

Vincenzo Allegrini

Valerio Camarotto
Leopardi traduttore. La poesia (1815-1817)
 Macerata
 Quodlibet
 2016
 ISBN: 978-88-7462-845-2

Valerio Camarotto
Leopardi traduttore. La prosa (1816-1817)
 Macerata
 Quodlibet
 2016
 ISBN: 978-88-7462-846-9

In un pensiero zibaldoniano del 1820, scritto dunque tra le due grandi stagioni dei volgarizzamenti, Leopardi ammette le difficoltà e i limiti di ogni traduzione: «il traduttore necessariamente affetta, cioè si sforza di esprimere il carattere e lo stile altrui, e ripetere il detto di un altro alla maniera e gusto del medesimo. Quindi osservate quanto sia difficile una buona traduzione in genere di bella letteratura [...] Massime quando il principale o uno de' principali pregi dell'originale consiste appunto nell'inaffettato, naturale e spontaneo» (*Zib.* 319-320). Per questa e altre ragioni, circa tre anni dopo, si arriverà alla conclusione che una traduzione perfetta sia un'«assoluta impossibilità, e contraddizione ne' termini» (*Zib.* 3954). In ogni caso, è soprattutto la resa dei classici greci e latini a rivelarsi in tutta la sua problematicità agli occhi del poeta, che presto dovette misurarsi con la percezione di una distanza dalla quale verificare la possibilità di un'approssimazione all'antico o, almeno, di un artificioso inganno prospettico mediante cui restituire alla modernità una naturalezza venuta meno (entra qui in gioco anche la speculare attività di falsificatore). A tale esigenza, anzitutto, rispondono le traduzioni del triennio 1815-1817, di cui Camarotto ha ricostruito con ricca documentazione la genesi, il contesto culturale e le vicende redazionali, nonché i cospicui riverberi nella produzione originale.

Più da vicino, in *Leopardi traduttore. La poesia (1815-1817)* è proposta un'acuta rilettura delle versioni poetiche, a partire dall'intreccio complesso di teoria e prassi. Così, la prima parte del saggio affronta «il problema capitale del rapporto con l'antico» e la questione dell'«intima correlazione» (p. 29) tra imitazione e traduzione. È qui anticipato, inoltre, il senso della densa rete intertestuale instaurata da Leopardi con i precedenti traduttori; a muovere le scelte dell'autore è spesso una volontà agonistica di affermazione e distinzione, il desiderio cioè di costruire per mezzo di uno scarto la propria identità di letterato. Subito dopo Camarotto offre una più dettagliata analisi dell'interazione tra i poli della natura e dello studio, mostrando come l'intera esperienza traduttiva leopardiana sia attraversata da un'«esigenza di affrancamento dalle pastoie dell'artificio e del raziocinio» (p. 47). Al termine della prima sezione sono poi indicate le convergenze linguistiche, stilistiche, metriche e tematiche con le prime prove poetiche. Eloquente, ad esempio, il caso dell'*Appressamento della morte* (1816), in cui rifluiscono – sottoposti però a un «rassicurante *rappel à l'ordre*» (p. 55) – alcuni insidiosi nodi tematici delle opere appena tradotte (l'iniqua distribuzione divina dei mali, la passione amorosa, l'ambizione di gloria). Si tratta, a ben vedere, di una «sorta di confessione e ritrattazione in versi», dalla quale comunque trapela un «lacerante contrasto, animato dalle stesse spinte conflittuali che si intravedono nell'officina traduttiva leopardiana» (p. 56). Nella seconda sezione, invece, ogni capitolo è dedicato a un volgarizzamento, a cominciare dalle scolastiche esercitazioni puerili (1809-1811), che pure lasceranno qualche eco nei *Canti*. Il punto di avvio del *vertere* leopardiano, tuttavia, è fatto risalire agli *Epigrammi* (1812),

