

MARGHERITA CENTENARI

«PRENDERE PERSONA DI GRECO».
PER UNA RILETTURA DELL'INNO A NETTUNO
DI GIACOMO LEOPARDI TRA ERUDIZIONE,
TRADUZIONE E MODA LETTERARIA*

All'altezza della primavera del 1816, nonostante la giovane età, Giacomo Leopardi aveva già saggiato le proprie doti di poeta e scrittore affrontando molti e diversi generi letterari, ma mai fino ad allora si era cimentato nella composizione di un falso, un tipo di esperimento che in varie forme avrebbe più volte fatto ritorno nella sua produzione successiva¹. *L'Inno a Nettuno d'incerto autore*, composto a soli diciotto anni, costituisce insieme alle *Odae Adespotae* – che ne rappresentarono fin dagli inizi una sorta di appendice² – la prima contraffazione che egli sottopose ai propri lettori, celandone la vera natura. Il poemetto venne infatti diffuso come il volgarizzamento in versi di un presunto inno greco ritrovato in un codice di età medievale da un

* Ringrazio Giovanni Antonio Benedetto, Christian Genetelli, Franco Longoni e Massimo Magnani per l'interesse che hanno dimostrato per il mio lavoro e per i loro preziosi consigli.

¹ Dopo la stesura, tra il 1816 e il 1817, dell'*Inno a Nettuno* e delle *Odae Adespotae*, Leopardi produsse un altro falso che, a sua volta, non mancò di ingannare lettori assai esperti: il *Martirio de' santi padri del monte Sinai*, il cui testo, redatto in volgare trecentesco nell'autunno del 1822, venne poi edito nel 1826, suscitando largo clamore in ambiente purista (cfr. S. COVINO, *Giacomo e Monaldo Leopardi falsari trecenteschi. Contraffazione dell'antico, cultura e storia linguistica nell'Ottocento italiano*, 2 voll., Firenze, Olschki, 2009; più in generale, sui falsi leopardiani, cfr. R. DAMIANI, *Leopardi falsificatore*, in *Contrafactum. Copia, imitazione, falso*. Atti del XXXII convegno interuniversitario, Bressanone/Brixen 8-11 luglio 2004, a cura di A. ANDREOSE e G. PERON, Padova, Esedra, 2008, pp. 221-228). Accanto a questi episodi di vera e propria contraffazione, vanno poi menzionati i più scoperti apocrifi, o "falsi d'autore", rappresentati dal *Cantico del gallo silvestre* e dal *Frammento apocrifo di Stratone da Lampsaco*, risalenti al biennio 1824-1825, nei quali Leopardi volle intrattenere con il lettore un sottile e divertito gioco di travestimento, ricorrendo al diffuso espediente del ritrovamento di oscuri codici manoscritti contenenti antichissime opere perdute – lo stesso *escamotage*, tra l'altro, che egli aveva già utilizzato in gioventù proprio per *Inno* e *Odae*.

² Nell'*editio princeps* dei componimenti («Lo Spettatore Italiano», 1° maggio 1817, t. VIII, quad. LXXV, pp. 142-165) le due *Odae* – Εἰς Ἑρῶτα e Εἰς Σελήνην – seguivano direttamente il testo dell'*Inno a Nettuno d'incerto autore nuovamente scoperto. Traduzione dal greco del conte Giacomo Leopardi da Recanati*. Cfr. anche *infra*, nota 16.

anonimo Ciamberlano di S.[ua] M.[aestà] I.[imperiale] R.[eale] A.[postolica], Cavaliere dell'Ordine Gerosolimitano, amico di Leopardi e dedicatario dell'opera³. Stando alla messinscena, lo scopritore del manoscritto, impegnato nell'emendazione e nella stesura dell'edizione critica del testo antico, ma ugualmente intenzionato a renderne al più presto disponibile al pubblico una versione volgare, ne avrebbe commissionato al giovane sodale recanatese la realizzazione. Questi aveva corredato il proprio lavoro di un ampio e dottissimo apparato di note erudite, nonché di un *Avvertimento* ai lettori, nel quale si fornivano nientemeno che il titolo del componimento – Τοῦ αὐτοῦ Εἰς Ποσειδῶνα – e l'originale greco del primo e dell'ultimo verso⁴. *Avvertimento* e *Note* costituivano dunque il ricco corollario ideato da Leopardi per avvalorare l'autenticità di un testo poetico che si presentava ai lettori composto da ben 203 endecasillabi sciolti (traduzioni dei corrispondenti esametri immaginari), suddivisi in cinque sezioni di differente estensione, ognuna aperta da un distico, spesso combinato in forma di domanda retorica e recante in sintesi l'argomento dell'intera stanza o di una parte consistente di essa⁵. Così articolato, l'*Inno* sviluppava una lunga e variegata serie di

³ Per la dedica, cfr. G. LEOPARDI, *Canti e poesie disperse*, edizione critica diretta da F. GAVAZZENI, 3 voll., Firenze, Accademia della Crusca, 2009, vol. III: *Poesie disperse*, edizione critica diretta da F. GAVAZZENI, coordinata da P. ITALIA, a cura di C. CATALANO *et alii*, p. 233 (d'ora in poi solo *Poesie disperse*, edizione di riferimento per il testo dell'*Inno*). Maria Antonietta Terzoli ha giustamente individuato nella *Notizia intorno a Didimo Chierico*, associata alla traduzione foscoliana del *Sentimental Journey*, un suggestivo parallelo della dedica dell'*Inno*: «STAMPATA alla fine della traduzione del *Viaggio sentimentale* nel 1813, la *Notizia* era stata riproposta con notevoli varianti nell'edizione dell'*Ipercalisse* uscita a Zurigo nei primi mesi del 1816. In questa seconda edizione tra l'altro – coincidenza davvero curiosa – l'editore Lorenzo Alderani, nell'intestazione di una lettera premessa da Didimo alla sua visione, è insignito proprio del titolo di Cavaliere Gerosolimitano: "DIDYMUS CLERICUS / M. I. RAINERO EQ. HIER. SAL."» (M.A. TERZOLI, *Nell'atelier dello scrittore. Innovazione e norma in Giacomo Leopardi*, Roma, Carocci, 2010, pp. 53-54). Accanto a questo possibile riferimento – sostenuto anche dalla presenza di una copia dell'opera foscoliana nella biblioteca di Palazzo Leopardi (cfr. *ivi*, pp. 53-54, nota 40) – non va tralasciato il fatto che Giacomo, fregiando l'anonimo dedicatario dell'*Inno* del titolo di Cavaliere di Gerusalemme, avrebbe anche potuto alludere a fatti o persone che ruotavano attorno alla sua stessa famiglia, con la probabile intenzione di dare maggior credito alla messinscena del ritrovamento: lo zio materno, Carlo Antici, era stato proclamato già nel 1782 Cavaliere dell'Ordine Gerosolimitano, congregazione che peraltro a Recanati aveva una delle sue numerose sedi (cfr. C. DE ROSA, *Notizie di alcuni Cavalieri del Sacro Ordine Gerosolimitano illustri per lettere e per belle arti*, Napoli, Fibreno, 1841², pp. 19-21).

⁴ Così nell'*Avvertimento*: «Un mio amico in Roma nel rimuginare i pochissimi manoscritti di una piccola biblioteca il 6 gennaio dell'anno corrente [curiosamente, il giorno dell'Epifania], trovò in un Codice tutto lacero, di cui non rimangono che poche pagine, quest'*Inno* greco; e poco appresso spediteme una copia, lietissimo per la scoperta, m'incitò ad imprendere la traduzione poetica italiana, facendomi avvisato che egli era tutto atteso ad emendare il testo greco, a lavorarne due versioni latine, l'una letterale e l'altra metrica, e a compilare ampie note sopra l'antica poesia [...]. Fu forza cedere; ed ecco che io do ad un'ora al Pubblico la nuova della scoperta, la traduzione dell'*Inno* in compagnia di alcune note, e la promessa di un'altra molto migliore edizione dello stesso greco componimento. L'*Inno* pare antichissimo, avvengachè il Codice non sembri scritto innanzi al trecento. Comincia nel greco così: Ἐννοσηγίῳν κυανοχαίτην ἄρχομ' αἰείδεν. Termina con questo verso: Ἀμφ' ἄρ' αἰδοῖς βαῖν', ἕμνον γὰρ τοῖσι μέμηλε» (*Poesie disperse*, p. 234).

⁵ Stanza I: vv. 1-73; II: vv. 74-102; III: vv. 103-152; IV: vv. 153-170; V: vv. 171-203. Data l'assenza di uno schema metrico che caratterizzi il poema, il riconoscimento di tali suddivisioni testuali dipende

temi e motivi tradizionalmente attribuiti a Nettuno, che si susseguono e richiamano all'interno di uno schema compositivo rigidamente paratattico: dopo un breve prologo contenente l'evocazione della divinità (vv. 1-7), Leopardi giustappose ad una prima porzione testuale di natura narrativa (vv. 7-92) – dove si trovano rievocati la nascita del dio, l'acquisizione dei suoi poteri ed il racconto di alcuni suoi scontri con eroi e divinità – una seconda parte essenzialmente descrittiva (vv. 93-191), in cui vengono elencate le prerogative di Nettuno, i suoi amori e i figli, per lasciare infine spazio ad una preghiera per la salvezza dei naviganti e ad un saluto finale rivolto dalla voce narrante alla divinità (vv. 191-203).

Molte delle notizie che riguardano la storia della composizione e della pubblicazione di questo audace scherzo letterario sono per lungo tempo rimaste confinate in varie carte autografe e in alcune pagine dell'epistolario leopardiano. Solo in anni assai recenti esse sono divenute l'oggetto di un'approfondita analisi condotta da Rossano Pestarino e confluita nella recente edizione critica delle *Poesie disperse* di Leopardi⁶, dalla quale si apprende che, dopo aver dato inizio alla stesura dell'*Inno* nel maggio del 1816, già nel novembre dello stesso anno, egli aveva deciso di registrarlo nell'indice delle proprie opere, al n. 8 dell'elenco, tra gli scritti di imminente pubblicazione⁷. Il testo era stato quindi

da un dato puramente grafico, individuabile già nell'*editio princeps* dell'opera, dove il verso di apertura di ognuna delle cinque sezioni di testo risulta di poco indentato rispetto al margine della stampa. La stanza I è aperta dall'evocazione del dio («Lui che la terra scuote, azzurro il crine, / A cantare incomincio», vv. 1-2), a cui fa seguito il racconto della sua nascita e di una delle sue prime imprese. La seconda sezione, introdotta dai vv. 74-75 («Ma qual cagione a tenzonar ti mosse / Con Palla Diva occhi-cilestra?») narra la contesa tra Nettuno e Pallade; i vv. 103-104 («Qual però de le ninfe a te dilette, / Signor del mare, io canterò?») costituiscono l'esordio della terza stanza, che contiene un lungo catalogo di nomi di divinità minori associate al dio del mare; la quarta, aperta dall'apostrofe «Salve, o gran figlio di Saturno. Il tuo / Lucente cocchio è in Egea» (vv. 153-154) descrive Nettuno che solca il mare sul proprio carro divino; la quinta, infine, con i vv. 171-172 («Ma qual potrò chiamarti, o del tridente / Agitatore?») introduce un elenco di epiteti del dio seguito da una scena di tempesta e si chiude ancora con un distico, in cui la voce narrante prende congedo dalla divinità, pregandola di proteggere i poeti che hanno cura degli inni («O nume, salve, e con benigna mente / Proteggi i vati che de gl'inni han cura», vv. 202-203).

⁶ L'edizione dell'*Inno* è contenuta in *Poesie disperse*, pp. 159-262. In particolare la *Storia del testo* si trova alle pp. 165-173.

⁷ Il mese d'avvio della composizione si ricava dalla famosa lettera inviata da Leopardi a Giordani il 30 maggio del 1817, in cui il giovane dichiara: «È un anno e mezzo che io quasi senza avvedermene mi son dato alle lettere belle che prima non curava, e tutte le cose mie che Ella ha vedute ed altre che non ha vedute sono state fatte in questo tempo [...]. E l'*Inno* però e le note col resto, l'ho scritto appunto un anno fa: in questi mesi non avrei potuto reggere a quella fatica» (G. LEOPARDI, *Epistolario*, a cura di F. BRIOSCHI e P. LANDI, 2 voll., Torino, Bollati Boringhieri, 1998, p. 106; d'ora in poi solo *Epist.*), ma – si capisce – tale riferimento è troppo vago per essere assunto quale termine per una datazione rigidamente circoscrivibile, cfr. *infra* nota 96. Delle fasi di composizione precedenti la stampa rimangono solo due manoscritti conservati presso la Biblioteca di Casa Leopardi in Recanati e difficilmente databili: AR, autografo leopardiano, e P, vergato da Paolina; per una loro attenta descrizione, condizionata però dall'impossibilità di analizzarne autopicamente le carte, cfr. *Poesie disperse*, pp. 159-161. Per il testo completo dell'indice delle *Opere di G. Leopardi del 16 Novembre 1816*, cfr. G. LEOPARDI, *Tutte le poesie, tutte le prose e lo Zibaldone*, a cura di L. FELICI e E. TREVÌ, Roma, Newton & Compton, 2010⁵, pp. 1038-1039 (d'ora in

spedito al tipografo ed editore Anton Fortunato Stella il 21 febbraio del 1817 per essere stampato, insieme alle *Odae*, sulla rivista milanese «Lo Spettatore Italiano»⁸. La copia manoscritta del componimento, però, una volta inviata da Recanati alla tipografia, per un errore postale non giunse alla destinazione desiderata e fu invece recapitata a Giuseppe Acerbi, direttore della «Biblioteca Italiana», il quale si offrì subito di ospitare l'inedito sul proprio giornale⁹. L'equivoco venutosi così a creare venne risolto da Stella, che recuperò il manoscritto, pubblicandone il contenuto nell'aprile del 1817 e fornendone poi una seconda edizione, assai più corretta della prima e stampata su fascicoli autonomi, della quale egli promise di inviare al giovane autore 40 copie in omaggio¹⁰.

Dopo l'uscita del testo, eccezion fatta per pochi riferimenti contenuti in alcune lettere risalenti al 1817¹¹, l'interesse leopardiano per il falso sembra progressivamente affievolirsi e addirittura scomparire almeno fino alla metà degli anni Venti: è proprio nel 1825 infatti che il poeta, soggiornando a Bologna, considerò la possibilità di ri-

poi abbreviata *TTP* e utilizzata, salvo diverse indicazioni, come edizione di riferimento per tutte le opere leopardiane tranne *Inno* e *Odae*).

⁸ La missiva insieme alla quale Leopardi inviò a Stella il manoscritto contenente l'*Inno* e le *Odae* si trova di nuovo in *Epist.*, pp. 55-57.

⁹ Cfr. la lettera inviata da Milano a Recanati il 12 marzo 1817 e quella di risposta spedita da Leopardi il 21 dello stesso mese (ivi, pp. 64-65, 67-68). Va detto che Acerbi, pur disponibile a concedere all'*Inno* uno spazio sulla rivista, aveva già intuito la natura della burla leopardiana, sostenuto in questo dal parere di un anonimo «Maestro» (forse Giordani, cfr. ivi, p. 2134) ed aveva riportato in una lettera al giovane autore alcune perplessità in merito al valore del presunto originale.

¹⁰ Leopardi ne richiederà alla fine «una decina e non più» (ivi, pp. 99-101). L'*editio princeps* dell'*Inno* sullo «Spettatore Italiano» e quella riedita poco dopo su fascicolo sono rispettivamente siglate SI17 e M17 in *Poesie disperse*, pp. 161-162, dove viene anche fornita per ciascuna una dettagliata scheda di presentazione. Sulle intricate ed enigmatiche vicende che riguardano la spedizione, il recupero e la pubblicazione del testo, vedi, oltre a quelle già menzionate, la lettera inviata da Leopardi al cugino Francesco Cassi il 17 ottobre del 1817 (*Epist.*, p. 148) e, soprattutto, quelle che Stella, Acerbi e Leopardi si scambiarono tra il 21 marzo e il 19 aprile del 1817 (ivi, pp. 73-75, 79-81, 84-86 e 87-88). Un tentativo di spiegare l'errore postale è avanzato dagli editori dell'epistolario a p. 2134, dove si nota: «in realtà, almeno in un altro caso [scil. quello che riguarda l'invio da parte di Monaldo della Lettera ai Sigg. compilatori della Biblioteca Italiana in risposta a quella di Mad. la baronessa di Staël Holstein ai medesim] era stato effettivamente spedito un manoscritto allo Stella perché lo trasmettesse all'Acerbi [...]: l'errore può essere insorto per questo motivo».

¹¹ Al 12 maggio del 1817 risale la missiva con la quale Giacomo, in vista della stampa dell'*Inno* su fascicolo – avvenuta probabilmente nel mese di giugno – comunica a Stella gli *errata* della prima edizione, raccomandandosi riguardo al greco (ivi, p. 100; per l'emendazione dei «54 spropositi» contenuti nella *princeps*, cfr. anche ivi, pp. 105-107, 112-113). Solo pochi giorni dopo, il 30 maggio, a distanza di circa un anno dall'inizio della stesura dell'opera, nella lettera inviata all'amico Giordani, egli ammette «che quanto [...] spaccia della scoperta dell'*Inno*, è una novella», e si dichiara consapevole dello scarso valore del falso (ivi, pp. 106-107), che presto gli sarebbe parso «opera più tosto dell'ingegno che della fantasia e della facoltà poetica», *Poesie disperse*, p. 231, *Per l'avvertimento da premettersi a un'altra edizione di quest'*Inno** (= AN3, cfr. *infra*, note 12 e 41). Una terza missiva, rivolta ancora a Giordani il 14 luglio 1817, nella quale Leopardi ironizza sulla fortuna che l'*Inno* aveva ottenuto a Roma, conserva pressoché l'ultimo riferimento al componimento rintracciabile nell'epistolario di questi mesi (*Epist.*, p. 125). All'autunno, infatti, risalgono soltanto una lettera di ringraziamento allo Stella per la corretta riedizione dell'opera (ivi, p. 145) e la già ricordata epistola al Cassi, con la quale Leopardi omaggiava il cugino di una copia dell'*Inno* (ivi, p. 148).

pubblicare l'*Inno* prima nel volume dei *Versi*, e poi in quello delle *Opere del Conte G. Leopardi*. Com'è noto, l'edizione delle *Opere* non sarebbe mai stata realizzata, mentre è interessante considerare le vicende che riguardarono la tentata ristampa nei *Versi* (Bologna, Dalla Stamperia delle Muse, 1826), poiché esse testimoniano da parte di Leopardi una significativa ambiguità d'intenti. Secondo quanto rilevato da Pestarino, infatti, dopo essersi fatto spedire dal fratello Carlo parte del materiale utile all'allestimento dell'edizione¹², egli sembrò dapprima voler pubblicare il testo privandolo del corposo apparato di note ad esso legato e rivelandone così la veste fittizia¹³, salvo poi smentirsi espungendo l'*Inno* dalla raccolta nell'edizione a stampa e presentandolo ancora come inedito antico nella notizia biobibliografica inviata poco dopo a Carlo Pepoli (ottobre 1826)¹⁴. Queste oscillazioni nel proporre l'opera ora come contrafatta ora come originale contribuiscono in maniera sostanziale a spiegare parte della tribolata vicenda editoriale del falso, che Leopardi non ripubblicò mai dopo il 1817: nelle incertezze nutrite dal poeta si rispecchia infatti il problematico statuto di un testo ritenuto dal suo stesso autore di difficile collocazione all'interno di un programma compositivo pur vario e multiforme come quello dei *Versi*, dove l'*Inno* non sembrava pienamente e coerentemente assimilabile né agli altri originali, né alle traduzioni presenti nella silloge.

