poeti greci e latini* a cura di Franco D'INTINO, Roma, Salerno Editrice, 1999.

FESTA 1981 = OMERO, *Odissea*, trad. di Nicola FESTA, Novara, Edipem, 1981.

FESTA 1918 = OMERO, *Odissea*, tradotta da Ippolito PINDEMONTI, confrontata sul testo e annotata da Nicola FESTA, seconda ed. ampliata e migliorata, Torino-Roma-Milano-Firenze-Napoli-Palermo, Paravia, 1918.

FLORA 1940-1941 = LEOPARDI Giacomo, *Tutte le Opere di Giacomo Leopardi*, a cura di Francesco FLORA, 2 voll., Milano, Mondadori, 1940-1941.

FOSCOLO 1933 = FOSCOLO Ugo, «Sulla traduzione dell' *Odissea*», in *Id.*, *Lezioni, articoli di critica e di polemica (1809-1811)*, ed. critica a cura di Emilio SANTINI, Firenze, Le Monnier, 1933, pp. 197-230 (già «Sulla traduzione dei primi due Canti dell' *Odissea*», in *Annali di Scienze e Lettere*, 2, 1810, pp. 25-78).

FOSCOLO 1961-1967 = FOSCOLO Ugo, *Esperimenti di traduzione dell'«Iliade»*, ed. critica a cura di Gennaro BARBARISI, 3 voll., Firenze, Le Monnier, 1961-1967.

GENETELLI 2003 = GENETELLI Christian, *Incursioni leopardiane: nei dintorni della conversione letteraria*, Padova, Antenore, 2003.

GUIDORIZZI 1991 = *Il Sublime*, a cura di Giulio GUIDORIZZI, Milano, Mondadori, 1991.

GALLO – GARBOLI 1962 = LEOPARDI Giacomo, *Canti. Con un'appendice di scritti del poeta*, a cura di Niccolò GALLO e Cesare GARBOLI, Torino, Einaudi, 1962.

HEUBECK – WEST 1981 = OMERO, *Odissea*, a cura di Alfred HEUBECK e Stephanie WEST, trad. di G. Aurelio PRIVITERA, vol. I (Libri I-IV), Milano, Mondadori, 1981.

LA ROSA 2020 = LA ROSA Maddalena, «“Una impressione tutta nuova”: Leopardi traduttore della poesia greca arcaica», in *Italiano LinguaDue*, 2020, 1, pp. 563-75.

LA ROSA 2017 = LA ROSA Maddalena, *Innanzi al comporre. Lettura delle traduzioni giovanili di Giacomo Leopardi*, Milano, Ledizioni, 2017.

LEOPARDI 1988 = LEOPARDI Giacomo, *Poesie e Prose*, I, *Poesie*, a cura di Maria Andrea RIGONI, con un saggio di Cesare GALIMBERTI, II, *Prose*, a cura di Ronaldo DAMIANI, 2 voll., Milano, Mondadori, 1988.

LEOPARDI 1853 = LEOPARDI Giacomo, *Studi filologici*, raccolti e riordinati da Pietro PELLEGRINI e Pietro GIORDANI, vol. III, Firenze, Le Monnier, 1853.

LEOPARDI 1817 = LEOPARDI Giacomo, *Traduzione del libro secondo dell'Eneide*, Milano, Pirota, 1817.

LEOPARDI 1816 = LEOPARDI Giacomo, *Saggio di traduzione dell'Odissea del conte G. L. (canto primo)*, in «Lo Spettatore», LV-LVI (1816), pp. 112-7, 135-43.

LIDDEL – SCOTT 1975 = LIDDEL Henry George – SCOTT Robert, *Dizionario illustrato greco-italiano (Intermediate Greek-English Lexicon)*, ed. adattata e aggiornata a cura di Quintino CATAUDELLA, Manfredo MANFREDI, Filippo DI BENEDETTO, Firenze, Le Monnier, 1975.

LONARDI 2005 = LONARDI Gilberto, *L'oro di Omero. L'«Iliade», Saffo: antichissimi di Leopardi*, Venezia, Marsilio, 2005².

MARI 1994 = MARI Michele, «“Come Sole, che piega in ver l'Occaso”. L'Odissea di Ippolito Pindemonte», in ID., *Momenti della traduzione fra Settecento e Ottocento*, Milano, Istituto Propaganda Libreria, 1994, pp. 425-44.

MEDICI 1970 = MEDICI Mario, *s.v. lunghesso*, in *Enciclopedia Dantesca*, diretta da Umberto BOSCO, vol. III, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, 1970.

