

MARGHERITA CENTENARI

Il falso e la beffa. Strategie dell'ironia nell'Inno a Nettuno di Giacomo Leopardi

In

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

Come citare:

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

MARGHERITA CENTENARI

*Il falso e la beffa. Strategie dell'ironia nell'Inno a Nettuno
di Giacomo Leopardi*

Il gusto per l'ironia e per la beffa, cifra caratteristica della produzione leopardiana già a partire dalla giovanile predilezione per la pseudo-omerica Batracomiomachia, tradotta dal greco nel 1815, si espresse a un solo anno di distanza da tale versione nell'ideazione di un falso, l'Inno a Nettuno d'incerto autore, che – presentato al pubblico come volgarizzamento di un antico inno mitologico greco – costituì in realtà il primo testo poetico originale dato alle stampe da Leopardi. Corredato da una dedica e un Avvertimento nei quali non si fatica a percepire un chiaro intento parodico nei confronti di eruditi e antichisti del tempo, il componimento presenta nondimeno – tanto nella sua struttura generale, quanto in alcune delle scelte linguistiche che lo contraddistinguono – una vocazione ironica nel trattamento della materia mitica, che sembra in più punti dar luogo a una strategia meta-poetica, capace di rivelare ai lettori la vera natura del falso.

Nel ricco panorama della letteratura satirica del secolo XIX, le *Operette Morali* e gli otto canti dei *Paralipomeni* rappresentano senza dubbio alcune tra le esperienze più dissacranti e originali. La vena umoristica leopardiana ha tuttavia radici molto profonde, manifestandosi già negli anni della prima giovinezza dell'autore, allorché – con l'emergere del suo talento poetico e, insieme, filologico – egli diede alle stampe alcune opere che anticipavano contenuti e temi propri della produzione matura.¹ Nel 1816, alle prese con la pubblicazione della versione della *Batracomiomachia*, il giovane Leopardi, ormai esperto traduttore di lirica greca (al '14 risale la stesura degli *Scherzi epigrammatici* tratti da Saffo e Anacreonte, al '15 quella degli *Idilli* di Mosco), giustificava così la scelta di volgarizzare il giocoso componimento pseudo-omerico sulla guerra dei topi e dei ranocchi:

[...] 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.²

Il richiamo all'autorità del Pope, celeberrimo traduttore dell'*Iliade*, ma anche autore dell'eroicomico *Rape of the Lock* e animatore dello *Scriblerus Club* d'Oltremarica,³ poneva in qualche modo le basi – almeno teoriche – per un altro beffardo e non meno complesso esperimento poetico e pseudo-traduttivo, iniziato nello stesso '16 e portato a termine entro il febbraio dell'anno successivo. A tale periodo risale appunto la stesura del falso *Inno a Nettuno*, un lungo componimento in endecasillabi sciolti apparso sulle pagine de «Lo Spettatore Italiano» – rivista milanese edita da Anton Fortunato Stella – come traduzione in versi di un fantomatico inno greco antico, ritrovato in un codice medievale per secoli rimasto celato agli eruditi e finalmente scoperto in una piccola biblioteca romana da un anonimo e dotto «Cavaliere», amico del Recanatese.⁴ Accanto all'inno si stampavano anche cinquantanove note di commento

¹ Fra i numerosi studi sulla produzione ironico-satirica leopardiana, basti qui rimandare a G. MARZOT, *Storia del riso leopardiano*, Messina-Firenze, D'Anna, 1966 e alla collettanea *Il riso leopardiano. Comico, satira, parodia*, Atti del IX Convegno Internazionale di Studi Leopardiani (Recanati, 18-22 settembre 1995), Firenze, Olschki, 1998.

² Cfr. *Discorso sopra la Batracomiomachia*, in G. LEOPARDI, *Tutte le poesie, tutte le prose e lo Zibaldone*, a cura di L. Felici-E. Trevi, Roma, Newton & Compton, 2010⁵, 395 (d'ora in poi abbreviata in *TPP* e impiegata come edizione di riferimento per le opere leopardiane a eccezione dell'*Inno*, per cui cfr. *infra* n. 4).