Diverse furono invece le ragioni che provocarono il fallimento degli ultimi tentativi di rieditare *Inno* e *Odae* prima della morte del poeta: innanzitutto non venne portata a termine la progettata edizione degli scritti filologici leopardiani a cura di De Sinner, nella quale i falsi avrebbero probabilmente trovato spazio come versioni di adespoti greci¹⁵; quindi, la censura borbonica interruppe la pubblicazione napoletana delle

¹² In merito all'invio dei materiali a Bologna si veda la lettera del 23 novembre 1825, con cui Leopardi richiede «il Virgilio e l'*Inno* postillati», cfr. *Epist.*, pp. 1002-1005, spec. 1004 (ma si considerino anche le lettere di Carlo, 14 e 30 novembre 1825, ivi, pp. 994-995 e 1010-1013). L'esemplare dell'*Inno* mandato a Giacomo insieme ad un cartiglio recante una versione rivista dell'*Avvertimento* da premettere al falso (AN3), dovrebbe corrispondere all'autografo AN1, una copia di M17 contenente postille leopardiane al testo, forse già tutte presenti quando il manoscritto venne spedito al poeta, oppure almeno in parte frutto di un lavoro svolto successivamente. A questo stesso periodo bolognese pare risalire anche AN2, un foglietto autografo con una riscrittura, parte sul *recto* e parte sul *verso*, dei primi diciannove endecasillabi dell'*Inno*, traccia dell'inizio di un lavoro di ripubblicazione del testo ancora riconducibile ai *Versi* del 1826, cfr. *Poesie disperse*, pp. 170, 229-230 e R. PESTARINO, *Leopardi tra Canti e poesie «disperse»*, «Strumenti Critici», 125, 2011, n. 1, pp. 68-76.

¹³ Le intenzioni dell'autore sono testimoniate dalla stesura autografa della *Prefazione* alla raccolta dei *Versi*: «[...] si è tralasciato il lungo commento stampato in seguito dell'*Inno* a Nettuno quando questo fu pubblicato per ischerzo come tradotto dal greco», passo poi interamente cassato nella stampa (cfr. *Poesie disperse*, pp. 170-171).

¹⁴ Nella lettera al Pepoli Leopardi cita tra le sue pubblicazioni anche un «*Inno* a Nettuno (supposto) tradotto dal greco, nuovamente scoperto, con note e con appendice di due odi anacreontiche in greco, (supposte) nuovamente scoperte. Milano 1817» (*Epist.*, pp. 1257-1258).

¹⁵ Compiacendosi dell'ambizioso progetto, il filologo svizzero suggeriva di includervi anche il falso, che significativamente mostrava di distinguere dagli altri scritti eruditi leopardiani, cfr. la lettera del 29 febbraio-8 marzo 1836, ivi, p. 2059.

Opere nel 1836. Dopo l'uscita della *princeps*, insomma, l'*Inno* sarebbe stato sottoposto a vari ripensamenti e riscritture da parte dell'autore, il quale, tuttavia, per ragioni tanto esterne quanto interne ad esso, non sarebbe più riuscito a dare una veste definitiva al proprio componimento¹⁶.

La storia editoriale del falso successiva al 1817 spinge dunque, inevitabilmente, a riconoscere nella sua natura ibrida – non una traduzione, non una semplice compilazione erudita, né solo un originale poetico¹⁷ – la caratteristica di certo più significativa, ma anche più sfuggente dell'opera, che proprio a tale “inafferrabilità” – e, di conseguenza, alla difficile collocazione nella produzione dell'autore – deve almeno in parte la marginale posizione guadagnata in ambito critico. Tra le molteplici ragioni di questa scarsa fortuna, è comunque necessario considerare anche le parole con le quali Leopardi stesso – ad un solo anno di distanza dall'inizio della stesura del testo – confessava a Giordani il fallimento del proprio esperimento letterario, affermando con amarezza che la difficoltà di conciliare l'imitazione delle fonti classiche con la necessità di conferire ai propri versi l'aspetto di una traduzione, gli aveva «impastoiato e rallentato la mente» a tal punto da indurlo a fare «tutt'altro che poesia»¹⁸. Non è poi da escludere che, almeno per un certo periodo, il disinteresse per l'opera sia stato motivato dal giudizio tendenzialmente negativo che Francesco De Sanctis aveva espresso su gran parte della produzione giovanile dell'autore, alla quale anche l'*Inno* appartiene, considerandola di matrice prettamente erudita e di sostanziale intralcio alla scoperta e allo sviluppo della successiva vocazione poetica¹⁹.

Date tali premesse, dunque, non stupisce rilevare che nella bibliografia leopardiana – tuttora priva di un contributo esauriente integralmente dedicato all'*Inno* – non sia possibile rintracciare che poche ed isolate osservazioni formulate attorno ad esso

¹⁶ Esso verrà ripubblicato solo nel 1845, all'interno del vol. III dell'edizione delle *Opere* di Leopardi (*Studi filologici*, a cura di P. PELLEGRINI e P. GIORDANI, Firenze, Le Monnier, 1845); per le successive edizioni del testo rimando a *Poesie disperse*, p. 173. Si aggiunga a parte che le *Odae* non godettero di una sorte migliore: redatte contemporaneamente all'*Inno* e pure presentate come inediti antichi ricevuti dallo scopritore del manoscritto, queste due brevi anacreontee vennero composte direttamente in greco, accompagnate da una versione latina, corredate da un succinto apparato critico e stampate su «Lo Spettatore Italiano» consecutivamente al testo del falso, dovendone rappresentare una sorta di completamento (cfr. *Poesie disperse*, pp. 264-269). Anche se Leopardi vi rivolse la propria attenzione nel 1831, in vista dell'edizione fiorentina dei *Canti* (Firenze, Piatti), esse non vennero mai inserite nella raccolta (cfr. *Poesie disperse*, pp. 172 e 264-269 e PESTARINO, *Leopardi tra Canti e poesie «disperse»*, cit., pp. 66-68). Per un preliminare esame stilistico delle *Odae*, è ancora necessario rimandare agli ormai datati G. PESENTI, *Le Odae Adespotae di G. Leopardi*, «Atene e Roma», XVI, 1913, nn. 173-174, pp. 129-150 e M. MAZZOCCA, *Per una interpretazione delle Odae Adespotae del Leopardi*, «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», CXXXIV, 1975-1976, pp. 525-541.

¹⁷ Dell'*Inno a Nettuno* come «testo “di crisi”, quasi cerniera tra i due momenti dell'erudizione e delle “lettere belle”» ha recentemente parlato lo stesso PESTARINO, *Leopardi tra Canti e poesie «disperse»*, cit., p. 75.

¹⁸ Cfr. la già citata lettera del 30 maggio 1817 (vd. *supra* nn. 7 e 11).

¹⁹ Cfr. F. DE SANCTIS, *Leopardi*, a cura di C. MUSCETTA e A. PERNA, Torino, Einaudi, 1983, pp. 59-60, 80, 104, 489, 496-499.

nel corso dell'ultimo cinquantennio²⁰. Per quanto orientati nella direzione potenzialmente più produttiva per illuminare i caratteri fondamentali dell'opera, i decisivi studi di Sebastiano Timpanaro sul Leopardi filologo e quelli, di pur ampio respiro, dedicati da Hans Ludwig Scheel al rapporto tra il giovane poeta e l'antichità, hanno riservato all'*Inno* – tanto nell'esame del componimento, quanto in quello del suo apparato erudito – uno spazio assai limitato²¹. Maggior fortuna ha invece ottenuto la contraffazione nel settore d'indagine inaugurato dal saggio di Emilio Bigi, *Il Leopardi traduttore dei classici (1814-1817)*, pubblicato nel 1964 e volto a considerare il valore eminentemente letterario delle versioni dal greco e dal latino redatte a ridosso della prima “conversione”. I numerosissimi contributi succedutisi fino ad oggi sulla strada segnata da Bigi hanno poi trovato un particolare motivo di interesse nei falsi del 1816, riconoscendo in essi uno degli esiti più radicali della ricerca stilistica intrapresa da Leopardi a mezzo delle traduzioni, ma, di nuovo, in merito all'*Inno*, non sono andati oltre qualche breve, sia pur talvolta illuminante, osservazione²². Lo stesso, infine, si potrà affermare anche

²⁰ A mia conoscenza, il solo studio integralmente dedicato all'*Inno* leopardiano è F. BORIO, *Nota sull'Inno a Nettuno di Giacomo Leopardi*, «Letteratura e società», 7, 2005, pp. 64-71, il quale, tuttavia, pure incentrato sull'influenza della fonte callimachea, dedica al testo poche e stringate riflessioni.

²¹ Rispettivamente, S. TIMPANARO, *La filologia di Giacomo Leopardi*, Roma-Bari, Laterza, 1997, pp. 19-24 e H.L. SCHEEL, *Leopardi und die Antike. Die Jahre der Vorbereitung (1809-1818) in ihrer Bedeutung für das Gesamtwerk*, München, Max Hueber, 1959, pp. 139-143. Benché Timpanaro abbia dimostrato che l'ampio e dotto apparato dell'*Inno* contiene uno dei primi originali e significativi contributi leopardiani all'esegesi critica dei testi antichi (cfr. *infra* p. 109), non sembra che le sue brevi riflessioni sul falso abbiano finora suscitato tra gli studiosi un interesse bastevole a proseguirne ed approfondirne l'analisi. Quanto poi rilevato da Scheel in merito al trattamento delle fonti greche nell'*Inno a Nettuno* possiede tuttora valore, ma le sintetiche notazioni ad esso riservate rivelano il livello di suggestione a cui si era limitata la sua analisi e dimostrano contestualmente un interesse che, prescindendo dal valore del falso, era rivolto soprattutto ai riflessi delle contraffazioni del 1816 sulla produzione successiva (spec. p. 142).

²² Dopo quello di Bigi (E. BIGI, *Il Leopardi traduttore dei classici (1814-1817)*, in Id., *La genesi del Canto notturno e altri studi sul Leopardi*, Palermo, Manfredi, 1967, pp. 11-80, già edito in «Giornale storico della letteratura italiana», CXLI, 1964, n. 434, pp. 186-234, da cui si cita), i contributi sulla traduttologia leopardiana che hanno riservato maggiore spazio all'*Inno* sono (in ordine di apparizione): S. ORLANDO, *Il pessimismo antico nel Leopardi traduttore*, in *Studi in onore di Alberto Chiari*, 2 voll., Brescia, Paideia, 1973, vol. II, pp. 911-973, spec. pp. 915-916, dove il movente della composizione è ricondotto alla volontà dell'autore di esibire la propria *mens philologa*; P. FASANO, *L'entusiasmo della ragione. Il romantico e l'antico nell'esperienza leopardiana*, Roma, Bulzoni, 1985, pp. 53-128, spec. 67-73, che presenta l'*Inno* come uno tra i più interessanti sbocchi della ricerca linguistica e poetica testimoniata dalle traduzioni giovanili; E. PARRINI CANTINI, «M'ingincchio innanzi a tutti i letterati d'Italia»: *Leopardi traduttore dell'Odissea*, «Per Leggere», III, 2003, n. 4, pp. 75-117, spec. pp. 101-102, in cui si rilevano le connessioni teoriche e poetiche tra *Saggio di traduzione dell'Odissea e Inno a Nettuno*, mostrando – sulla scia di quanto suggerito da G. PANIZZA, *Da greco a italiano: Leopardi e la funzione Giordani*, in *Giordani letterato. Seconda giornata piacentina di studi*, Piacenza 20 maggio 1995, a cura di G. PANIZZA, Piacenza, Tip.Le.Co, 1996, pp. 74-75 – come questo rappresenti il momento più “foscoliano” del Leopardi-traduttore; F. NASI, *Le maschere di Leopardi e l'esperienza del tradurre*, «Studi e problemi di critica testuale», 75, 2007, pp. 73-95, spec. pp. 89-92, in cui i falsi del 1816 testimoniano l'esperienza di “mascheramento” preliminare alla composizione poetica. Una menzione a parte spetta al fondamentale contributo di A. PRETE, *Finitudine e infinito. Su Leopardi*,

per i saggi di Marco Santagata e Riccardo Bonavita, che – secondo una prospettiva più ampia e di lungo termine – hanno presentato il falso come una tappa decisiva nell’elaborazione di quella lingua poetica “naturale e ingenua” che avrebbe connotato la produzione successiva dell’autore²³.

Questi pochi, anche se illustri, riferimenti non possono che confermare la posizione radicalmente satellitare assunta dall’*Inno a Nettuno* nel panorama critico. Anche alla luce delle nuove prospettive d’indagine aperte dalla sua recente edizione²⁴, credo che esso meriti, tuttavia, un’approfondita riconsiderazione: come si evince infatti dalla varietà degli studi citati e, soprattutto, dall’impressionante serie di traduzioni, prose e opere in versi portate a termine nel corso del 1816, l’esperienza del falso sembra riassumere in sé alcuni dei principali interessi che avevano animato un momento decisivo della vicenda letteraria leopardiana.

Tra il gennaio e l’aprile di quell’anno il giovane recanatese aveva volgarizzato il Frontone scoperto da Angelo Mai in un palinsesto ambrosiano, premettendovi un *Discorso sopra la vita e le opere di M. Cornelio Frontone*; tra la primavera e l’estate aveva tradotto il I e parte del II libro dell’*Odissea*, le *Inscrizioni greche Trioppee* di Marcello Sidete, il poemetto pseudo-virgiliano *Moretum*, il II canto dell’*Eneide* (insieme ad una sezione del III) e, sempre nello stesso periodo, aveva dato inizio alle compilazioni del *Parere sopra il Salterio ebraico* e del discorso *Della fama di Orazio presso gli antichi*; nel giugno avevano inoltre visto la luce di stampa le *Notizie istoriche e geografiche sulla città e chiesa arcivescovile di Damiana* (Loreto, per Ilario Rossi). Accanto a questi studi di carattere prevalentemente erudito, poi, datano all’estate del 1816 anche alcune opere originali, come l’idillio in versi sciolti *Le rimembranze*, la rielaborazione della «burletta

Milano, Feltrinelli, 1998, che nel contesto di una più vasta e varia trattazione sulle questioni del tradurre e dell’imitare nella teoria e poetica leopardiane (cfr. ivi, *Traduzione e imitazione*, pp. 143-170) ha riservato alcune importanti pagine proprio all’*Inno* (pp. 152-156), ponendone in evidenza l’eccezionale natura, a metà tra l’imitazione dei modelli antichi e l’originalità della composizione (si veda anche il più recente ID., *All’ombra dell’altra lingua. Per una poetica della traduzione*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011, pp. 67-69).

²³ Rispettivamente, M. SANTAGATA, *Quella celeste naturalezza. Le canzoni e gli idilli di Leopardi*, Bologna, il Mulino, 1994, pp. 89-102 e R. BONAVITA, *L’autenticità è apocrifa. Lingua e stile nel Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica di Giacomo Leopardi*, «Strumenti Critici», 96, 2001, pp. 297-324, spec. pp. 320 sgg. Mentre Santagata, mirando ad identificare alcuni dei principali caratteri del codice idillico, ha illustrato i nessi tra la scrittura “antica” impiegata nell’*Inno* e quella utilizzata negli idilli del 1819, Bonavita ha cercato di proiettare le contraffazioni del 1816 sullo sfondo teorico e critico costituito dal *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* (1818), ad esse per molti aspetti rapportabile.

²⁴ Cfr. *Poesie disperse e supra* p. 95. È inoltre possibile ritrovare qualche riferimento al falso anche in altri studi, i quali, pur non occupandosi direttamente della prima conversione leopardiana ed innestando invece le proprie riflessioni su questioni di più ampio respiro, hanno offerto alcune utili indicazioni: L. FELICI, *L’Olimpo abbandonato. Leopardi tra «favole antiche» e «disperati affetti»*, Venezia, Marsilio, 2005, pp. 18-19, che ha dimostrato come in certe immagini liriche dell’*Inno* sia possibile ravvisare le prime tracce di un uso personale e non solo erudito della mitologia classica (cfr. *infra* nota 65) e G. TELLINI, *Rifare il verso. La parodia nella letteratura italiana*, Milano, Mondadori, 2008, pp. 199-203, dedicate alla teoria, alla pratica parodica e all’ironia del Leopardi falsificatore, cfr. *infra* pp. 117-118.

anacreontica» *La dimenticanza*, iniziata già nel 1811, l'abbozzo di tragedia intitolato *Maria Antonietta* e – composti in pochi giorni tra novembre e dicembre – i cinque canti in terzine del poema *Appressamento della morte*. Non pago, Leopardi volle anche intervenire nel dibattito culturale promosso dall'austriacante e neonata «Biblioteca Italiana», alla quale – com'è noto – indirizzò due lettere, entrambe rimaste poi inedite: la prima, spedita da Recanati il 7 maggio del 1816, era dedicata alla teoria del tradurre (*Lettera ai compilatori della Biblioteca Italiana*); la seconda, inviata il 18 luglio, segnava invece il suo ingresso nella polemica tra classici e romantici (*Lettera ai Sigg. compilatori della Biblioteca Italiana in risposta a quella di Mad. la Baronessa di Staël Holstein ai medesimi*)²⁵.