che registrano anche un «primo significativo allargamento di orizzonte» (p. 66): lo si evince già dalla prosa preliminare pervasa da spunti polemici, principalmente in chiave misogallica. Sempre in ambito storico-critico, degni di nota sono i rilievi di Camarotto sulla tendenza dell'autore al depistaggio delle fonti e all'«occultamento dei debiti e delle suggestioni ricevute» (p. 68). Tale schema – rapporto con la tradizione/ lunga durata di temi e immagini – è con cura riproposto anche negli altri capitoli, dove sono individuate nuove cesure. Una di queste è data dagli *Scherzi epigrammatici* (1814), al contempo il primo tentativo di un'organica traduzione dal greco e il primo confronto serrato con il linguaggio lirico-amoroso di Saffo e Anacreonte (occasione che spinge Leopardi a riflettere in termini oppositivi sull'ingenuità e naturalezza degli antichi da un lato e la geometrica sofisticeria dei moderni dall'altro). Ulteriori elementi di scarto sono forniti dalle *Poesie di Mosco* (1815), dalle quali, in risposta a un più vivo avvertimento del carattere deperibile della semplicità dei classici, emerge con più forza la necessità di una traduzione fedele all'originale. Il problema della fedeltà, d'altronde, è centrale anche nella *Guerra dei topi e delle rane*, anche se declinato in modo apparentemente antitetico. Come ben argomentato da Camarotto, l'ammissione di non aver tradotto letteralmente (contenuta nel *Discorso sopra la Batracomiomachia*) non contraddice affatto le recentissime acquisizioni delle *Poesie di Mosco*, ma ne costituisce una conferma, per così dire, *e contrario* (in altri termini, in quanto parodia letteraria frutto non della naturalezza ma dell'artificio, il testo in questione non richiede di per sé una traduzione fedele). È perciò qui che l'«urgenza autoriale» trova il suo terreno più fertile, tanto da provocare uno slittamento dall'originaria dimensione parodica a una più personale, «impegnata e smalzata attitudine satirica» (p. 90).

Se del volgarizzamento successivo, la *Torta* (1816), Camarotto illustra la pratica correttoria volta a una maggiore fedeltà filologica – riflesso dell'avvenuto mutamento di giudizio sull'autenticità dell'opera – una completa, religiosa fedeltà contraddistingue sin dall'inizio il *Saggio di traduzione dell'Odissea* (1816). L'obiettivo di Leopardi sembrerebbe ora quello di «intonare la propria voce [...] alla naturalezza inattingibile degli antichi» (p. 116), mediante un'aderenza *verbum de verbo* all'originale e un'innovativa immissione di latinismi, arcaismi e trecentismi. Eppure, questa fiducia nella possibilità di «una saldatura tra l'originalità del 'poeta' e lo scrupolo filologico del 'traduttore'» (p. 123) si incrina già con il *Libro secondo della Eneide* (estate 1816), che al concetto di fedeltà sostituisce quello di equivalenza. Più complicato, «fitto e quasi labirintico» (p. 128) si fa anche il dialogo con i predecessori, mentre un ipotetico modello moderno, stando anche al preambolo alla *Titanomachia*, è riconosciuto in Parini: una proposta che implica un preciso schieramento nella coeva disputa letteraria (dalla parte di Giordani e Monti e contro il fronte foscoliano). Diversamente dai primi due, tuttavia, Giacomo contesta il primato del Caro, ormai superato proprio dalle traduzioni montiane: anche se a dire il vero, come avverte Camarotto, dietro all'«omaggio ufficiale» si cela una «contestazione dissimulata», poiché attribuire una virgiliana e studiata perfezione al famoso traduttore dell'*Iliade* significa collocarlo «agli antipodi rispetto alla suprema semplicità e ai naturali "difetti" di Omero» (p. 141). Il «pungolo della rivalità letteraria» è d'altronde determinante anche per le *Inscrizioni greche triopee* (1816), presentate dall'autore come diretta alternativa alla versione di Ennio Quirino Visconti, sterile e priva della necessaria «sinergia tra il controllo del 'filologo' e il trasporto del 'poeta'» (p. 145). L'ultimo capitolo del libro, infine, è riservato alla *Titanomachia* (1817) e contiene un'incursione sul sublime, sotto la cui ipoteca Leopardi colloca i versi esiodei (non solo nel relativo preambolo, ma anche nelle prime pagine zibaldoniane).

Il secondo volume, *Leopardi traduttore. La prosa (1816-1817)*, è invece un approfondito studio sui volgarizzamenti, finora piuttosto trascurati dalla critica, delle opere di Frontone (1816) e dei frammenti delle *Antichità romane* di Dionigi di Alicarnasso (fine 1816-gennaio 1817). Oltre alle consuete risonanze nella produzione matura, con un ravvicinato e filologicamente attento raffronto tra i testi Camarotto indaga le numerose sollecitazioni ricevute dalle due letture, agenti del resto su diversi piani (linguistico, estetico, retorico, filosofico e antropologico-morale). In particolare, la frequentazione di Frontone è precoce, reiterata e assidua, come testimoniano i *Commentarii*,