MORONCINI 1934 = LEOPARDI Giacomo, *Epistolario*, nuova ed. ampliata con lettere dei corrispondenti e con note illustrative di Francesco MORONCINI, vol. I, Firenze, Le Monnier, 1934.

MUSCETTA – SAVOCA 1968 = LEOPARDI Giacomo, *Canti. Paralipomeni, Poesie varie, Traduzioni poetiche e versi puerili. Con le concordanze dell'opera poetica leopardiana*, a cura di Carlo MUSCETTA e Giuseppe SAVOCA, Torino, Einaudi, 1968.

MONTI 1832 = MONTI Vincenzo, «Considerazioni sulla difficoltà di ben tradurre la protasi dell'*Iliade*», in ID., *Opere inedite e rare*, vol. I, *Prose*, Milano, La Società degli Editori, 1832, pp. 309-29.

MOUNIN 1965 = MOUNIN Georges, *Teoria e storia della traduzione (Traduction et Traducteurs)*, trad. it. di Stefania MORGANTI, Torino, Einaudi, 1965².

MUSUMARRA 1982 = MUSUMARRA Carmelo, «Le “gemme perdute” della poesia», in *Leopardi e il mondo antico*. Atti del V Convegno Internazionale di studi leopardiani (Recanati 22-25 settembre 1980), Firenze, Olschki, 1982, pp. 503-13.

PANIZZA 1996 = PANIZZA Giorgio, «Da greco a italiano: Leopardi e la funzione Giordani», in ID. (a cura di), *Giordani letterato*. Seconda giornata piacentina di studi (Piacenza 20 maggio 1995), Piacenza, Tip. Le. Co, 1996, pp. 67-87.

PARRINI CANTINI 2003 = PARRINI CANTINI Elena, «“M’inginocchio innanzi a tutti i letterati d’Italia”»: Leopardi traduttore dell’*Odissea*», in *Per Leggere*, III, 4 (2003), pp. 75-117.

PASCOLI 1913 = PASCOLI Giovanni, *Traduzioni e riduzioni*, raccolte e riordinate da Maria (PASCOLI), Bologna, Zanichelli, 1913.

PINDEMONTI 1993 = PINDEMONTI Ippolito, «*Odissea*» di Omero, introduzione e commento di Michele MARI, 2 voll., Milano, Rizzoli, 1993.

PINDEMONTI 1822 = PINDEMONTI Ippolito (tradotta da), «*Odissea*» di Omero, 2 voll., Verona, Società Tipografica Editrice, 1822.

PINDEMONTI 1809 = PINDEMONTI Ippolito, *Traduzione de’ due primi canti dell’Odissea, e di alcune parti delle Georgiche con due Epistole, una ad Omero, l’altra a Virgilio*, Verona, Gambaretti, 1809.

QUASIMODO 1951 = QUASIMODO Salvatore, *Traduzioni dall’«Odissea»*, Milano, Mondadori, 1951 (già *Dall’«Odissea»*, Milano, Rosa e Ballo, 1945).

RODIGHERO 2019 = RODIGHERO Andrea, «“La natura dell’anima”. L’*Omero* di Salvatore Quasimodo», in *Atene e Roma*, XIII, 2019, 3-4, pp. 276-302.

SAVOCA – PRIMO 2003 = SAVOCA Giuseppe – PRIMO Novella, *Concordanze delle Traduzioni poetiche di Giacomo Leopardi. Concordanza, lista di frequenza, indici*, Firenze, Olschki, 2003.

SOLE 1982 = SOLE Antonio, «La traduzione leopardiana del primo libro dell’*Odissea*», in *Leopardi e il mondo antico*. Atti del V Convegno Internazionale di studi leopardiani (Recanati 22-25 settembre 1980), Firenze, Olschki, 1982, pp. 591-605.

STASI 2006 = STASI Beatrice, «Idee di Leopardi sulla traduzione», in *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, Galatina (Le), Congedo, 2006, pp. 291-324.

VALERIO FLACCO 1776 = VALERIO FLACCO Caio, *L'Argonautica*, volgarizzata dal March. Marc'Antonio PINDEMONTE, Verona, Carattoni, 1776.

VALGIMIGLI 1953 = VALGIMIGLI Manara, «La traduzione della *Iliade*», nota introduttiva a Vincenzo MONTI, *Iliade di Omero*, a cura di Manara VALGIMIGLI e Carlo MUSCETTA, Milano, Mondadori, 1953, pp. 3-15.