Un vero e proprio *furor* compositivo, insomma, che portò ben presto Giacomo a rammaricarsi per l'inferma condizione fisica raggiunta²⁶ e che era l'esito di almeno tre diversi ma complementari interessi della sua prima formazione: uno di matrice filologico-erudita, il secondo più specificamente legato all'esercizio di traduzione letteraria dal greco e dal latino ed il terzo che lo aveva condotto alle prime prove di natura essenzialmente poetica. *L'Inno*, componimento originale presentato sotto le mentite spoglie di una traduzione dal greco e corredato da una lunga serie di note colme di erudizione, appare quindi il sorprendente punto di incontro fra queste inclinazioni e, proprio in virtù di tale convergenza, nelle pagine seguenti verrà posto in relazione alla coeva produzione leopardiana, allo scopo di comprendere meglio le motivazioni sottese ad un testo finora sostanzialmente trascurato, ma che a buon diritto può rappresentare un terreno privilegiato per illustrare il profilo intellettuale del poeta recanatese, così come esso si era venuto configurando all'altezza del 1816.

I. Tra erudizione e filologia

Le radici dell'erudizione leopardiana affondano negli studi intrapresi dapprima seguendo le lezioni di latino impartite da don Sebastiano Sanchini – modesto precettore di formazione gesuitica – e poi coltivando da autodidatta la lingua ebraica e soprattutto quella greca, che il giovane apprese a partire dal 1813 ed approfondì con

²⁵ Per una lista completa degli scritti risalenti al 1816, arricchita da utili informazioni editoriali e cronologiche rintracciabili anche nelle note ai singoli testi, cfr. *TTP*, *ad loc.*; più in particolare per ciò che riguarda le traduzioni, si rimanda a G. LEOPARDI, *Poeti greci e latini*, a cura di F. D'INTINO, Roma, Salerno Editrice, 1999.

²⁶ Si ricordino le frequentatissime parole inviate da Leopardi a Giordani con la lettera del 2 marzo 1818: «perchè in somma io mi sono rovinato con sette anni di studio matto e disperatissimo in quel tempo che mi s'andava formando e mi si doveva assodare la complessione. E mi sono rovinato infelicamente e senza rimedio p[er] tutta la vita, e rendutomi l'aspetto miserabile, e dispregevolissima tutta quella gran parte dell'uomo, che è la sola a cui guardino i più» (*Epist.*, pp. 183-184).

dedizione negli anni successivi²⁷. Gli interessi per la cultura classica, maturati a seguito di questi studi, costituiscono una cifra caratteristica della vicenda di quegli anni; essi infatti sostanziarono la gran parte delle opere risalenti al quadriennio 1813-1816 e offrirono a Leopardi la prima vera occasione per tentare di valicare gli stretti confini della provincia, entrare in contatto con le grandi personalità dell'epoca e ottenere così lustro e gloria personale nel campo dell'antichistica²⁸.

Eccezion fatta per il trattatello illuministico *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi*, di stampo esplicitamente divulgativo, la grandissima parte dei testi composti tra il 1813 ed il 1815 possedeva un'ispirazione propriamente erudita, come la precocissima *Storia dell'astronomia* (1813), gli studi su Esichio Milesio, su Porfirio, sui retori d'età imperiale e sui Padri della Chiesa. Un discorso a parte merita il *Giulio Africano*, ultimo scritto riconducibile a questa fase e già considerato da Timpanaro come l'opera più riuscita tra quelle redatte prima del 1816: impreziosita dall'introduzione di alcuni fondamentali concetti di critica testuale e dalla presenza di pregevoli emendazioni, congetture e selezioni di varianti manoscritte²⁹, quest'edizione mostrava le prime avvisaglie di una preoccupazione filologica intesa in senso moderno, che faticava a trasparire dalle compilazioni precedenti, caratterizzate invece da un sovrabbondante accumulo di informazioni dotte che spesso conferiva loro un aspetto pedantemente enciclopedico³⁰. Mentre dunque l'*Africano* può a buon diritto collocarsi al termine della prima fase degli studi leopardiani – tutti orien-

²⁷ Per i primi saggi compilati in latino sotto la guida di don Sanchini, e in generale, per la formazione erudita giovanile, cfr. TIMPANARO, *La filologia*, cit., pp. 3-18. Per una completa rassegna su Leopardi filologo "in erba" rimando al recente ed ampiamente documentato G. LEOPARDI, *Rhetores*, a cura di C.O. TOMMASI MORESCHINI, Pisa-Roma, Fabrizio Serra, 2009.

²⁸ La missiva a Giordani del 30 aprile 1817 esprime il giudizio impietoso di Leopardi sulla desolazione culturale della provincia marchigiana nel primo decennio dell'Ottocento e, parimenti, mostra un disagio intellettuale e personale che non doveva essere troppo dissimile da quello che aveva stimolato la compilazione delle prime opere erudite, di pochi anni precedenti a queste amare affermazioni: «ma che crede Ella mai? Che la Marca e 'l mezzogiorno dello Stato Romano sia come la Romagna e 'l settentrione d'Italia? Costi il nome di letteratura si sente spessissimo: costi giornali accademie conversazioni libraj in grandissimo numero. [...] Qui, amabilissimo Signore mio, tutto è morte, tutto è insensataggine e stupidità. Si meravigliano i forestieri di questo silenzio, di questo sonno universale. Letteratura è vocabolo inudito» (*Epist.*, pp. 89-90). Sebbene la Marca non fosse del tutto "sonnolenta" (cfr. *infra* pp. 120 sgg.), Leopardi percepiva ormai distintamente i limiti culturali della provincia e guardava già al fervore che animava i grandi centri della penisola. D'altra parte la sua fama di filologo – al di là di una rapida citazione delle sue doti da *enfant prodige* nella *Dissertazione intorno agli uomini dotati di gran memoria* di Francesco Cancellieri (Roma, Bourlié, 1815, pp. 88-90) – avrebbe lentamente iniziato a diffondersi solo a seguito del viaggio a Roma compiuto nel 1822, cfr. TIMPANARO, *La filologia*, cit., pp. 63 sgg. *passim*.

²⁹ Cfr. *ivi*, pp. 12-18 e, per una ricca introduzione a questo scritto, G. LEOPARDI, *Giulio Africano*, a cura di C. MORESCHINI, Bologna, il Mulino, 1997.

³⁰ Cfr. TIMPANARO, *La filologia*, cit., pp. 8-12, dove i numerosi limiti di questa prima produzione, precedente la svolta verso la "filologia formale", non vengono ricondotti solo all'immatunità del giovanissimo erudito, ma soprattutto all'impossibilità da parte di quest'ultimo di accedere alle novità editoriali dei maggiori poli culturali italiani, di stabilire contatti col mondo intellettuale esterno alla provincia e di procurarsi tutti i materiali bibliografici, specialmente i codici manoscritti, necessari a rendere più solido il proprio lavoro (*ivi*, pp. 12-15).

tati alla raccolta e all'organizzazione di dati tratti dalla dottrina antica – l'*Inno a Nettuno* è tradizionalmente associato alla produzione successiva, caratterizzata da una sensibilità diversa, ormai vicina ai nuovi interessi che animarono la cosiddetta “conversione letteraria” del 1816, anno in cui il giovane iniziò (gradatamente) a rivolgere una più profonda attenzione ai classici, dei quali dimostrerà presto di apprezzare non più o non solo il valore storico e documentario, ma anche e soprattutto quello artistico e poetico³¹.

Nell'*Inno*, tuttavia, si riconosce ancora, per molti versi, l'influsso degli scritti filologico-eruditi precedenti³². In particolare una tale impressione si può ricavare scorrendo il densissimo apparato di 59 note che correde i 203 endecasillabi del testo: in esse «ogni volta che [il presunto] autore antico nomina un personaggio [...] o una località, il Leopardi raccoglie tutte le altre testimonianze in proposito, ingolfandosi spesso in lunghe digressioni»³³. Collocate per lo più nella seconda metà del componimento e spesso associate a nomi o ad epiteti di divinità, le note leopardiane contengono materiale erudito ed antiquario e si rivolgono tanto al lettore poco esperto di antichità, che vi poteva reperire informazioni utili alla comprensione del testo, quanto a quello colto che vi rintracciava numerosi riferimenti a questioni filologiche, mitografiche e lessicografiche, le quali, proprio grazie alla pubblicazione dell'inedito inno, trovavano nuove ed inaspettate risposte³⁴.

³¹ È noto che fu Leopardi a voler ricondurre la propria conversione al 1816, tuttavia, come ricorda Timpanaro, essa era probabilmente già iniziata nell'anno precedente e si sarebbe prolungata almeno fino al 1819, cfr. *ivi*, p. 19. Un'eccellente ricostruzione del complesso periodo della prima conversione letteraria è offerta da C. GENETELLI, *IncurSIONI leopardiane. Nei dintorni della «conversione letteraria»*, Roma-Padova, Antenore, 2003.

³² Del resto anche Timpanaro – esprimendo un giudizio di valore forse eccessivamente duro sulle opere del 1816 – riconosce la stretta continuità tra i primi esercizi eruditi e la produzione letteraria degli anni della conversione, allorché nelle traduzioni, nelle opere filologiche e nei falsi del periodo «il dato erudito si riveste di un ornamento letterario, senza però diventare né critica né storia. I lavori di questo periodo sono un esercizio di bella letteratura, un'esperienza che al Leopardi servi per conquistare il proprio stile [...], ma dal punto di vista storico-critico non superano gran che i precedenti commentarii *de vita et scriptis*» (TIMPANARO, *La filologia*, cit., p. 21).

³³ *Ivi*, p. 9, in cui lo studioso, pur non riferendosi direttamente all'*Inno a Nettuno*, tratteggia con chiarezza il metodo di lavoro che Leopardi avrà con ogni probabilità seguito anche per la compilazione dell'apparato del falso. Sull'«erudizione più pellegrina e recondita», in gran parte raccolta dalle medesime fonti impiegate per la stesura di alcune delle dotte compilazioni precedenti e di cui si nutrono anche le note all'*Inno*, cfr. *Epist.* p. 106 e SCHEEL, *Leopardi und die Antike*, cit., pp. 140-141.

³⁴ Solo 8 sono le note che si rintracciano in corrispondenza della prima metà del componimento, mentre ben 51 commentano i vv. 103-203; la netta maggioranza di esse (il 66% circa) è appiccata a nomi o a epiteti divini. Nelle note si discutono problemi lessicografici, filologici, mitografici e antiquari; si elencano passi paralleli all'*Inno* e si accenna brevemente a questioni traduttive. Le fonti citate sono prevalentemente greche (44 a fronte delle sole 17 latine) ed eterogenee: vengono menzionate opere in prosa e in poesia, testi risalenti all'età arcaica, classica e cristiana e non mancano citazioni di lessici o glossari tardi e addirittura medievali. Per un utile e dettagliato elenco di tutti i *loci* richiamati nell'apparato, cfr. *l'Indice degli autori e delle opere* compilato da Pestarino (*Poesie disperse*, pp. 307-324), mentre per una suddivisione tipologica ed una descrizione più approfondita delle note, rinvio all'edizione commentata di *Inno a Nettuno* e *Odae Adespotae* che ho attualmente in preparazione.

Ma la volontà del giovane autore di sfoggiare un'ampia dottrina emerge anche in un'altra, nient'affatto secondaria sezione del paratesto, l'*Avvertimento* ai lettori. In esso – come era avvenuto qualche anno prima nell'ampio *Discorso sopra la Batracomiomachia*, dove si dilungava in annose questioni attributive in merito alla paternità del poemetto pseudo-omerico – Leopardi si cimenta, questa volta animato da una certa beffarda ironia, in un dotto *excursus*, nel quale, dopo avere formulato e scartato varie ipotesi, finge di voler ricondurre la composizione dell'inno ritrovato ad un ignoto poeta proveniente dall'Attica:

Simonide e Mirone o Merone, poetessa di Bisanzio, scrissero Inni a Nettuno. Ma l'autore di questo mi par sì bene istruito delle cose degli Ateniesi, che io lo credo d'Atene, o per lo meno dell'Attica. Panfo Ateniese scrisse altresì un Inno a Nettuno, come si raccoglie da Pausania, ma quello ora scoperto, benchè molto antico, non può essere di quel poeta che si dice vissuto avanti Omero; oltrechè quivi non ha ciò che Pausania lesse nel componimento di Panfo. Nulla dico dell'Inno a Nettuno, non più lungo di sette versi, che è fra gli attribuiti ad Omero [...] ³⁵.

Nell'*Inno* non mancano comunque notazioni di natura più squisitamente filologica: nel commento al falso, il giovane offre infatti uno dei suoi primi contributi – ancora oggi ritenuto valido ³⁶ – all'esegesi dei testi antichi. Fu Timpanaro a rilevare che alla nota 7, relativa ai vv. 84-92 («[...] onde a te diero i fati / I cavalli domar veloci al corso. / [...] e primo / Tu de la terra scotitor possente / A' chiomati destrieri il fren ponesti»), era possibile rintracciare un'osservazione critica di un certo pregio che illuminava un controverso passo virgiliano: discutendo la figura di Nettuno creatore del cavallo e protettore dei domatori, Leopardi affermava che in *Aen.* VII 691 l'eroe Messapo era definito *Neptunia proles* non perché, come malamente osservava Servio insieme ad altri antichi esegeti, egli fosse giunto in Italia dal mare, ma perché, come sintetizzato dallo stesso Virgilio mediante l'uso di un epiteto collocato nel primo emistichio del verso, egli era *equum domitor*, prerogativa attribuita proprio al dio del mare da una significativa parte della tradizione greco-latina ³⁷.

Di nuovo sarà allora opportuno volgere l'attenzione all'*Avvertimento*, dove pure è possibile riconoscere la presenza di indicazioni che dimostrano una buona consapevolezza da parte di Leopardi in campo critico e soprattutto "paleografico". È proprio nella prosa indirizzata ai lettori, infatti, che egli si sofferma sul contesto di ritrovamento e sull'aspetto del manoscritto che doveva conservare il testo dell'inno,

³⁵ Ivi, p. 235. Nella citazione mancano tre note nelle quali Leopardi rimanda ad alcune fonti che testimoniano quanto segnalato a proposito degli inni a Nettuno composti rispettivamente da Simonide, Merone e Panfo (secondo le attuali edizioni di riferimento: *schol.* Eur. *Med.* 5 Schwartz; Eust. *Il.* II 711 Van der Valk; Paus. VII 21 9).

³⁶ Cfr. TIMPANARO, *La filologia*, cit., p. 24 nota 17 e p. 221 e più recentemente G. DRAGO, *Timpanaro e gli studi filologici leopardiani*, «Allegoria», XII, 2001, n. 39, pp. 105-121, a p. 121.

³⁷ Cfr. *Poesie disperse*, p. 248.

giungendo a formulare alcune ipotesi sulla datazione del codice e sul suo originario contenuto:

Un mio amico in Roma nel rimuginare i pochissimi manoscritti di una piccola biblioteca il 6 gennaio dell'anno corrente, trovò in un Codice tutto lacero, di cui non rimangono che poche pagine, quest'Inno greco [...]. L'Inno pare antichissimo, avvegnachè il Codice non sembri scritto innanzi al trecento. [...] Il nome dell'autore non è nelle pagine che ci avanzano del Codice già molto più ampio, e non si può di leggeri indovinarlo. L'Inno porta per titolo: Τοῦ αὐτοῦ Εἰς Ποσειδῶνα = Del medesimo: a Nettuno =, da che apparisce che avea nel manoscritto altri componimenti dello stesso poeta, e di questi si leggono a gran fatica nel Codice qua e là alcuni frammenti [...]³⁸.

L'accumulo di richiami e citazioni di fonti classiche di cui l'apparato al testo è letteralmente infarcito e la presenza nell'*Avvertimento* di puntigliose disquisizioni di natura ecdotica documentano dunque le connessioni tra il falso e la produzione precedente. Non va tuttavia dimenticato che queste esibizioni dottrinali venivano collocate da Leopardi nel contesto, fino ad allora inedito, di una contraffazione ed erano dunque finalizzate non più ad un'autentica indagine sul passato, ma – in quanto parte integrante della messinscena – orientate a conferire credibilità ad un testo antico inesistente. Proprio questa rifunzionalizzazione della pratica erudita costituisce una delle più interessanti caratteristiche dell'*Inno*, poiché essa testimonia il grado di disinvoltura raggiunto dal giovane poeta nel maneggiare gli strumenti e il lessico dell'antichista e rivela una maggiore spregiudicatezza e libertà d'approccio alla ricerca filologica, che veniva così allontanata dal suo primario obiettivo e subordinata alle nuove esigenze della composizione originale³⁹.

II. Una finta traduzione

Tra il 1814 e il 1816, un'altra vocazione caratterizzò la biografia intellettuale del giovane Leopardi, ispirando, insieme a quella filologico-erudita, l'ideazione dell'*Inno a Nettuno*: la passione per il volgarizzamento dei testi classici⁴⁰. Lo stretto legame che

³⁸ Ivi, pp. 234-235.

³⁹ Così viene commentato l'*Avvertimento* in TERZOLI, *Nell'atelier dello scrittore*, cit., p. 56: «È questo, mi pare, un caso di straordinario interesse, dove il falso apparato paratestuale gioca un ruolo di primissimo piano per accreditare la presunta scoperta: e insieme contribuisce attivamente a costruire e rafforzare le molteplici e diffratte immagini di raffinatissimo e spregiudicato *pasticheur*, di un autore che ormai domina senza riserve ogni forma e ogni registro della scrittura letteraria».

⁴⁰ Tra i numerosissimi studi sul primo *vertere* leopardiano, inaugurati dal già citato contributo di Bigi, si aggiungano a quelli nominati alla nota 22 i saggi elencati nella rassegna di M. NATALE, *Dagli Scherzi a Imitazione. Leopardi traduttore dei poeti: bibliografia 1955-2005*, «Lettere italiane», LVIII, 2006, n. 2, pp. 304-335. Meritano inoltre di essere ricordati i più recenti B. STASI, *Idee di Leopardi sulla traduzione*, in *Traduzioni letterarie*

unisce il falso alle coeve traduzioni di opere greche e latine è messo in luce da un appunto personale, con il quale l'autore stesso commentò *l'Inno* dopo la sua pubblicazione:

Dovechè i traduttori si studiano di parer originali, io doveva essendo originale studiarmi di parer traduttore. e qui si possono mettere tutte le riflessioni sopra questo particolare ch'io scrissi al Giordani nella mia lettera dove si parla di quest'inno. ec.⁴¹

Nella già citata missiva inviata all'amico Giordani il 30 maggio del 1817, infatti, ricostruendo la genesi dell'opera, aveva scritto:

la stretta necessità d'imitare, o meglio di copiare e di rimuovere dal componimento l'aria di robusto e originale, perché come un velo rado rado, anzi una rete sovrapposta all'immaginario testo, ne lasciasse vedere tutti i muscoli e i lineamenti, e in somma lo lasciasse pressoché nudo a fine d'ingannare, m'impastoiò e rallentò p[er] modo la mente, che senza dubbio io ho fatto tutt'altro che poesia⁴².