l'incompiuta *Lettera al Ch. Pietro Giordani sopra il Frontone del Mai*, l'*Epistolario* e, soprattutto, lo *Zibaldone* (fino al 1828). Ebbene, uno dei principali pregi del retore è individuato proprio nella capacità di sapere conciliare la spontaneità e la natura con l'arte e la regola. Il merito di Frontone, allora, sarebbe *in primis* quello di aver posto nei giusti termini la questione dell'imitazione: di fronte al declino della letteratura latina, egli «tentò di conferire un nuovo assetto al rapporto con la tradizione» (p. 37), si fece cioè riformatore cominciando – lo si legge nel *Discorso sopra la vita e le opere di M. Cornelio Frontone* – «dal retrocedere». Scaturisce da qui l'attitudine arcaizzante del suo linguaggio, risultato di una saggia e giudiziosa strategia di recupero di quei termini che il poeta più tardi avrebbe potuto definire pellegrini (una strategia condivisa e adottata da Leopardi sia nei volgarizzamenti sia nell'incipiente attività poetica). Nonostante ciò, il ruolo di Frontone sarà destinato a un graduale ridimensionamento. I primi segnali di indebolimento del modello, più che nella scelta di lasciare inedito il volgarizzamento (legata a un'insoddisfazione personale per il carattere troppo artefatto del proprio dettato), sono rintracciati da Camarotto nella *Lettera al Ch. Pietro Giordani sopra il Frontone del Mai*, dove si affaccia il dubbio che Frontone stesso, soprattutto in alcune soluzioni ortografiche e lessicali, fosse caduto in un abuso di artificio e sofisticheria. Il distacco, però, si completa solo nel marzo 1821, quando nello *Zibaldone* Leopardi mette a fuoco una «più argomentata e diffusa formulazione dei punti deboli del modello-Frontone» (p. 67), colpevole, per così dire, di un eccesso di reazione, ovvero di un appiattimento sincronico sul passato (a ciò si ricollega anche l'errata scelta delle *auctoritates* troppo distanti di Ennio e Catone). È dunque in atto un vero e proprio capovolgimento delle posizioni del *Discorso* del 1816, probabilmente favorito anche dal prevalere del paradigma isocrateo, che «coglie nel segno esattamente laddove Frontone, secondo Leopardi, fallisce» (p. 78). Ampio spazio è poi dedicato alle implicazioni morali e filosofiche del pensiero del maestro di Marco Aurelio, che seppe distinguersi per un «esercizio pienamente consapevole e ponderato della “virtù”» (p. 79), per la schiettezza priva di adulazione e, soprattutto, per quella *philostorgia* ('bontà di cuore') radicata non sull'indifferenza, ma sul valore della compassione (palese, in tal senso, l'opposizione a Seneca e, più in generale, la polemica contro l'intransigenza della dottrina stoica). I testi da cui Leopardi deve aver ricavato maggiori spunti di riflessione sono perciò il *De orationibus*, le epistole *Ad Marcum Caesarem* e il *De nepote ammisso*; si pensi, per far solo riferimento all'ultima opera, all'idea che il corso degli eventi non sia governato, come vorrebbe un altro principio fondamentale dello stoicismo, da un *Logos* regolatore, ma da una legge cieca e indifferente a ogni forma di virtù (non così diverse saranno le acquisizioni della Saffo, del Bruto e del Teofrasto leopardiani). Camarotto, inoltre, suggerisce persuasivamente che il *De feriis Alsiensibus* possa aver lasciato un segno nella *Storia del genere umano*. Nel testo frontoniano, infatti, è presente una *fabula brevis* sull'origine del mondo e sulla nascita del Sonno, che condivide con la prima delle *Operette* non solo formule, elementi lessicali ed espedienti narrativi, ma anche importanti nuclei tematici. Ad esempio, si ricorda che in entrambe le opere l'equilibrio iniziale è reso precario «dalla congenita inquietudine e dalla naturale spinta alla varietà che caratterizza gli uomini» (p. 124), con la distinzione però che nel primo caso il provvedimento di Giove (creare il Sonno) è risolutivo, nel secondo i vari stratagemmi del dio, inclusa l'invenzione dei sogni, si rivelano inutili. A questa sostanziale differenza ne seguono altre commentate da Camarotto, ma non tali da indurre a escludere il luogo frontoniano dalla fitta trama intertestuale dell'operetta. Altrettanto convincente è l'ipotesi di un cortocircuito con il *Fedro* e il *Simposio* di Platone, ossia di una «feconda convergenza» tra l'azione del Sonno nel racconto di Frontone e quella di Amore in Platone: azione da un lato diametralmente opposta a quella «corrosiva e annichilente svolta nell'operetta leopardiana dalla Verità», dall'altro accostabile «a quell'Amore figlio di Venere Celeste che [...] campeggia nello straordinario finale» (p. 129).