Lo sforzo imitativo al quale Leopardi imputa il proprio fallimento era dunque volto a conferire al testo dell'*Inno* l'aspetto di un volgarizzamento, camuffando sistematicamente ogni suo carattere di originalità. Questo intento emerge con tutta evidenza sul piano prettamente formale, laddove, come è stato giustamente rilevato da Bigi, spesso si riscontra nel falso la «presenza esplicita di quei moduli stilistici, con i quali nelle versioni [...] il poeta cercava di attingere [...] la divina "naturalizza" degli antichi»⁴³, moduli che nel contesto di una contraffazione avrebbero fuorviato i lettori, spingendoli a riconoscere nel testo i tratti di una vera e propria traduzione. Se letta da un punto di vista più generale, però, questa osservazione rappresenta anche un primo, fonda-

e rinnovamento del gusto: dal Neoclassicismo al primo Romanticismo. Atti del convegno internazionale di studi, Lecce-Castro 15-18 giugno 2005, a cura di G. COLUCCIA e B. STASI, 2 voll., Galatina, Congedo, 2006, vol. II, pp. 291-324; N. PRIMO, *Leopardi lettore e traduttore*, Leonforte, Insula, 2008; V. CAMAROTTO, «La gemma perduta». *Le traduzioni omeriche di Leopardi (1815-1818)*, «Rivista internazionale di Studi Leopardiani», 6, 2010, pp. 79-116 e ID., *Note sulla traduzione del II canto dell'Odissea*, ivi, 8, 2012, pp. 55-68. A parte va poi segnalato lo studio di G. LONARDI, *L'oro di Omero. L'Iliade, Saffo: antichissimi di Leopardi*, Venezia, Marsilio, 2005, che, in continuità con il precedente ID., *Classicismo e utopia nella lirica leopardiana*, Firenze, Olschki, 1969, ha riconosciuto nelle giovanili traduzioni dal greco tracce utili a comprendere il complesso rapporto che lega il Leopardi dei *Canti* al mondo antico. Due preziosi strumenti per lo studio delle versioni giovanili sono inoltre LEOPARDI, *Poeti greci e latini*, cit., edizione critica, commentata e riccamente introdotta da Franco D'Intino e G. SAVOCA-N. PRIMO, *Concordanza delle traduzioni poetiche di Giacomo Leopardi. Concordanza, lista di frequenza, indici*, Firenze, Olschki, 2003.

⁴¹ Si tratta dell'annotazione autografa di AN3 «foglietto di mm 135 x 100, scritto solo nel terzo superiore, e contenente la schedula intitolata *Per l'avvertimento da premettersi a un'altra edizione di quest'Inno [...]*» (*Poesie disperse*, pp. 165 e 231). La grafia con cui Leopardi vergò il biglietto parrebbe riconducibile al 1817 o comunque ad una fase cronologica subito a ridosso delle due edizioni dell'*Inno*, cfr. ivi, p.165.

⁴² *Epist.*, p. 106.

⁴³ BIGI, *Il Leopardi traduttore*, cit., p. 223.

tale indizio del fatto che la pratica di traduttore di opere greche e latine, in quanto finalizzata all'assimilazione delle loro qualità espressive, costituisce il presupposto teorico e poetico dell'*Inno* in quanto composizione lirica originale. Come testimoniato da una celeberrima annotazione dello *Zibaldone*⁴⁴, fu proprio l'assiduo esercizio di traduzione dei classici ad aver deviato gli interessi del giovane Leopardi dalla filologia e ad aver posto le basi per la sua "conversione dall'erudizione al bello".

In particolare dal 1813, grazie all'apprendimento del greco, egli iniziò gradualmente a non intendere più il volgarizzamento come un mero esercizio stilistico⁴⁵ e a percepirlo invece come una fonte di vitale arricchimento personale, che poteva assicurarli non solo una via di fuga dal controllo della pressante educazione razionalistica impostagli dai famigliari, ma anche un piacevole turbamento emotivo frutto dell'eccezionale incontro con espressioni e immagini poetiche «naturali» ed «ingenue», assimilabili a quelle proprie di una fanciullezza non ancora corrotta dalla ragione⁴⁶. La funzione che la pratica del tradurre venne allora ad assumere agli occhi di Leopardi fu quella di consentire alla mente di assorbire e fare proprie le bellezze della parola antica, servendosi delle stesse armi della ragione e della scienza filologica di cui egli aveva fatto uso per dare corpo ai nutriti apparati che corredevano le opere di stampo erudito e che avrebbero accompagnato anche la maggior parte dei suoi volgarizzamenti⁴⁷.

⁴⁴ «Le circostanze mi avevan dato allo studio delle lingue, e della filologia antica. Ciò formava tutto il mio gusto: io disprezzava quindi la poesia. Certo non mancava d'immaginazione, ma non credetti d'esser poeta, se non dopo letti parecchi poeti greci» (G. LEOPARDI, *Zibaldone di pensieri*, a cura di G. PACELLA, 3 voll., Milano, Garzanti, 1991, vol. I, p. 1741 dell'autografo; d'ora in poi solo *Zibaldone*). E cfr. BIGI, *Il Leopardi traduttore*, cit., p. 192: «non sembra azzardato fissare l'inizio di quel passaggio "gradato" dall'erudizione al bello, di quella progressiva scoperta della propria vocazione poetica, appunto in rapporto con il gruppo di traduzioni dal greco che abbiamo ricordato [sicil. quelle degli anni 1814-1815]». Sul periodo della conversione, cfr. *supra* p. 103.

⁴⁵ Già al 1809-1812 risalgono ad esempio le puerili versioni da Orazio, tutte improntate ad un «gusto scolasticamente ed accademicamente arcadico», cfr. BIGI, *Il Leopardi traduttore*, cit., pp. 188-190.

⁴⁶ Cfr. LEOPARDI, *Poeti greci e latini*, cit., pp. XII-XIII. Sui concetti poetici di «naturalezza» ed «ingenuità», da sempre associati per Leopardi alla poesia antica, si vedano i numerosi riferimenti presenti già nella prosa del *Discorso sopra Mosca* (1815), che troveranno in seguito maggiore compiutezza nel *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* (1818), cfr. TTP, pp. 412 sgg. e 968-995, *passim*.

⁴⁷ A proposito della funzione del tradurre, Leopardi, ormai al termine della sua prima esperienza di volgarizzatore, scriveva a Giordani: «Ella dice da Maestro che il tradurre è utilissimo nella età mia, cosa certa e che la pratica a me rende manifestissima. Perchè quando ho letto qualche Classico, la mia mente tumultua e si confonde. Allora prendo a tradurre il meglio, e quelle bellezze per necessità esaminate e rimenate a una e a una, piglian posto nella mia mente e l'arricchiscono e mi lasciano in pace», (lettera del 21 marzo 1817 in *Epist.*, p. 71). Le parole antiche, dunque, prima di "pigliare posto" nella mente del poeta, dovevano essere «esaminate e rimenate», ognuna andava ricercata e controllata su grammatiche e dizionari, in modo che tutti i tasselli della naturalezza primitiva fossero sottoposti al vaglio della moderna ragione. D'altronde, nella lettera a Giordani del 30 aprile 1817, è Leopardi stesso, ripensando al sorgere della propria passione per l'antichità, a riconoscere il ruolo decisivo di uno studio "scolastico" delle lingue classiche: «Chi m'ha fatto strada a imparare le lingue che m'erano necessarie? la grazia di Dio. [...] Io avea allora 15 anni, e stava dietro a studi grossi, Grammatiche Dizionari greci ebraici e cose simili tediose, ma necessarie» (ivi, pp. 91-93). A questo proposito utilissime osservazioni sono contenute in LEOPARDI, *Poeti greci e latini*, cit., *Introduzione*, spec. pp. XII-XVIII.

Le motivazioni che condussero Leopardi a dedicarsi alle versioni dal greco e dal latino rimasero sostanzialmente inalterate fino al 1817 – anno della *Titanomachia di Esiodo* e del concludersi della sua prima esperienza di traduttore –, ma gli approcci e gli esiti ai quali egli approdò variarono significativamente nel tempo e lo spinsero a dare corpo ad una teoria del *vertere* sperimentale e mutevole, che contribuì in maniera sostanziale ad animare l'audace esperimento di contraffazione dell'*Inno a Nettuno*. Sarà dunque ripercorrendo – sia pure in estrema sintesi e a costo di qualche semplificazione – le differenti e talvolta contraddittorie forme assunte dalla teoria e dalla pratica del tradurre, che si potranno cogliere con chiarezza le radici più profonde della scelta leopardiana di conferire al falso l'aspetto di un volgarizzamento in versi.

Se nelle prime versioni dal greco (*Scherzi epigrammatici* e *Poesie di Mosco*, 1814-1815) – nonostante l'utilizzo di uno stile ancora intriso di gusto arcadico e neoclassico – Leopardi mirava a preservare nella resa italiana l'ingenuità dell'originale mediante una strenua conservazione della lettera ed «in consapevole polemica con [...] i “travestitori” settecenteschi»⁴⁸, già ne' *La guerra dei topi e delle rane* (1815) la regola di fedeltà che lo aveva dapprincipio ispirato appare ben mutata⁴⁹: il bersaglio della critica leopardiana passa allora dal Mosco travestito alla parigina di Poinciset de Sivry alla versione della *Batracomiomachia* realizzata dall'abate Antonio Lavagnoli, accusato di avere dato alle stampe una traduzione «fredda e quasi letterale» del testo greco⁵⁰.

Oscillazioni dello stesso genere si possono facilmente rintracciare anche nelle traduzioni approntate durante la prima metà del 1816: mentre per quella del *Moretum* pseudo-virgiliano Leopardi dichiara «senza rossore» di aver condotto il suo lavoro liberamente, rivendicando come primarie le esigenze di una resa del tutto “sponta-

⁴⁸ BIGI, *Il Leopardi traduttore*, cit., p. 193. Sulle caratteristiche estetiche e formali della traduzione delle traduzioni, cfr. *ivi*, pp. 191-201, dove lo studioso mostra le affinità tra tali versioni e quelle curate da Giuseppe Maria Pagnini (*Le poesie di Anacreonte, di Saffo, e di Erinna dal greco trasportate in rime toscane per opera di Eritisco Pilenejo P.A.*, Lucca, Marescandoli, 1794) e chiarisce come da queste prime prove traduttive discenda anche il componimento *Le Rimembranze*, cfr. *ivi*, p. 201.

⁴⁹ Nel *Discorso sopra la Batracomiomachia* emerge la volontà di conferire al volgarizzamento del poemetto pseudo-omerico una certa spontaneità, giungendo addirittura ad adeguare l'opera antica a criteri estetici ad essa estranei, come il metro italiano: «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, ricevessero l'andamento italiano, e fossero poste in versi non duri e in rime che potessero sembrare spontanee» (*TTP*, p. 399).

⁵⁰ A Poinciset de Sivry Leopardi rivolse pungenti accuse nel suo *Discorso sopra Mosco* (*ivi*, pp. 413-415). Contro l'opera del Lavagnoli aveva sentenziato: «Il Rubbi diede sopra tutte le traduzioni italiane della *Batracomiomachia* la preferenza a quella del Lavagnoli. Ma questa, a dir vero, non è che una fredda e quasi letterale interpretazione del testo greco, fatta coll'originale e col Rimario alla mano, in versi poco eleganti, e con rime stentate e spiacevoli. Leggendone il primo verso senza saper nulla del titolo, si conosce tosto che esso appartiene ad una traduzione, tanto questa è lontana dall'aver l'aria di un componimento originale» (*ivi*, p. 398).

nea” dell’archetipo; nella premessa al volgarizzamento del I libro dell’*Odissea*, egli si rivolge orgogliosamente ai propri lettori perché verifichino la sua puntuale aderenza ad Omero, sfidandoli ad aprire a caso il poema e a confrontarlo con la versione⁵¹. Questa pendolarità nell’accordare la propria preferenza ora alla necessità di garantire una traduzione fedele al modello, ora a quella di dare corpo ad un testo caratterizzato da qualche libertà può spiegare almeno in parte l’insorgenza, durante lo stesso 1816, di alcune riflessioni sui metodi del tradurre, mediante le quali il giovane recanatese cercò a più riprese di razionalizzare lo sperimentalismo che aveva fino ad allora contraddistinto la sua produzione⁵².

A fianco di alcune soluzioni teoriche rimaste poi prive di sviluppi⁵³, almeno a partire dalla primavera del 1816 iniziò a farsi strada in Leopardi una nuova idea di fedeltà all’originale, che segnò il definitivo superamento dell’opzione letteralismo/traduzione libera passando attraverso la fondamentale «intuizione che fedeltà e originalità sono istanze interne a ciascun atto di traduzione poetica, e quindi in realtà inseparabili»⁵⁴. Cosa aveva spinto il giovane traduttore a tali riflessioni? È probabile che egli si fosse orientato in

⁵¹ Cfr. l’inedita *Nota introduttiva alla bella copia di a*, in L. STEFANI, *La Torta di Giacomo Leopardi*, «Studi e problemi di critica testuale», 5, 1972, pp. 135-179, a p. 146 e *TTP*, p. 423, a cui si possono aggiungere le considerazioni raccolte nella coeva *Prefazione alle Inscrizioni greche Triopee*, dove Leopardi si rammarcava che il grande Visconti, traduttore letterale dei testi antichi, avesse purtroppo finito col sacrificarne lo spirito (cfr. *ivi*, p. 428).

⁵² Su questo ambiguo atteggiamento verso la pratica della traduzione, cfr. FASANO, *L’entusiasmo*, cit., pp. 59-67; PRETE, *Finitudine e infinito*, cit., pp. 149-152 ed E. SANGUINETI, *Il chierico organico. Scritture e intellettuali*, a cura di E. RISSO, Milano, Feltrinelli, 2000, pp. 123-125, dove l’oscillazione tra rispetto della fonte e ricerca di originalità è definita nei termini di un vero e proprio «paradosso» leopardiano, che accompagnerà il poeta ben oltre il confine della giovanile conversione, riversandosi in molte delle riflessioni consegnate alle carte dello *Zibaldone*. In merito a *Batracomiomachia* e *Moretum*, è però necessario riflettere su un’importante considerazione che devo alla cortesia di Christian Genetelli, il quale giustamente nota come queste traduzioni, più libere, non contraddicono necessariamente il criterio dominante della fedeltà, ma si possono spiegare soprattutto alla luce del genere a cui appartengono i due testi: uno parodico e dunque già di partenza operazione di cultura e non di natura, l’altro umile; su quest’ultimo scritto in particolare, cfr. J.L. BERTOLIO, *La torta ovvero il primo idillio: Leopardi traduttore del Moretum*, «Giornale storico della letteratura italiana», CLXXXVIII, 2011, 623, pp. 396-423. Si veda inoltre V. CAMAROTTO, «Antica lite io canto». *La traduzione leopardiana della Batracomiomachia (1815) tra parodia e satira*, «La Rassegna della letteratura italiana», CXI, 2007, 1, pp. 73-97.

⁵³ Mi riferisco in particolare alla *Lettera* inviata alla «Biblioteca Italiana» il 7 maggio del 1816, che contiene i primi tentativi operati da Leopardi di giustificare la propria pratica traduttiva (cfr. *TTP*, pp. 939-941). In essa egli aveva cercato di risolvere l’alternanza tra aderenza all’originale e libertà del traduttore, individuando un possibile criterio guida nelle caratteristiche stilistiche dei componimenti antichi, alcuni dei quali necessitavano di traduzioni letterali (Omero e Anacreonte), al contrario di altri che potevano «soffrire maggior libertà» (*ivi*, p. 940). Qualcosa di simile veniva ribadito da Leopardi anche nel pressoché contemporaneo preambolo alle *Odae Adespotae*, dove si legge: «Colui che disse, rima e traduzione esser cose incompatibili, a miglior dritto avria potuto dirlo di una traduzione di Anacreonte, la quale se non è più che fedelissima, se non serba un suono, un ordine di parole esattamente rispondente a quello del testo, è piombo per oro forbito puro lucidissimo» (*Poesie disperse*, p. 281).

⁵⁴ FASANO, *L’entusiasmo*, cit., p. 63.

questa nuova direzione, stimolato dalla lettura di due celebri articoli foscoliani pubblicati non molti anni prima sulla rivista «Annali di Scienze e Lettere»: *Traduzione de' due primi Canti dell'Odissea* e *Caro ed Alfieri traduttori di Virgilio*⁵⁵. Essi – come Bigi ebbe il merito di notare per primo – incisero profondamente tanto sulla pratica traduttiva quanto sulle esposizioni teorico-critiche redatte da Leopardi, che poté in particolare trovare negli scritti foscoliani una reinterpretazione di quella norma di fedeltà, che tanta importanza aveva avuto nelle sue prime prove e che veniva declinata da Foscolo come principio di conservazione del “calore” sentimentale e fantastico dei testi antichi⁵⁶.

È tuttavia proprio sul terreno dell'interpretazione di questo principio di rigorosa e assoluta fedeltà che si registra anche il distacco di Leopardi dalle teorie del suo predecessore, ormai di stanza in Inghilterra, e al quale il giovane si era avvicinato mediante il filtro dei fogli letterari milanesi ed il confronto con gli autorevoli e ben più vicini Monti e Giordani. L'esigenza di strenua aderenza al greco, di cui Leopardi si sforzava di conservare ogni «gemma», tradiva infatti le reali intenzioni foscoliane, secondo le quali «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»⁵⁷. Dunque, mentre di fatto il criterio perseguito da Foscolo portava, paradossalmente, ad una traduzione libera, Leopardi operava la scelta opposta, rispettando non solo il senso del testo-base, ma anche la sua forma; non solo lo spirito del modello, ma anche il suo corpo. Questa idea indirizzò le traduzioni del I libro dell'*Odissea*, del II dell'*Eneide* e delle *Inscrizioni Tropee*, tutte caratterizzate dall'estremo rigore con cui l'autore mantenne la più stretta osservanza del greco e

⁵⁵ Cfr. U. FOSCOLO, *Traduzione de' due primi Canti dell'Odissea*, «Annali di Scienze e Lettere», II, 1810, n. 4, pp. 25-78 e ID., *Caro ed Alfieri traduttori di Virgilio*, ivi, VII, 1811, n. 21, pp. 358-397; entrambi i testi – il secondo in realtà arrangiato da Michele Leoni su materiali foscoliani – si leggono in U. FOSCOLO, *Lezioni, articoli di critica e di polemica (1809-1811)*, a cura di E. SANTINI, Firenze, Le Monnier, 1933 («Edizione Nazionale delle Opere», vol. VII), pp. 197-230 e 437-456. La conoscenza leopardiana degli articoli è comprovata dalla presenza nella biblioteca recanatese delle due annate della rivista, che aveva costituito una delle letture di riferimento per Leopardi già durante la stesura della *Storia dell'astronomia* (cfr. GENETELLI, *Incusioni leopardiane*, cit., pp. 3-97 e G. PANIZZA, *Lecture di un momento: un'indagine sui periodici*, in *Gli strumenti di Leopardi: repertori, dizionari, periodici*. Pavia 17-18 dicembre 1998, a cura di M.M. LOMBARDI, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2000, pp. 145-159).

⁵⁶ Cfr. BIGI, *Il Leopardi traduttore*, cit., pp. 204-212. La lettura degli scritti foscoliani, inoltre, aveva favorito un cambiamento di rotta negli interessi di Leopardi, che si rivolse allo studio sistematico di «opere di grande respiro poetico e umano» (ivi, p. 205), come i poemi epici classici e la *Bibbia*, secondo un gusto che rispecchiava in parte anche quello testimoniato dalle nuove tendenze della filologia europea, per le quali cfr. TAMPANARO, *La filologia*, cit., pp. 16-18. Un secondo punto di contatto con le teorie di Foscolo concerne l'importanza riservata alla conoscenza della lingua, della cultura e della storia antica, ritenuta il mezzo più sicuro per comprendere a fondo i classici e renderne al meglio il significato nelle traduzioni (cfr. BIGI, *Il Leopardi traduttore*, cit., pp. 206-207). Si aggiunga poi che più di recente Panizza e Genetelli hanno ribadito l'importanza del dialogo «serrato e vitale» intrattenutosi tra Foscolo e Leopardi in merito al *vertere*, approfondendone e precisandone molti aspetti salienti (cfr. PANIZZA, *Da greco a italiano*, cit., pp. 73 sgg. e GENETELLI, *Incusioni leopardiane*, cit., pp. 9, 29-55, spec. 39-43).

⁵⁷ BIGI, *Il Leopardi traduttore*, cit., p. 210.

del latino, seguendo la precisa convinzione che il rigido conservatorismo rappresentasse la chiave per attingere alla tanto agognata «castissima santissima leggiadrissima natura»⁵⁸. Tuttavia, passando dalla teoria alla pratica, e sempre più consapevole che il principio della fedeltà letterale talvolta rischiava di non rendere compiutamente le qualità estetiche del modello⁵⁹, Leopardi non lesinava rese più libere che caricavano il testo di sfumature inattese – drammatizzandolo mediante l'impiego di intensificazioni patetiche, o impreziosendolo con arcaismi lessicali – e rispondevano all'esigenza di preservarne per intero il valore artistico ed emotivo, laddove una resa troppo fedele avrebbe rischiato di oscurarlo⁶⁰. Una buona traduzione, dunque, non poteva limitarsi a riprodurre in un'altra lingua forma e contenuti dell'opera antica, ma richiedeva qualcosa di più audace: nel solco della lezione foscoliana⁶¹, il traduttore doveva immedesimarsi nel poeta che traduceva, cercando di ottenere con una versione vivida gli stessi effetti che il testo aveva prodotto sul suo pubblico originario. La pratica traduttiva finiva così per essere nobilitata e assimilata all'atto creativo, nella misura in cui essa si

⁵⁸ Lettera ai Sigg. compilatori della Biblioteca Italiana in risposta a quella di Mad. la baronessa di Staël Holstein ai medesimi, *TTP*, p. 944. Com'è noto, Mario Fubini definì l'atteggiamento leopardiano testimoniato dalla Lettera «primitivismo classico» (M. FUBINI, *Giordani, Madame de Staël, Leopardi* [1952], in ID., *Romanticismo italiano. Saggi di storia della critica e della letteratura*, Bari, Laterza, 1960², pp. 98-99), ma sullo stesso tema si veda anche il più recente BONAVIDA, *L'autenticità è apocrifa*, cit., p. 324, dove si parla di classicismo «sperimentale» soprattutto in merito alla produzione apocrifa degli anni 1816-1822. Sull'aderenza agli originali greci testimoniata dai volgarizzamenti di *Odissea*, *Eneide* ed *Inscrizioni Triopree*, cfr. di nuovo BIGI, *Il Leopardi traduttore*, cit., pp. 212-222.

⁵⁹ Si ricordino le parole, dettate da un inedito senso di scoramento, che Leopardi consegnò alla premessa della *Traduzione del libro secondo della Eneide*: «E si ho tenuto sempre dietro al testo a motto a motto (perché, 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. Le immense difficoltà che ho scontrato per via, né puoi tu da per te stesso così bene penetrare come io che holle sperimentate, né posso io darti al tutto ad intendere con parole» (*TTP*, p. 434).

⁶⁰ Tali caratteristiche si trovavano già nella traduzione del I libro dell'*Odissea*, ma, come osserva Bigi: «tutti questi aspetti – fedeltà letterale al testo antico, intensificazioni patetiche e indefinite ed aspri e solenni arcaismi – tornano più sistematicamente e intensamente accentuati, e legati da un rapporto più consapevole e non privo di una sua originalità letteraria, nella prima redazione, composta “sullo scorcio dell'estate” 1816, della versione del secondo libro dell'*Eneide*» (*Il Leopardi traduttore*, cit., p. 217). Sui patetismi del volgarizzamento dall'*Odissea*, cfr. inoltre A. SOLE, *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, a cura di U. BOSCO, Firenze, Olschki, 1982, pp. 600-604 e I. MAZZINI, *Le traduzioni poetiche giovanili di Giacomo Leopardi (1809-17). Differenziazioni rispetto al modello*, «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Macerata», XX, 1987, pp. 353-363, spec. pp. 358-359; su quelli, ben più numerosi, rintracciabili nella traduzione virgiliana, cfr. L. BLASUCCI, *Una fonte linguistica per i Canti: la traduzione del secondo libro dell'Eneide* [1981], in ID., *Leopardi e i segnali dell'infinito*, Bologna, il Mulino, 1985, pp. 9-30.

⁶¹ Si vedano il famoso passo sull'indispensabile consonanza di spirito tra traduttore e autore antico nell'articolo *Traduzione de' due primi Canti dell'Odissea* (FOSCOLO, *Lezioni*, cit., p. 210) e le puntuali osservazioni con cui Foscolo critica le versioni di Caro e Alfieri, inadeguate a riprodurre gli effetti poetici dell'originale virgiliano (cfr. *ivi*, pp. 437-456, *passim*).

faceva poesia e riproduceva in una nuova lingua il testo di partenza, mantenendovisi però strettamente e pienamente fedele. Questo stadio della riflessione leopardiana, già attivo all'altezza della primavera-estate 1816 e perseguito nelle versioni dell'*Odissea* e dell'*Eneide*⁶², trova forse la sua più esplicita formalizzazione nell'elogio all'esemplare volgarizzamento omerico dell'*Iliade* montiana, contenuto nel discorso introduttivo alla *Titanomachia di Esiodo* (1817): «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»⁶³.

Composto nel periodo in cui Leopardi elaborava ed approfondiva queste considerazioni, l'*Inno a Nettuno* finisce dunque per rappresentare l'esito più radicale – ma naturale – di una teoria traduttiva in continua evoluzione, che mirava al diretto recupero dell'antico attraverso la realizzazione di una versione moderna poeticamente ispirata. Proprio come quella dei volgarizzamenti, infatti, la lingua dell'*Inno* si proponeva di conservare l'eco della naturalezza greca, ma nel falso questa “risonanza” non veniva prodotta attraverso l'adesione ad un testo già esistente, bensì mediante una resa italiana che, camuffata da traduzione, fosse in grado di far trasparire al di sotto della sua superficie i tratti di un'opera autenticamente arcaica. Con la propria contraffazione, insomma, Leopardi dimostrava di riconsiderare su nuove basi lo stretto rapporto tra *vertere* ed *inventio*, ridisegnandolo secondo equilibri inediti, senza disconoscerne la fecondità. Se infatti, fino a quel momento, la traduzione aveva rappresentato l'unica chiave d'accesso all'ingenuità dei classici, con l'*Inno* egli sperimentava una strada nuova, quella dell'imitazione diretta dei modelli greci nell'ambito di una composizione lirica originale. La scelta di conferire alla propria contraffazione l'aspetto di un volgarizzamento, tuttavia, dimostrava allo stesso tempo l'impossibilità di svincolarsi definitivamente dalla prassi traduttiva, rivelando, al contrario, che per dare sostanza

⁶² Lo dimostrano tanto le parole di ammonimento rivolte all'improvvida impresa di Bernardo Bellini – che aveva annunciato la preparazione di una «“traduzione in verso italiano di tutti i poeti classici greci”» nell'ovvia impossibilità di trovare una perfetta corrispondenza d'animo con ognuno di loro (*Lettera ai compilatori della Biblioteca Italiana*, TTP, p. 939) – quanto la prefazione alla *Traduzione del libro secondo della Eneide*: «so ben dirti avere io conosciuto per prova che senza esser poeta non si può tradurre un vero poeta» (ivi, p. 434).

⁶³ Ivi, p. 444. Allo stesso ideale si rifanno anche le metafore di matrice alimentare ed erotica che Leopardi aveva impiegato qualche mese prima per descrivere il processo di assimilazione dei contenuti e dei valori artistici degli originali che ogni traduttore deve compiere: «Leggiamo e consideriamo e ruminiamo lungamente e maturamente gli scritti dei Greci maestri e dei Latini e degl'Italiani che han bellezze da bastare ad alimentarci per lo spazio di tre vite se ne avessimo» (*Lettera ai Sigg. compilatori della Biblioteca Italiana in risposta a quella di Mad. la baronessa di Staël Holstein ai medesimi*, ivi, p. 944) e «[...] Perciocché letta la Eneide (si come sempre soglio, letta qual cosa è, o mi pare veramente bella), io andava del continuo spassimando, e cercando maniera di far mie, ove si potesse in alcuna guisa, quelle divine bellezze; né mai ebbi pace finché non ebbi patteggiato con me medesimo, e non mi fui avventato al secondo Libro del sommo poema, 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 talvolta mandando fuori alcuna lagrima» (*Traduzione del libro secondo della Eneide*, ivi, p. 434).

artistica alla propria opera era indispensabile riprodurre in essa i caratteri formali di una traduzione, la quale, proprio per la sua capacità di farsi eco dell'originale, rimaneva evidentemente il mezzo privilegiato per riproporre in lingua moderna la naturalezza primitiva.

È allora in questa prospettiva che acquista ulteriore spessore lo stretto legame formale già notato da Bigi tra l'*Inno a Nettuno* e i volgarizzamenti del periodo; legame che si concreta tanto in una fitta trama di arcaismi, latinismi e grecismi propri anche delle versioni del 1816⁶⁴, quanto nella presenza di espressioni «grandiosamente patetiche e soprattutto indefinite» che richiamano direttamente quelle delle coeve traduzioni⁶⁵. Ed è infine in questa stessa ottica che le parole con cui Leopardi, nell'*Avvertimento*, professa la propria fedeltà al presunto testo greco ritrovato non suonano affatto insincere, ma piuttosto dichiarano un reale sforzo di aderenza ai modelli, perseguito non solo e non principalmente allo scopo di beffare i lettori meno accorti, ma soprattutto con l'intento di rifare il verso antico: «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»⁶⁶. Come ha acutamente notato Pino Fasano, nell'*Inno* «per inseguire una poesia “senza modelli”, che si rispecchia direttamente nella natura, Leopardi non trova altro modo [...] che una mimesi minuta e analitica, un doppio gioco di travestimento e finzione (“io dovea, essendo originale, studiarli di parer traduttore”) che non tarderà molto ad apparirgli “opera più tosto dell'ingegno che della fantasia e della facoltà poetica”»⁶⁷.

III. *Le ragioni di un falso*

1. Tradurre e contraffare paiono dunque due differenti ma complementari aspetti di una stessa ricerca – estetica ed umana insieme – volta al recupero della purezza espressiva della poesia antica mediante l'imitazione. Proprio tale ricerca, sia pure implicitamente, viene indicata come scopo fondamentale dell'*Inno* nella più volte ricordata lettera a Giordani del 30 maggio 1817, dove l'impiego di una metafora derivata dal campo semantico erotico pone in evidenza il movente squisitamente poetico della

⁶⁴ Cfr. BIGI, *Il Leopardi traduttore*, cit., p. 224.

⁶⁵ Cfr. *ivi*, pp. 224-225. Sulla liricità propria di alcune immagini dell'*Inno* ha recentemente richiamato l'attenzione Lucio Felici (*L'Olimpo abbandonato*, cit., p. 19), che osserva come nel leopardiano racconto della nascita di Nettuno – vv. 13-48 – «il mito venga umanizzato e, ad un tempo, proiettato su uno scenario arcano e cosmogonico [...]. Le divinità si identificano con le potenze e i fenomeni primordiali: il Cielo, la Terra, la Notte, i quali si alleano con un moto di pietà per proteggere una “nascita” dalla violenza edace di un altro dio, Saturno, che è Cronos ossia il Tempo che tutto consuma e divora. Contro il mito della crudeltà e della morte si afferma e si impone il mito della *pietas* e della vita»; nella stessa direzione andavano anche le brevi notazioni di D. DE ROBERTIS, *Leopardi. La poesia*, Bologna-Roma, Edizioni Cosmopoli, 1996, pp. 16-17.

⁶⁶ *Poesie disperse*, p. 235.

⁶⁷ FASANO, *L'entusiasmo*, cit. p. 73.

composizione: «*Innamorato* della poesia greca, vollì fare come Michel Angelo che sotterrò il suo Cupido, e a chi dissotterrato lo credea d'antico, portò il braccio mancante. E mi scordava che se egli era Michel Angelo io sono Calandrino»⁶⁸. Qualora insomma si volessero individuare le ragioni profonde che condussero il giovane autore alla stesura del falso, sarebbe in prima istanza necessario riconoscerci alla base una chiara intenzione letteraria. Ciò risulta tanto più vero se si pensa che la contraffazione – proprio in quanto finalizzata a riprodurre il verseggiare greco – potrebbe aver addirittura contribuito ad affrontare praticamente una delle questioni allora al centro del dibattito culturale, nonché di primaria importanza per lo stesso Leopardi, che di quel dibattito avrebbe voluto essere uno degli animatori: è ancora possibile fare vera poesia nei tempi moderni? A tale proposito, non sarà inutile notare che poco dopo l'inizio della composizione dell'*Inno*, egli volle discutere i termini di tale questione nella celebre *Lettera* alla «Biblioteca Italiana» spedita da Recanati il 18 luglio 1816:

Ricordiamoci (e parmi dovessimo pensarvi sempre) che il più grande di tutti i poeti è il più antico, il quale non ha avuto modelli, che Dante sarà sempre imitato, agguagliato non mai, e che noi non abbiamo mai potuto pareggiare gli antichi [...] perché essi quando voleano descrivere il cielo, il mare, le campagne, si metteano ad osservarle, e noi pigliamo in mano un poeta, e quando voleano ritrarre una passione s'immaginavano di sentirla, e noi ci facciamo a leggere una tragedia, e quando voleano parlare dell'universo vi pensavano sopra, e noi pensiamo sopra il modo in che essi ne hanno parlato; e questo perché essi e imprimamente i Greci non aveano modelli, o non ne faceano uso, e noi non pure ne abbiamo, e ce ne gioviamo, ma non sappiamo farne mai senza, onde quasi tutti gli scritti nostri sono copie di altre copie [...]⁶⁹.

Replicando con decisione alle parole di Madame De Staël, che dalle pagine della rivista aveva suggerito ai letterati italiani di rivolgere le loro attenzioni «ad oltremonte e ad oltremare», Leopardi sosteneva la superiorità della tradizione greco-latina, di cui quella italiana era l'erede privilegiata, riconoscendo nella letteratura classica il solo modello degno di essere imitato in quanto depositario per eccellenza di quei fondamentali valori di naturalezza e semplicità ai quali egli, proprio negli stessi mesi, aveva cercato di attingere mediante la pratica traduttiva. Nondimeno – confessava – la modernità, pur operando nella massima fedeltà all'antico, non può illudersi di eguagliarne la bellezza, in quanto necessariamente vincolata ad esso dall'imitazione e quindi priva della semplicità propria della poesia primigenia, nata per definizione senza modelli⁷⁰. Se, come è probabile, Leopardi iniziò a lavorare prima al falso che alla *Lettera*, non è escluso che proprio l'attività svolta intorno a quest'esperimento lo avesse spinto a tali riflessioni; con la sua contraffazione, egli mirava infatti a cogliere e a trasfondere nella lirica mo-

⁶⁸ *Epist.*, p. 106, corsivo mio.

⁶⁹ *TTP*, p. 943.