Passando, in ultimo, alla sezione sulle *Antichità romane*, Camarotto ripercorre anzitutto l'*iter* editoriale del volgarizzamento, dall'entusiasmo iniziale e dal desiderio di pubblicazione all'improvviso silenzio e alla definitiva «riprovazione rapidamente maturata» (p. 136). La rinuncia, ancora una volta, è connessa a una più distaccata rilettura che avrebbe rivelato un eccesso di studio

e un'affettazione talmente pronunciata da apparire al poeta, un anno dopo, passibile senz'altro di scherno. In effetti, nel tradurre i frammenti dionigiani Leopardi si è servito di una prosa «singolarmente carica di una straniante tensione espressiva» (p. 137), in cui agli arcaismi e ai trecentismi si affiancano termini realistici, espressioni idiomatiche popolari e un esibito recupero del fiorentino vivo cinquecentesco. L'opzione per un linguaggio del genere non può certo essere casuale e Camarotto ne ravvisa i presupposti nei testi coevi. Così, ad esempio, dallo scambio epistolare con il Giordani della primavera 1817 ricaviamo che l'interesse verso il fiorentino cinquecentesco mira in realtà a un più ampio, anche se necessariamente parziale, recupero dell'oralità, con il quale sondare la «possibilità di raggiungere un compromesso tra naturale e scritturale [...] in vista di un modello che, pur mantenendo il proprio legame con la tradizione, attenui in qualche misura il peso costrittivo della norma e dell'arte» (p. 142). Dal punto di vista strettamente testuale, il maggior numero di suggerimenti deriva invece dal Davanzati traduttore di Tacito: un autore, quest'ultimo, che secondo Leopardi presenterebbe molteplici punti di contatto con Dionigi stesso (il gusto per le rarità, la ricerca delle stranezze grammaticali, l'asprezza e la *brevitas*, ma si veda anche l'accostamento tra il fiorentino antico e l'attico).

Infine, dopo aver dato prova di come la lettura di Dionigi «abbia depositato semi fecondi per l'elaborazione di alcuni capisaldi» del pensiero e, soprattutto, «dell'antropologia leopardiana» (p. 171), nell'ultimo capitolo Camarotto ipotizza che la tipologia testuale dei lacerti rinvenuti dal Mai – almeno nell'interpretazione che ne dà Leopardi – possa essere in un certo qual modo messa in relazione con la scrittura e con la forma dello *Zibaldone*. Più nello specifico, Giacomo, a differenza del Giordani, ritiene di aver a che fare non con un compendio redatto dall'autore stesso, ma con degli estratti estrapolati da una mano sconosciuta. Solo in questo modo si giustificherebbero le libere associazioni del testo, il suo carattere apparentemente disorganico e l'assenza di una concatenazione: tutti aspetti riconducibili al genere degli *excerpta* e incompatibili, invece, con quello del compendio. È dunque rivelatore che Leopardi «abbia focalizzato il suo sguardo su simili questioni proprio alle soglie del futuro *Zibaldone*» (p. 178), non solo e non tanto perché all'interno del diario mentale è fatto vario uso dell'*ars excerptandi*, quanto perché «la stessa impostazione extra-vagante e per così dire centrifuga, ma non per questo priva di un criterio interno più o meno visibile, [...] ci porta direttamente nel cuore di una delle dinamiche che marcatamente contraddistinguono lo *Zibaldone*» (p. 179). E allora non sarà forse conseguenza di una mera casualità se il poeta nel 1817 definirà il contenitore dei frammenti delle *Antichità romane* uno «scartabello», scegliendo così un sostantivo – *hapax* all'interno del *corpus* leopardiano – indicato da tutti gli strumenti tipografici dell'epoca come sinonimo di 'scartafaccio', vale a dire di quel termine con il quale egli chiamerà nel 1826 lo *Zibaldone* e al quale, d'altra parte, «aveva già fatto ricorso quando, in risposta all'editore milanese Sonzogno, aveva spiegato i motivi della propria indisponibilità a consegnare il volgarizzamento dei frammenti dionigiani» (p. 181).