⁷⁰ Cfr. *ivi*, p. 944: «Nello stato in che il mondo si trova di presente, non si può scrivere senza aver letto, e quello che era possibile ai giorni d'Omero è impossibile ai nostri». Su questo concetto, forse derivato a Leopardi da Monti, cfr. PANIZZA, *Da greco a italiano*, cit., pp. 82-83.

derna i medesimi valori poetici antichi che gli sarebbero poi parsi irrimediabilmente perduti. All'inizio della sua stesura, l'*Inno* costituiva ancora una via originale per fare vera poesia, un veicolo nuovo che avrebbe potuto rifunzionalizzare in senso creativo la pratica imitativa. Di qui dunque la volontà di mostrare «tutti i muscoli e i lineamenti» dell'ipotetico inno celato sotto la finta traduzione, con lo scopo innanzitutto «d'ingannare» i lettori – fatto che riguardava il falsario – ma insieme anche con quello, ben più nobile, di far sì che le bellezze antiche «pigliassero posto nella propria mente», secondo un processo assimilatorio che interessava esclusivamente il poeta e che gli avrebbe consentito in ultima istanza di «prendere persona di greco»⁷¹. Forse proprio questa volontà, soffocata dalle molte difficoltà incontrate durante l'elaborazione del testo – delle quali rimane traccia nella missiva a Giordani⁷² – spinse Leopardi a denunciare la condizione potenzialmente aporetica di una letteratura moderna che, pur ispirata a quella primitiva, faticava ad essere altrettanto “spontanea” perché costretta in ogni caso a farsi deteriore imitazione di quella.

2. Oltre al movente letterario, che, come si è cercato di dimostrare, rivestì un ruolo di assoluto rilievo nella realizzazione dell'*Inno a Nettuno*, anche altre ragioni di natura più personale stimolarono la composizione del poema: prima tra tutte la divorante ambizione del suo giovane autore. Proprio nel 1816 Leopardi iniziò ad affrancarsi dai ristretti orizzonti della provincia marchigiana, intrattenendo una serie di rapporti epistolari con alcuni dei più importanti uomini di cultura del tempo, come Angelo Mai e gli editori Giuseppe Acerbi e Anton Fortunato Stella, sulla cui rivista egli aveva pub-

⁷¹ L'intenzione perseguita da Leopardi di immedesimarsi nella lirica antica a tal punto da farsi poeta greco era già stata ben individuata da Giordani, il quale affermava (cfr. *Proemio* a LEOPARDI, *Studi filologici*, cit., p. XVI e vd. pp. XVII-XVIII, XXII): «io vorrei dire ch'egli fosse una di quelle anime preparate da natura per incarnarsi in Grecia sotto i tempi di Pericle e di Anassàgora; e da non so qual errore tardata sino a questi miseri giorni ultimi d'Italia: per mezzo i quali, parlando con voce italiana pensieri greci, come straniera passò. Nè vi parrà assurdo il mio immaginare, se guardate ciò che scrisse qualora volle prendere persona di greco. Vedete l'inno a Nettuno stampato nel 1817 prima di avere 19 anni. Chi non si spaventa alla moltitudine di autori, anche de' meno conosciuti alla massima parte de' letterati; onde il giovinetto autorizza quasi ogni parola del suo non breve componimento? chè ben lo sapete inventore di quello che fingeva di avere tradotto. Ma questo è ancora poco; al che potevano bastare gran tempo e gran pazienza. Chi ha domestichezza cogli antichi greci ne dica se poteva farsi cosa più greca, più antica; veda se tra tutti gl'Inni che ci restano della greca antichità se ne legge uno di eguale bellezza. Tanto egli era dentro alla teologia di quel popolo». Che Leopardi non coltivasse questa aspirazione ingenuamente, illudendosi cioè di poter annullare la distanza cronologica che lo separava dall'antichità, lo dimostrano da un lato – nell'approccio ai testi classici – il costante ricorso al filtro della filologia (cfr. G. BENEDETTO, *Giordani, Leopardi «sommo filologo» e gli studi di greco nell'Italia della Restaurazione*, in *Giordani Leopardi 1998*. Convegno nazionale di studi, Piacenza 2-4 aprile 1998, a cura di R. TISSONI, Piacenza, Tip.Le.Co, 2000, pp. 77-129) e, dall'altro, lo statuto stesso del falso che porta «dentro di sé la duplice figura di uno scrivere che cerca di avvicinarsi all'antica perfezione ed insieme, nel suo anelito “regressivo”, racchiude il germe della lacerazione, la consapevolezza della distanza: la traduzione è una scrittura che comunque rinvia all'originale, il falso è un travestimento precario ed artificioso» (BONAVITA, *L'autenticità è apocrifa*, cit., p. 322 e vd. le pp. 321-323).

⁷² Cfr. *supra* p. 106.

blicato in quegli anni gran parte delle proprie opere⁷³. Sempre nello stesso periodo, in un significativo ed accorato appello contenuto nel discorso introduttivo alla versione dell'*Odissea*, Giacomo aveva dimostrato una spiccata determinazione a proporsi sulla scena intellettuale italiana in veste di filologo e traduttore⁷⁴; intento pienamente confermato dalla decisione stessa di impegnarsi a volgarizzare un poema che, come si legge nell'articolo foscoliano sulla *Traduzione de' due primi Canti dell'Odissea*, non aveva ottenuto ancora in Italia una degna versione⁷⁵. Non è certo casuale inoltre che proprio al 1816 risalgano anche gli scritti teorici contenuti nelle lettere inviate alla «Biblioteca Italiana», che rappresentarono i primi concreti tentativi di partecipare attivamente alle ferventi *querelles* promosse dalla rivista e divenirne uno stabile collaboratore⁷⁶. La composizione dell'*Inno*, maturata in questa stessa temperie di aspirazioni ed aspettative, e sostanziata da un ampio sfoggio di dottrina, non poteva non essere animata dal medesimo desiderio di dimostrare alla società intellettuale contemporanea le proprie

⁷³ Per i primi rapporti tra Leopardi ed Angelo Mai, non sempre animato da buone intenzioni nei confronti del giovane collega, cfr. TAMPANARO, *La filologia*, cit., pp. 25-41. Per ciò che concerne i legami della famiglia Leopardi con l'ambiente editoriale milanese e in particolare con Stella si vedano gli studi di P. LANDI, *L'editore milanese Anton Fortunato Stella e i primi rapporti con casa Leopardi*, «Otto/Novecento», XI, 1987, nn. 3-4, pp. 5-32; EAD., *Leopardi e Milano. Per una storia editoriale di Giacomo Leopardi*, Milano, Electa, 1998, *passim* e GENETELLI, *IncurSIONI leopardiane*, cit., pp. 164-198. Non si dimentichi poi che ai primissimi mesi del 1817 (anno della pubblicazione dell'*Inno*) risalgono anche i contatti del giovane con Monti e Giordani, noto al contino già dal 1816, quando egli leggeva con «avidità da affamato» gli articoli del futuro maestro che conferivano «stabilità e forza alla sua conversione» letteraria (*Epist.*, lettera del 30 aprile 1817, p. 93). Sull'ancora troppo poco indagata relazione tra Leopardi e Monti, cfr. PANIZZA, *Da greco a italiano*, cit., pp. 75-85; A. BRUNI, *Giordani, Leopardi, Monti e la cultura milanese*, in *Giordani Leopardi 1998*, cit., pp. 131-160; D. VANDEN BERGHE, *Osservazioni sull'«omerismo leopardiano»*, «Italianistica», XXX, 2001, n. 2, pp. 341-361 e ancora GENETELLI, *IncurSIONI leopardiane*, cit., pp. 37-41, i quali riconoscono numerose contiguità tra le riflessioni leopardiane e quelle montiane in merito al *vertere* e alle categorie di «originale» e «imitazione».

⁷⁴ Scriveva Leopardi: «M'ingnocchio innanzi a tutti i letterati d'Italia per supplicarli a comunicarmi il loro parere sopra questo Saggio, pubblicamente o privatamente, come piacerà loro quando non mi credano affatto indegno delle loro ammonizioni. Deh! possano essi parlarmi schiettamente, e risparmiarmi una fatica inutile, se questo Saggio non può esser lodato con sincerità» (*TTP*, p. 423). Queste ingenue esternazioni, tra l'altro, costarono al giovane qualche canzonatura da parte degli intellettuali milanesi (cfr. *Epist.*, pp. 86-87 e 114).

⁷⁵ Cfr. FOSCOLO, *Lezioni*, cit., p. 198. Sulle ragioni che spinsero il recanatese a preferire la traduzione dell'*Odissea* a quella della ben più amata *Iliade* (prima fra tutte, il timore di misurarsi con Monti), cfr. SOLE, *La traduzione leopardiana del primo libro dell'Odissea*, cit., pp. 595-597 e PARRINI CANTINI, «M'ingnocchio innanzi a tutti i letterati d'Italia», cit., pp. 89-94, dove si sostiene anche che il giovane poeta non conoscesse, se non di fama, la versione pindemontiana dei primi due canti dell'*Odissea*, approntata dal veronese ed edita già nel 1809 (I. PINDEMONTI, *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).

⁷⁶ Per i rapporti che legavano il giovane ad alcune delle maggiori riviste letterarie del tempo – in particolare ai rasoriani «Annali di Scienze e Lettere» e alla tanto apprezzata «Biblioteca Italiana» – cfr. GENETELLI, *IncurSIONI leopardiane*, pp. 3-97; PANIZZA, *Letture di un momento, passim* ed E. BIGI, *Il Leopardi e i romantici*, in ID., *Poesia e critica tra fine Settecento e primo Ottocento*, Milano, Cisalpino-Goliardica, 1986, pp. 149-173.

straordinarie capacità, le quali peraltro avrebbero presto iniziato ad ottenere illustri estimatori, tra cui Monti e Mai, che – come affermava Giordani – «non deono maravigliarsi per poco», ma di fronte alle doti del precoce contino «sogliono al pari di me stupirsi»⁷⁷.

Al di là però delle alte ambizioni nutrite da Leopardi, la realizzazione dell'*Inno a Nettuno* si arricchisce di un altro movente del tutto congeniale all'indole del suo autore: il gusto per la beffa. La vocazione parodica e scherzosa aveva fatto parte dell'esperienza letteraria leopardiana fin dalla traduzione della *Batracomiomachia*⁷⁸ e, come è stato da più parti rilevato, non manca di far capolino anche nell'*Avvertimento* del falso, dove il tono fintamente pedante che ne caratterizza l'esposizione suggerisce un intento non certo emulativo, ma al contrario fortemente canzonatorio rivolto dall'autore alle ridicole pose spesso assunte da certi polverosi perlustratori d'archivio, dei quali egli prende di mira soprattutto la smansiosa impazienza di avere sottomano sempre nuovi testi antichi⁷⁹:

ed egli [*scil.* l'amico che nella finzione avrebbe scoperto il manoscritto dell'inno], tuttochè io ripugnassi moltissimo, non volendo annunziare il primo la sua scoperta e farmi bello di cosa non mia, imposemi che dessi incontanente al Pubblico la mia traduzione, dicendo essersi già tardato anche troppo a far tutti consapevoli dell'accaduto, e tornar meglio con una versione della cosa scoperta far conto ai letterati lo scoprimento, che darne loro la secca novella in una gazzetta, da che egli per lo più sono mossi ad impazienza, e stretti quasi a mormorare d'ogn'indugio che trappan l'Editore, il quale non può spacciarsi così tosto⁸⁰.

Un gusto per l'ironia, che, a pochi mesi dalla pubblicazione dell'opera, si faceva più scoperto e prendeva le forme di un compiaciuto e divertito sarcasmo in una lettera indirizzata a Giordani e datata al 14 luglio 1817, dove Leopardi raccontava all'amico

⁷⁷ La citazione è tratta da una lettera inviata da Giordani «il dì di Pasqua» del 1817 (in *Epist.*, p. 76). In generale, l'epistolario del 1817 testimonia i giudizi, per lo più lusinghieri, che tali illustri personaggi diedero di alcune prove letterarie del giovane poeta ricevute in omaggio. Quanto all'*Inno*, chiunque si sarebbe stupito di fronte alla ricca dottrina esibita nel suo apparato di note; si rileggano in proposito le parole piene di ammirazione, mista ad una sincera preoccupazione per le cagionevoli condizioni di salute del contino, che Giordani rivolse a Leopardi nella missiva inviatagli da Milano «il dì dell'Ascensione» del 1817: «E in questo timore [*scil.* per la salute di Giacomo] mi premeva di più l'aver letto il suo inno a nettuno, accompagnato di tanto eruditissime note: parendomi impossibile che tanta erudizione, ch'io nè vidi nè lessi mai in alcuno della tua età, non possa aversi senza danno grave d'una salute anche più vigorosa e gagliarda della sua» (ivi, p. 101).

⁷⁸ Nel *Discorso* introduttivo alla versione, Leopardi si appellava all'autorità di Alexander Pope per affermare che la vena mercuriale non è estranea nemmeno agli spiriti più elevati: «e Pope dice che un grande autore può qualche volta ricrearsi col comporre uno scritto giocoso, che generalmente gli spiriti più sublimi non sono nemici dello scherzo, e che il talento per la burla accompagna d'ordinario una bella immaginazione, ed è nei grandi ingegni, come sono spesso le vene di mercurio nelle miniere d'oro» (*TTP*, p. 395).

⁷⁹ Cfr. le considerazioni contenute in BONAVITA, *L'autenticità è apocrifa*, cit., p. 323 e TELLINI, *Rifare il verso*, cit. pp. 200-203.

⁸⁰ *Poesie disperse*, p. 234.

della fortuna che l'*Inno* aveva riscosso là dove meno avrebbe dovuto averne, a Roma, nella patria della filologia e dell'erudizione:

L'*Inno* a Nettuno ha avuto fortuna a Roma dove meno doveva. S'arrabattano p[er] trovare quel Ciamberlano, il quale p[er] la paura è corso subito a intanarsi, e rannicchiarsi in me di maniera che siamo diventati tutt'uno. E sì come lassù il saper leggere non è da tutti, credono che la Vaticana m'abbia somministrato l'inno (quando io a bello studio ho detto ch'è stata una piccola libreria di pochissimi manoscritti) e il Custode di quella biblioteca giura che scoprirà chi ne l'abbia cavato senza saputa sua⁸¹.

3. Gli argomenti fin qui addotti cercano di individuare le ragioni più o meno profonde che spinsero Leopardi a comporre l'*Inno a Nettuno* e contribuiscono perciò a motivarne la genesi, ma lasciano inevasa un'importante questione che riguarda da vicino la sua stessa fisionomia: perché Leopardi scelse di contraffare proprio un antico inno greco⁸²? Una prima ipotesi a questo riguardo potrebbe spiegare la scelta di genere con una scelta di stile. Insieme all'*epos*, l'innologia religiosa greca costituisce infatti una delle espressioni più arcaiche della letteratura classica e – proprio in ragione dell'aura di primitivo che la circonda – essa poteva costituire il genere più adatto per avvicinarsi alla naturalezza espressiva delle origini. D'altronde è Leopardi stesso, nell'*Avvertimento*, a fingere di sostenere la notevole antichità del testo greco ritrovato, assumendo come termine di paragone per la sua attribuzione le composizioni inodiche di Panfo Ateniese, poeta collocato dalla tradizione in un'epoca addirittura precedente a quella omerica⁸³. Gli inni greci arcaici presentavano inoltre una stretta affinità stilistica e contenutistica con un genere letterario che in quel periodo suscitava il più fervido interesse da parte di Leopardi, l'epica. Non sarà infatti una semplice coincidenza che la stesura dell'*Inno* si collochi proprio a ridosso di quelle dei volgarizzamenti del canto I dell'*Odissea* e del II dell'*Eneide*, entrambe realizzate nel corso della primavera-estate del 1816 e stimolate, come già accennato, dalla lettura dei due articoli foscoliani sul tradurre.

⁸¹ *Epist.*, p. 125.

⁸² In realtà l'*Inno a Nettuno* solleverebbe almeno un'ulteriore questione di sicuro interesse, alla quale, tuttavia, in mancanza di precisi e soddisfacenti riscontri, si può solo per il momento accennare e che riguarda i possibili rapporti tra la contraffazione leopardiana e la voga falsificatoria diffusasi nell'Italia di inizio Ottocento. Come recentemente dimostrato da Sandra Covino, nei primi decenni del XIX secolo si falsificava, oltre che per truffa e guadagno, anche per seguire la moda culturale e di costume, per entrare in maniera furbescamente coperta, e spesso polemica, nel dibattito linguistico sul purismo, oppure ancora per sostenere rivendicazioni patriottiche, o peggio, campanilistiche (cfr. COVINO, *Giacomo e Monaldo Leopardi falsari trecenteschi*, cit., pp. 1-157). Nonostante ciò, non è facile ricostruire concreti rapporti tra questa moda e l'*Inno*: mancano ancora indizi significativi che portino a ritenere che Leopardi, al tempo della stesura del testo, fosse a conoscenza di contraffazioni di opere antiche che avrebbero potuto ispirare o in qualche modo influenzare il suo "scherzo", come ad esempio i "frammenti fanocleri" inseriti nella *Chioma* foscoliana (cfr. *infra* nota 90).

⁸³ Cfr. *Poesie disperse*, p. 235. Sugli effetti epicizzanti e sacralizzanti ottenuti da Leopardi nell'*Inno* mediante il modulo della ripetizione, cfr. SANTAGATA, *Quella celeste naturalezza*, cit., pp. 91-93.

La scelta di contraffare un antico inno può però esser giustificata anche alla luce di un'altra ben più documentabile motivazione di natura "contestuale". L'interesse per l'innologia greca sembra infatti avere costituito, nelle varie forme in cui si espresse – produzione di edizioni, commenti, riscritture, ecc. – una sorta di moda letteraria attiva in Italia tra la seconda metà del Settecento e il primo Ottocento⁸⁴. Stando ai dati che è possibile raccogliere dai maggiori repertori bibliografici del tempo, compilati da Jacopomaria Paitoni (1766-1767) e da Fortunato Federici (1828)⁸⁵, assai numerosi furono a quell'epoca gli italiani che vollero cimentarsi in volgarizzamenti di testi classici⁸⁶ e in particolare in quelli di inni omerici e callimachei: il solo catalogo federiciano, per il quarantennio 1780-1820, elenca dieci pubblicazioni recanti traduzioni di inni appartenenti al *corpus* omerico e ne riporta addirittura quattordici per quelli contenuti nella silloge callimachea, che, insieme ai primi, vennero volgarizzati da alcune tra le personalità più rilevanti nel panorama letterario italiano dell'epoca come Conti, Pagnini e Pindemonte⁸⁷. Nello stesso periodo anche l'uscita di edizioni critiche e commenti fu assai abbondante⁸⁸, ed è proprio guardando a questo continuo lavoro di esegesi e traduzione protrattosi per alcuni decenni che si può comprendere la decisione presa dal classicista Giuseppe Ignazio Montanari – professore di retorica presso Pesaro – di ampliare le sue *Istituzioni di retorica e belle lettere*, tratte dalle lezioni dello scozzese Hugh Blair, con una sezione nuova ed integralmente dedicata all'innologia, dove ampio spazio veniva accordato alle composizioni greche e latine, in virtù del loro ruolo fondativo nei confronti della produzione moderna⁸⁹. Ancora ai primi anni del XIX secolo

⁸⁴ Tracce di un simile interesse sono presenti anche nel panorama europeo. Significativo è il numero delle edizioni e delle traduzioni di inni omerici e callimachei stampate in Europa tra la metà del XVIII e l'inizio del XIX secolo: si confrontino, solo a titolo esemplificativo, i cataloghi riportati nella *Bibliotheca scriptorum classicorum*, hrsg. von W. ENGELMANN, 2 voll., Hildesheim-Zurich-New York, Olms, 1992⁸, vol. I, *Scriptores graeci*, pp. 393-411 e pp. 235-236. Non mancavano inoltre trattazioni teoriche specificamente dedicate all'innologia greca, come la *De Hymnis Veterum maxime Graecorum Dissertatio Inauguralis* di J.A. Kries (Göttingen, Vandenhoeck, 1742).

⁸⁵ Rispettivamente, J. PAITONI, *Biblioteca degli autori antichi greci, e latini volgarizzati*, 5 tt., Venezia, Occhi, 1766-1767 e F. FEDERICI, *Degli scrittori greci e delle italiane versioni delle loro opere*, Padova, «pei Tipi della Minerva» [senza indicazione dello stampatore, ma la licenza è di Simone Occhi], 1828. Un fondamentale contributo su *Le «Biblioteche» dei volgarizzatori* si trova nell'omonimo articolo di F. LONGONI edito nel volume *Biblioteche del mondo antico. Dalla tradizione orale alla cultura dell'impero*, a cura di A.M. ANDRISANO, Roma, Carocci, 2007, pp. 163-173.

⁸⁶ Sulla diffusione delle traduzioni dei classici greci e latini nella penisola all'alba del XIX secolo, cfr. almeno P. TREVES, *Lo studio dell'antichità classica nell'Ottocento*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1962 e M. MARI, *Momenti della traduzione fra Settecento e Ottocento*, Milano, Istituto di propaganda libraria, 1994, accanto ai quali si possono citare i più recenti volumi miscelanei *Traduzioni letterarie e rinnovamento del gusto*, cit.; *Teorie e forme del tradurre in versi nell'Ottocento fino a Carducci*. Atti del convegno internazionale, Lecce 2-4 ottobre 2008, a cura di A. CARROZZINI, Galatina, Congedo, 2010 e *Traduzioni e traduttori del Neoclassicismo*, a cura di G. CANTARUTTI, S. FERRARI e P.M. FILIPPI, Milano, Franco Angeli, 2010.

⁸⁷ Cfr. FEDERICI, *Degli scrittori greci*, cit., pp. 32-33, s.n. «Omero» e pp. 187-188 s.n. «Callimaco».

⁸⁸ Cfr. ivi, pp. 17-19 per le edizioni omeriche e pp. 186-187 per quelle callimachee.

⁸⁹ Cfr. G.I. MONTANARI, *Istituzioni di retorica e belle lettere tratte dalle lezioni di Ugo Blair dal padre Francesco Soave*, 2 tt., Firenze, Ricordi, 1839², t. II, cap. IV: *Dell'Inno*, pp. 45-58.

risale la pubblicazione di uno dei più noti casi di “falsificazione” di inni antichi, quello operato da Foscolo nel commento alla *Chioma di Berenice* (Milano, 1803), in cui il poeta aveva presentato ai suoi lettori alcune porzioni di versi delle future *Grazie*, facendoli passare per frammenti innodici greci da lui ritrovati e tradotti⁹⁰. Sebbene non sia possibile affermare che Leopardi avesse avuto notizia di tale esperimento letterario, né che ne avesse eventualmente percepita la reale natura⁹¹, è interessante notare che esso proveniva proprio da uno dei poeti-traduttori che senza dubbio aveva influenzato più profondamente l’esperienza letteraria del giovane recanatese nel corso del 1816.

A fianco poi di edizioni, volgarizzamenti e contraffazioni, significativa fortuna ebbero anche certe produzioni liriche originali, direttamente ispirate all’innologia antica, che potremmo definire vere e proprie composizioni “alla greca”, redatte in volgare e dedicate alle divinità olimpiche, in cui i numerosissimi richiami alla tradizione ellenica venivano ricoperti da un’evidente patina neoclassica. Particolarmente rilevante a questo riguardo è la raccolta intitolata *Inni A gli Dei Consenti*, un elegante opuscolo per nozze pubblicato a Parma nel 1812 per i tipi bodoniani e probabilmente noto a Leopardi già prima del 1817, come parrebbero suggerire le parole piene di modestia contenute in una lettera inviata dal giovane il 17 ottobre di quell’anno al cugino Francesco Cassi che, all’interno di tale raccolta, aveva composto proprio un *Inno a Nettuno*⁹²:

Carissimo Cugino | Avendo avuta occasione di pubblicare un inno [*sic*] a Nettuno, e ricordandomi di quello che voi scriveste sulla med.^a divinità p[er] le nozze Peticari e Monti, ho voluto mandarvi una copia del mio opuscolo, non già perchè lo paragonaste col v[ost]ro, ma perchè aveste il diletto di vedervi vincitore senza combattere. La copia che vi mando è della seconda ediz.^c molto più corretta della prima, che è stata fatta l’Aprile passato. Come vedete, la cosa non è di q.ⁱ giorni, ed io già ci vedo mille difetti; sì che a voi che p[er] l’amicizia me li perdonerete, volentieri la mando in segno di confidenza, ma non vorrei che la mostraste alle persone di buon giudizio. Più tosto avrò ben caro che me ne diciate sinceram.^e e anche severam.^e il v[ost]ro parere. Siate certissimo che mi farete sommo favore dicendome t.^o il male che meriterà⁹³.

⁹⁰ Nella nota di commento al v. 57 della *Chioma* catulliana, Foscolo cita la propria traduzione di un passo tratto da un presunto antico inno alle Grazie, nel quale vengono descritte una scena di banchetto e le Ore intente a risciacquare le briglie nelle acque del fiume Peneo: «Ne’ frammenti greci ch’io credo d’un antico inno alle Grazie, da me un tempo tradotti, veggonsi le Ninfe fluviali ancelle ad un convito dato in Tempe da Venere a tutti gli Dei, e le Ore ministre del carro e de’ cavalli del Sole [...]» (U. FOSCOLO, *Scritti letterari e politici: dal 1796 al 1808*, a cura di G. GAMBARIN, Firenze, Le Monnier, 1972 [«Edizione Nazionale delle opere», vol. VI], p. 350).

⁹¹ Stando alle notizie riportate dal *Catalogo della Biblioteca Leopardi in Recanati (1847-1899)*, a cura di A. CAMPANA, prefazione di E. PASQUINI, Firenze, Olschki, 2011, non sembra che Leopardi possedesse il testo della *Chioma* foscoliana, la quale, pubblicata in pochissime copie nel 1803, non risulta essere conservata presso la biblioteca paterna.

⁹² Il testo degli *Inni* viene anche riportato nel IV *Elenco di letture leopardiane* (settembre 1823): cfr. *Zibaldone*, vol. III, p. 1146.

⁹³ *Epist.*, p. 148. Sui rapporti tra Cassi e Leopardi, cfr. almeno S. SCONOCCHIA, *La cultura classica nelle Marche del primo Ottocento e la filologia di Giacomo Leopardi*, in *Quei monti azzurri. Le Marche di Leopardi*, a cura

L'opuscolo, manifesto programmatico di una scuola letteraria di alto livello come fu quella classica romagnola e allestito sotto l'egida di Monti, venne stampato «per Decreto dei Dodecandri» dell'Accademia Sempemena dei Filopatridi in occasione delle nozze tra Telesilla Meonia (Costanza Monti, figlia del poeta) e Alceo Compitano (Giulio Peticari). Esso contiene quindici inni, che già alla prima lettura mostrano per aspetto e contenuto innumerevoli difformità rispetto al falso leopardiano⁹⁴; si tratta infatti di testi dall'impronta anti-romantica e purista, composti per lo più in terza rima e riguardanti temi prettamente erotici, dettati dall'occasione per la quale essi vennero redatti⁹⁵.

Tra i molti casi di moderni rifacimenti, uno in particolare che invece potrebbe più direttamente aver influito sull'esperienza leopardiana è costituito dall'inno *A Nettuno* che il giovane erudito maceratese Giuseppe Boccanera aveva pubblicato sul quaderno LVIII de' «Lo Spettatore Italiano» del 15 agosto 1816, ben sei mesi prima del licenziamento definitivo dell'*Inno* da parte di Leopardi, e proprio sullo stesso fascicolo del giornale nel quale Giacomo aveva nel frattempo editato la prima parte delle *Poesie di Mosco*⁹⁶. Il testo di Boccanera si compone di nove strofe costruite sull'alternanza di quattro endecasillabi e quattro settenari (rima ABABCDED) ed è il frutto, come

di E. CARINI, P. MAGNARELLI e S. SCONOCCHIA, Venezia, Marsilio, 2002, pp. 296-297 e P. PALMIERI, «*Non m'arrischio di scrivergli il primo*»: Leopardi, Cassi, Peticari e la Scuola classica romagnola, ivi, cit., pp. 363-388, spec. pp. 377-382.

⁹⁴ Gli autori dei quindici inni sono: Enrica Dionigi, Paolo Costa, Tommaso Poggi, Francesco Cassi, Luigi Biondi, Pellegrino Farini, Loreto Antonio Santucci, Giambattista Giusti, Eduardo Bignardi, Giovanni Gucci, Bartolomeo Borghesi, Camillo Bertoni, Girolamo Amati, Cesare Arici (*l'Inno a Vulcano* è anonimo). Sulla Scuola classica romagnola e i suoi rappresentanti (oltre a quelli già menzionati e al Peticari, si ricordino anche Vincenzo Monti, caposcuola del gruppo, Dionigi Strocchi, Terenzio Mamiani, Monaldo Leopardi e forse lo stesso Giacomo), cfr. *Scuola classica romagnola*. Atti del convegno di studi, Faenza 30 novembre-1-2 dicembre 1984, Modena, Mucchi, 1988 e la ricca rassegna bibliografica di C. NONNI, *Interpres ut poeta. La Farsaglia di Francesco Cassi*, Bologna, Pàtron, 2010.

⁹⁵ A questo proposito illuminante è il giudizio che Timpanaro diede dell'*Inno a Nettuno* di Cassi nel *Dizionario biografico degli Italiani*, 78 voll., Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1960-, vol. XXI, 1978, s.v., p. 466: «L'inno del C. non è certo tra i migliori della raccolta: presenta, accentuati, quei caratteri di freddo neoclassicismo e sovrabbondante erudizione mitologica che, in varia misura, si notano anche negli altri».

⁹⁶ Gli scritti leopardiani erano stati pubblicati da Stella nella *Parte Italiana* del LVIII quaderno della rivista (t. VI) e collocati prima di una lunga *Ode* redatta da Giuseppe Boccanera in onore di *Sua Maestà Ferdinando IV Re delle due Sicilie*, la quale a sua volta era seguita dall'inno *A Nettuno* del medesimo autore (pp. 214-215). A meno di non pensare ad un'eventuale conoscenza pregressa di questo testo da parte di Giacomo (fatto del resto possibile, data la diffusa prassi di far circolare localmente i propri inediti), se l'ipotesi esposta alle pagine seguenti fosse confermata, si porrebbe innanzitutto un problema di datazione per l'autografo recanatese dell'*Inno* (AR), testimone forse non delle primissime fasi di stesura del componimento, ma di quelle appena successive, e in particolare posteriori all'uscita dell'inno di Boccanera. Anche il lavoro compiuto da Leopardi sul falso verrebbe in questo caso ad estendersi ben oltre la primavera del 1816, suggerendo così come il poema fosse stato oggetto di molteplici interventi e ripensamenti da parte dell'autore; fatto che parrebbe anche indirettamente confermato dall'attento lavoro di postillatura immediatamente successivo alla stampa (aprile 1817) e documentato da AN1, cfr. *supra* nota 12.

quello leopardiano, di un'interessante e dotta esercitazione, nella quale trova spazio un abbondante accumulo di dati di genere mitologico relativi al dio Nettuno e cuciti insieme all'interno del tessuto narrativo ed espositivo dell'opera.

Alcune significative convergenze contenutistiche e formali, rilevabili ad un rapido confronto tra i testi, spingono a nutrire il sospetto che questo scritto abbia potuto in qualche misura influenzare Leopardi durante la realizzazione dell'*Inno*. Facilmente si noterà infatti che in esso vengono replicati alcuni stilemi e moduli retorici già presenti nel poema di Boccanera. Si pensi ad esempio al reiterato ed anaforico uso che il giovane recanatese fece dell'allocutivo «a te» rivolto alla divinità, registrato anche presso Boccanera con così alta frequenza da divenire quasi una cifra distintiva di entrambi i componimenti:

A te (in *incipit* di verso o di periodo) B vv. 1, 49, 53 ~ L vv. 3, 89, 133, 164, 181;
a te (interno al verso) B vv. 8, 16, 38, 46 ~ L vv. 7, 84, 95, 103, 123, 152, 168⁹⁷.

Inoltre, la formula deprecatoria «stolto colui che» / «stolto che», di derivazione omerica⁹⁸, è impiegata dai due autori con il medesimo scopo di introdurre nel tessuto lirico una digressione di natura narrativa e mitologica, il cui protagonista – Ippolito per Boccanera e Laomedonte per Leopardi – macchiato dalla pesante colpa di avere disconosciuto il potere divino, viene atrocemente punito da Nettuno⁹⁹. Sempre sul piano formale, è poi assai frequente che nomi propri, sostantivi ed attributi già utilizzati dal maceratese e motivati da scelte lessicali non scontate – spesso legate al modulo epicizzante della ripetizione – ricorrano identici nel falso, pur assumendo talvolta funzioni logiche differenti:

⁹⁷ Per le citazioni tratte dal componimento di Boccanera mi sono avvalsa della copia della rivista conservata presso la Bodleian Library di Oxford e disponibile *on-line* alla pagina *web* [http://books.google.it]. Qui e di seguito indico l'inno di Boccanera con la sigla "B" e l'inno di Leopardi con "L"; il simbolo ~ segnala invece il confronto tra i due testi.

⁹⁸ «Stolto» rende il greco *vήπιος*, che nell'*epos* omerico sistematicamente si abbina ad un intervento della voce narrante che sottolinea la tragicità e la cieca stoltezza dei personaggi, i quali, a differenza degli dèi che li guidano, non conoscono il loro destino: cfr. *e. g. Il.* II 37-38 *φή γὰρ ὁ γ' αἰρήσειν Πριάμου πόλιν ἡματι κείνῳ ἰνήπιος, οὐδὲ τὰ ἤδη, ἃ ὅα Ζεὺς μήδετο ἔργα* «Pensava di prendere la città di Priamo quel giorno, / stolto! che non sapeva quali opere meditava Zeus», cfr. OMERO, *Iliade*, trad. R. CALZECCHI ONESTI, a cura di C. PAVESE, Torino, Einaudi, 1950. Sull'impiego di tale formula nei poemi omerici, cfr. I.J.F. DE JONG, *Homer, in Narrated Narratives, and Narratives in Ancient Greek Literature*, edd. by I.J.F. DE JONG, R. NÜNLIST and A. BOWIE, Leiden-Boston, Brill, 2004, pp. 14-18.

⁹⁹ Sono i vv. 55-72 di B, dove si trovano narrate le tristi vicende di Ippolito, giovane figlio di Teseo, devoto alla vergine Diana ed indifferente al culto di Venere. Punito dalla dea dell'amore che volle condurlo alla rovina, Ippolito venne ucciso proprio dal dio Nettuno che fece imbizzarrire i cavalli che trainavano la sua biga, esaudendo così la maledizione scagliata contro di lui dal padre. In L, ai vv. 59-73, si legge invece del violento maremoto che travolse Troia, su cui regnava l'improvvido Laomedonte, il quale si era attirato le ire della divinità del mare venendo meno alla promessa di ricompensarla per la costruzione delle mura della città.

Nume (B vv. 1, 34, 56 ~ L vv. 12, 32, 121, 202); *possente* (B vv. 1, 60 ~ L vv. 91, 119, 191, *ampio-possente* v. 133); *venti* (B vv. 2, 31 ~ L vv. 163 sing., 169 sing., 187 sing., 199); *fremente* (B v. 3 ~ L *gravi-fremente* v. 142); *vergini* (B v. 7 ~ L v. 89 sing.); *Eleo* (B v. 10 ~ L *Elate* v. 175); *onda* (B vv. 11, 30 pl., 36 pl. ~ L vv. 67 pl., 169, 183 pl., 200 pl.); *Trezzenio* (B v. 15 ~ L v. 176; *Trezzene* v. 193); *Ega* (B v. 17 ~ L vv. 154, 194); *fren* (B v. 19 ~ L v. 92); *indomito* (B v. 27 ~ L v. 161); *sonante* (B v. 28 ~ L *alti-sonante* vv. 22, 141, 185); *Trinacrie* (B v. 32 ~ L *Trinacria* v. 125); *arciere* (B v. 33 ~ L v. 86 pl.); *Anfitrite* (B v. 34 ~ L v. 105); *Dori* (B v. 34 ~ L *Doride* v. 105); *impero* (B v. 35 ~ L vv. 7, 170); *tempeste* (B v. 39 ~ L v. 197 sing.; *tempestose nubi* v. 186); *divino* (B vv. 40, 68 sing.f. ~ L vv. 156 sing.f., 165 pl.f.); *destrier* (B v. 42 ~ L vv. 83, 92 pl., 99 pl.); *corso* (B v. 42 ~ L v. 85); *toro candido* (B v. 45 ~ L *neri tori* v. 135); *voti* (B v. 50 ~ L v. 181); *nocchiero* (B v. 50 ~ L *nocchier* vv. 4, 182); *nomi* (B v. 54 ~ L vv. 77 sing., 118 sing., 177 sing.; *nomarle* v. 115, *noma* v. 179); *mano* (B v. 68 ~ L v. 165 pl.f.).

Sembra poi difficile derubricare a semplici coincidenze la presenza di alcuni motivi “speculari” nei due componimenti: se, per ciò che concerne le allusioni a località geografiche e a divinità minori frequentemente connesse a Nettuno – come le citazioni delle città di Elea, Trezene ed Ega o della ninfa e sposa del dio, Anfitrite – si potrebbe obiettare che le sovrapposizioni tra i due inni siano casuali e motivate non da una loro concreta interdipendenza ma dal riferimento ad una tradizione mitografica nota e diffusa, più difficile sarà affermare lo stesso per il ricorso ad immagini poetiche poco usuali e soprattutto raramente collegate al dio, come quella del nocchiero che, sorpreso in mezzo al mare dalla tempesta, volge le proprie accorate preghiere di salvezza a “Nettuno protettore dei naviganti”. Tale immagine si trova ai vv. 49-52 di B, ma costituisce il centro tematico di tutto il poemetto, dove il narratore si appella alla divinità per pregarla di sopire l’impeto dei venti devastatori e condurre sana e salva la bella Lesbia alle coste della Sicilia (vv. 25-32 e 47-48). Il medesimo *topos* apre e chiude l’*Inno* leopardiano, conferendogli una struttura “circolare” (*Ringkomposition*) tipicamente innodica: ai vv. 3-7 il nocchiero deve rivolgersi a Nettuno per scampare il pericolo di naufragio, mentre ai vv. 195-201, dopo la descrizione di una violenta tempesta che investe una nave (vv. 181-191), è la voce narrante a pregare Ποσειδῶν Ἀσφάλειος di rischiarare il cielo e far cessare i venti per la salvezza dei marinai¹⁰⁰.

Le corrispondenze fin qui sinteticamente riportate, che potrebbero essere accresciute da altre non meno significative¹⁰¹, indurrebbero insomma ad ipotizzare una certa

¹⁰⁰ Le fonti antiche che registrano la presenza di un Nettuno “salvatore dei naviganti” sono scarse, «tanto che qualche volta questo suo aspetto è stato sottovalutato» (*Inni omerici*, a cura di F. CASSOLA, Roma-Milano, Fondazione Lorenzo Valla-Mondadori, 1975, p. 384). Le poche testimonianze di tale tradizione si limitano sostanzialmente a *Il. IX* 362, *h.Hom. XXII* 5 e *Pi. I. VII* 52 (cfr. *The Homeric Hymns*, edd. by T.W. ALLEN, W.R. HALLIDAY and E.E. SIKES, Oxford, Oxford University Press, 1936², p. 415). Altri motivi che si rintracciano speculari in entrambi gli inni, anche se notevolmente ampliati in quello leopardiano, sono legati ai riti in onore del dio, secondo i quali venivano offerti in dono ai suoi altari tori sacrificali – bianchi per Boccanera e neri per Leopardi – e alla varietà di nomi ed epiteti riferiti al suo diffusissimo culto (cfr., rispettivamente, B vv. 45-46 e vv. 53-54 e L vv. 135-140 e vv. 171-180).

¹⁰¹ Rilevante ad esempio il ricorso al modulo epico della domanda retorica documentato sia da B che da L, dove – come sempre accade – esso viene sottoposto ad una consistente amplificazione, cfr. B vv. 61-64 e L vv. 57-58, 74-75, 103-116, 171-172.

consapevolezza da parte di Leopardi nel voler richiamare, nel contesto di un inno spacciato per antico, le movenze di un poema del tutto moderno. Ma è possibile rintracciare sufficienti indizi che testimonino un reale contatto tra i due letterati? Giuseppe Boccanera, nato nel 1794 a Fabriano e figlio di Giovanni Battista, letterato e medico primario di Macerata, fu un erudito e filologo di belle speranze, morto troppo giovane (nel 1817, a soli 23 anni) per vederle compiutamente realizzate¹⁰². Fece parte di alcune importanti accademie dell'epoca, tra cui l'*Arcadia romana*, soggiornò a Napoli e, nonostante la morte precoce, lasciò molti scritti per buona parte legati al campo dell'antichistica. Tra questi in particolare si segnalano i contributi alla *Biografia degli uomini illustri del regno di Napoli* – opera alla quale l'autore dovette molta della sua fama –, che iniziò ad essere pubblicata a partire dal 1813 e che sarebbe poi stata accompagnata dalla *Biografia degli uomini illustri della Sicilia* (1817), alla quale egli prese parte con l'elogio di Mosco¹⁰³. All'altezza del 1816, dunque, il nome di Boccanera aveva già ottenuto ampia risonanza nell'ambiente culturale marchigiano per le indubbie doti di *enfant prodige* del giovane, che d'altra parte era riuscito ad ottenere numerosi apprezzamenti anche presso circoli intellettuali esterni allo Stato Pontificio, come quelli di Napoli, una delle città più attive nel campo degli studi classici¹⁰⁴. Non mancavano inoltre al ragazzo legami con influenti personalità dell'epoca e in particolare della provincia maceratese, come il conte Saverio Broglio D'Ajano, che, com'è noto, manteneva stretti rapporti anche con la famiglia Leopardi. Quest'ultimo, al quale Giacomo avrebbe richiesto un passaporto progettando in segreto la fuga dal palazzo paterno nel 1819¹⁰⁵, era membro, insieme a Boccanera, dell'Accademia dei Catenati di Macerata e fu addirittura l'autore dell'elogio funebre composto in occasione dell'improvvisa scomparsa del giovane¹⁰⁶.

¹⁰² Per le notizie riguardanti la biografia di Boccanera, cfr. V. BROCCO, *Dizionario bio-bibliografico dei Maceratesi*, in *Storia di Macerata*, vol. II, a cura di A. ADVERSI, D. CECCHI e L. PACI, Macerata, Tip. R. Compagnucci, 1972, s.n. e *Dizionario storico-biografico dei marchigiani*, a cura di G.M. CLAUDI e L. CATRI, 3 voll., Ancona, Il Lavoro Editoriale, 1992-1994, vol. I, s.v.

¹⁰³ Cfr. rispettivamente la *Biografia degli uomini illustri del regno di Napoli, ornata de' loro rispettivi ritratti*, 9 voll., Napoli, Gervasi, 1813-1822 e la *Biografia degli uomini illustri della Sicilia, ornata de' loro rispettivi ritratti*, 4 voll., Napoli, Gervasi, 1817-1821. Tra le altre opere composte da Boccanera, una segnalazione a parte merita la fortunata traduzione *Delle Istorie di Vellejo Patercolo libri due*, Napoli, Nobile, 1815. Accanto poi a queste pubblicazioni, si ricordino la collaborazione al «Giornale del Musone» – sul quale Boccanera aveva editato nel 1812 varie note critiche e alcuni inni mitologici (cfr. «Giornale del Musone», nn. 40-44) – e le numerose compilazioni storico-erudite ancora oggi documentate dai manoscritti conservati presso la Biblioteca Mozzi Borgetti di Macerata.

¹⁰⁴ L'*Elogio storico* dedicato a Gian Vincenzo Gravina realizzato da Boccanera in occasione della stampa della *Biografia degli uomini illustri del regno di Napoli* venne selezionato per introdurre l'edizione delle *Opere scelte italiane* del letterato (Milano, Silvestri, 1819), un'importante pubblicazione di cui si diede notizia anche sulle pagine della «Biblioteca Italiana», t. XIV, 1819, p. 261. Per un'ampia e ricca introduzione allo studio dei circuiti intellettuali della Napoli erudita tra la fine del XVIII e gli inizi del XIX secolo, cfr. *La cultura classica a Napoli nell'Ottocento*, a cura di M. GIGANTE et alii, 2 voll., Napoli, Dipartimento di Filologia Classica dell'Università degli Studi di Napoli, 1987.

¹⁰⁵ La lettera del 29 luglio 1819, in cui Leopardi chiedeva al confidente «un passaporto per il regno Lombardo-Veneto» si legge in *Epist.*, pp. 316-317.

¹⁰⁶ Cfr. BROCCO, *Dizionario*, cit., p. 48.

La comune collaborazione a «Lo Spettatore», rivista alla quale Leopardi e Boccanera inviavano i propri scritti nello stesso torno d'anni richiamando l'attenzione del pubblico milanese, si iscriveva dunque in un quadro storico e biografico ben ricco e complesso, che fa sospettare che i due – appartenenti a famiglie del notabilato marchigiano, legati da amicizie comuni, pressoché coetanei, e soprattutto celebri per le loro prodigiose e rare doti intellettuali¹⁰⁷ – fossero a conoscenza l'uno della fama dell'altro e che condividessero forse una certa rivalità reciproca. Non sarà perciò del tutto arbitrario ipotizzare che Leopardi – visto lo scritto di Boccanera sulle pagine della rivista milanese – avesse deciso di misurarsi con lui, riecheggiando nell'*Inno* alcuni tratti del testo del predecessore e producendo così col proprio falso un sottile ed ironico effetto di controcanto. Del resto un indizio dell'esistenza di un sottile antagonismo fra i due eruditi potrebbe anche venire dallo sferzante giudizio espresso da Boccanera sulla traduzione leopardiana di Mosco ed inserito nell'elogio all'antico poeta siciliano redatto dal maceratese proprio tra il 1816 e il 1817:

Moltissimi in Italia tradussero i versi di Mosco fra' quali contansi Luigi Alamanni, Girolamo Pompei, Giovan-Battista Vicini, Giuseppe Maria Pagnini, e il Pagani Cesa. Il Conte Giacomo Leopardi ne ha data ultimamente una versione che ricorda a noi la fedeltà, e la *trivialità* Salviniana¹⁰⁸.

Anche ammessa la reale consistenza di queste schermaglie, forse sorte nel contesto dell'ambiente provinciale marchigiano, ciò che più preme rilevare è che la varietà e la copiosità degli esperimenti sopra menzionati – compreso quello realizzato da Boccanera – fanno percepire non solo il diffuso e genuino interesse che gli intellettuali dell'epoca nutrivano per la produzione innoica antica, ma costituiscono anche l'espressione del clima di febbrile attesa con cui il mondo letterario sette-ottocentesco era pronto ad accogliere ogni “novità” che riguardasse la cultura classica. Dovettero dunque essere soprattutto queste attenzioni ed aspettative, proprie di un ampio e generalizzato pubblico di eruditi ed appassionati, ad aver contribuito a convincere Leopardi ad escogitare l'espedito dell'*Inno*, col quale egli si proponeva nelle vesti di traduttore di un inedito greco, tanto più interessante in quanto «antichissimo»¹⁰⁹. Insieme alla scelta del genere, infatti, anche questa professione di antichità si iscriveva nel quadro dell'ambizioso progetto con il quale il giovane cercava di intercettare i gusti e gli interessi della società intellettuale coeva e di garantire così assoluta rilevanza alla millantata scoperta.

A questo proposito, si rivela particolarmente istruttivo ricordare lo scalpore suscitato da un celeberrimo caso letterario, scoppiato nel giugno del 1778, quando dalle pa-

¹⁰⁷ Novella Bellucci non ha mancato di notare la significativa somiglianza tra i *curricula* di Leopardi e Boccanera nel volume *G. Leopardi e i contemporanei. Testimonianze dall'Italia e dall'Europa in vita e in morte del poeta*, Firenze, Ponte alle Grazie, 1996, pp. 56-57, nota 5.

¹⁰⁸ *Biografia degli uomini illustri della Sicilia*, cit., vol. I, Mosco, corsivo mio.

¹⁰⁹ *Poesie disperse, Avvertimento*, p. 234.

gine della rivista tedesca «Bibliotheca Critica» venne data notizia del ritrovamento da parte di Christian Friedrich Matthaei di un codice moscovita che conservava, insieme a quelli già noti, due antichissimi inni rimasti fino ad allora sconosciuti ed attribuibili ad Omero: si trattava della parte finale di un componimento indirizzato a Dioniso (= *h.Bacch.* 10-21) e di uno, leggibile quasi per intero, dedicato a Demetra (= *h.Cer.*). Il fatto aveva destato da subito un grandissimo interesse presso i lettori del periodico che richiesero a Matthaei di fornire maggiori spiegazioni sulla sensazionale novità. Sollecitato in questa direzione, lo scopritore inviò una prima e incompleta trascrizione del codice al filologo tedesco David Ruhnkenius, il quale in tempi estremamente rapidi ne produsse l'edizione, che uscì nella primavera del 1780, presentandosi agli occhi di studiosi e curiosi dell'epoca assai scorretta a causa della fretta che aveva accompagnato il lavoro e soprattutto degli errori e delle lacune contenute nella trascrizione. Nel frattempo, però, spinto dal desiderio di far circolare il tesoro omerico appena ritrovato, Matthaei aveva spedito nel novembre del 1779 una seconda e corretta copia del manoscritto al conte Christian Stolberg in previsione dell'allestimento da parte di quest'ultimo di una traduzione tedesca che avrebbe dovuto seguire la *princeps* e che venne in effetti stampata nel novembre del 1780 sulle pagine del «Deutsches Museums», venendo così a costituire la prima, completa, “edizione” dei due inni antichi, i quali avrebbero dovuto invece attendere il 1781 per vedere integralmente pubblicato il loro testo greco sempre per le cure filologiche del Ruhnkenius¹¹⁰.

Con ogni probabilità noto a Leopardi – sia pure, forse, non in tutte le sue peripezie¹¹¹ – questo episodio presenta significative assonanze con la messinscena dell'*Inno*: in entrambi i casi ci troviamo di fronte a preziosissime scoperte di testi innodici arcaici (una vera, l'altra fittizia) fino ad allora ignoti, che, in attesa delle edizioni filologiche annotate, vengono immediatamente divulgati a mezzo di traduzioni. Si rileggano a questo proposito le parole che Leopardi aveva premesso al testo del suo falso:

¹¹⁰ Per una ricostruzione delle vicende che portarono alle prime edizioni e traduzioni degli inni omerici a Dioniso e Demetra, oltre a E. HULSHOFF POL, *Studia Ruhnkeniana. Enige hoofdstukken over leven en werk van David Ruhnkenius (1723-1798)*, Diss. Leiden, 1953, pp. 176-186, cfr. T. GELZER, *Zum Codex Mosquensis und zur Sammlung der Homerischen Hymnen*, «Hyperboreus», 1, 1994, pp. 113-137, spec. pp. 113-119.

¹¹¹ Oltre che mediante la lettura delle riviste letterarie di maggior circolazione, Leopardi avrebbe potuto essere al corrente del celeberrimo ritrovamento dell'*Inno a Cerere* grazie alla presenza nella biblioteca paterna del tomo X del *Parnaso de' poeti classici d'ogni nazione* (Venezia, Zatta, 1794), dove il Rubbi, introducendo la ristampa della traduzione pindemontiana dell'inno (*editio princeps. Volgarezzamento dell'Inno a Cerere scoperto ultimamente e attribuito ad Omero*, Bassano, Remondini, 1785), riassumeva sinteticamente la storia della sua scoperta e le vicende editoriali che l'avevano riguardato, cfr. il *Catalogo della Biblioteca Leopardi*, cit., s.v. «Rubbi Andrea». Da notare, inoltre, che anche sotto la voce «Pindemonte Ippolito» si registra un «Omero. Inno a Cerere. Venezia, 1794, in-8», ma, poiché nel *Catalogo* di regola non si trova segnalazione di opere già contenute in raccolte o in collane, non sarebbe inverosimile ipotizzare che tale indicazione vada riferita non al tomo del *Parnaso*, ma ad una non meglio precisata ristampa della *princeps* pindemontiana, dalla quale Leopardi avrebbe potuto trarre, forse, ulteriori informazioni sul “caso” moscovita, in gran parte contenute nella dedica *All'ornatissima Signora Contessa Elisabetta Contarini Mosconi* già posta ad apertura dell'edizione remondiniana.

Un mio amico in Roma nel rimuginare i pochissimi manoscritti di una piccola biblioteca il 6 gennaio dell'anno corrente, trovò in un Codice tutto lacero, di cui non rimangono che poche pagine, quest'Inno greco; e poco appresso speditemene una copia, lietissimo per la scoperta, m'incitò ad imprendere la traduzione poetica italiana, facendomi avvisato che egli era tutto atteso ad emendare il testo greco, a lavorarne due versioni latine, l'una letterale e l'altra metrica, e a compilare ampie note sopra l'antica poesia¹¹².

A conferire maggiore rilievo all'associazione tra il progetto di contraffazione leopardiano e le vicende editoriali degli inni moscoviti interviene anche un ultimo, curioso particolare. Si tratta di un'informazione che è possibile ricavare da un autografo dell'*Inno* vergato da Paolina, contenente una versione del componimento successiva a quella riportata dal manoscritto recanatese, ma precedente alla stampa¹¹³: nella titolatura, proponendo un'attribuzione che non avrebbe trovato successivo riscontro nella *princeps*, si indicava temerariamente proprio in Omero l'autore del presunto inno tradotto.

Per quanto sostenuta da una serie di sorprendenti coincidenze, l'idea che il giovane poeta abbia potuto organizzare la propria falsificazione ispirandosi direttamente al ritrovamento omerico di Mosca, resta – è bene dirlo – solo un'intrigante ipotesi, ma le affinità tra i due casi letterari paiono comunque rilevanti, specialmente nella misura in cui esse offrono un'ulteriore conferma all'impressione che la scelta leopardiana del genere letterario innodico risponda ad una precisa strategia “promozionale” ideata dall'autore per ottenere la propria definitiva consacrazione nel panorama intellettuale italiano, facendo leva su una passione per l'innologia antica consolidatasi a cavallo tra Settecento e Ottocento. Una strategia che, per quanto abilmente dissimulata, non mancò di insospettire l'occhio esperto dell'Acerbi, il quale – trovatosi tra le mani la copia dell'*Inno* destinata alla stampa – in una missiva spedita al giovane recanatese il 12 marzo 1817 si augurava che questi non avesse ceduto alla tentazione di imitare i sempre più numerosi eruditi che millantavano ritrovamenti di testi sepolti in ormai dimenticati codici antichi al solo scopo di «dar pregio alla poetica composizione»:

Spero ancora che il ritrovamento del Codice non sia uno de' soliti pretesti per dar pregio alla poetica composizione, ed Ella mi farebbe cosa gratissima col primo corso di posta a spedirmi almeno una dozzina di versi greci cominciando dal primo, qualora non fosse indiscreto il chiederglieli tutti; il primo e l'ultimo ch'Ella cita essendo tali da potersi fare anche da chi si fosse diletato d'imporne¹¹⁴.

¹¹² *Poesie disperse*, p. 234.

¹¹³ Cfr. *ivi*, p. 160, dove si trova la scheda di presentazione del manoscritto siglato P dall'editore, per cui cfr. *supra* nota 7.

¹¹⁴ Cfr. *Epist.*, p. 65.