³ Su Alexander Pope e, soprattutto, sulla sua fortuna nella penisola si veda almeno F. FEDI, *La traduzione e la circolazione del Rape of the Lock*, in *Antonio Conti: uno scienziato nella République des Lettres*, a cura di G. Baldassarri et al., Padova, Il Poligrafo, 2009, 167-188.

⁴ *L'Inno* uscì sul tomo VIII, quaderno LXXV, de «Lo Spettatore Italiano» del 1° maggio 1817 (pp. 142-163). Benché sia ora disponibile un'edizione critica dell'opera, ricavata da autografi e postillati (G. LEOPARDI, *Poesie disperse*, a cura di F. Gavazzeni et al., Firenze, Accademia della Crusca, 2009, 159-262, da cui si cita), non esistono studi integralmente dedicati ad essa, che può contare solo su rari e cursori riferimenti

di dichiarata paternità leopardiana, nonché due odicine di stampo anacreontico, scritte in greco e accompagnate da una versione latina, realizzata – così si diceva – dal medesimo sodale dell'autore a cui si attribuiva la scoperta del manoscritto, dove entrambe le *Odae* erano conservate insieme al testo maggiore.⁵ Stando all'epistolario del '17, lo scherzo fu così ben congegnato da mietere le sue vittime anche tra i maggiori dotti dell'epoca, proprio come sarebbe accaduto più tardi, quando Giacomo volle riprodurre nel *Martirio de' Santi Padri* un'antica prosa volgare trecentesca che, al momento della sua apparizione, nel 1826, riuscì a gabellare nientemeno che il Padre Cesari, strenuo difensore della corrente purista ed esperto conoscitore della lingua delle origini.⁶ Ecco quanto si legge in una missiva datata 14 luglio '17 e indirizzata all'amico Giordani:

L'inno a Nettuno ha avuto fortuna a Roma dove meno dovea. 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 che è stata una piccola libreria di pochissimi manoscritti) e il Custode di quella biblioteca giura che scoprirà chi ne l'abbia cavato senza saputa sua.⁷

È insomma indubbio che per il diciottenne Leopardi la composizione dell'*Inno* fosse stata animata da una sincera e schietta goliardia, mirante a fustigare l'inettitudine di certi polverosi ambienti accademici, favorendo viceversa – tramite l'invenzione di un'eccezionale scoperta codicologica, pari solo a quelle contemporanee dell'eminente Angelo Mai – l'emergere del proprio nome tra le fila degli esponenti della 'repubblica delle lettere' milanese e romana.⁸

contenuti in contributi perlopiù relativi al Leopardi traduttore: cfr., ad esempio, il tuttora imprescindibile E. BIGI, *Il Leopardi traduttore dei classici (1814-1817)*, in ID., *La genesi del Canto notturno e altri studi sul Leopardi*, Palermo, Manfredi, 1967, 11-80, già edito in «Giornale storico della letteratura italiana», CXLI (1964), 434, 186-234. Proprio la marginalità critica dei falsi del '16-'17 – unitamente alla consapevolezza dell'importante ruolo da essi svolto nella prima esperienza poetica leopardiana – mi hanno indotto a intraprendere un commento integrale di tali testi, finalizzato a indagarne sistematicamente i risvolti poetici in rapporto alla produzione matura e ai modelli classici di riferimento: i primi, parziali, risultati dell'indagine, sviluppata nel contesto della mia dissertazione dottorale (M. CENTENARI, *L'Inno a Nettuno e le Odae Adespotae di Giacomo Leopardi. Falsi antichi e poetica dell'imitatio*; pubblicazione attesa: 2015), sono raccolti in EAD., «Prendere persona di greco». *Per una rilettura dell'Inno a Nettuno di Giacomo Leopardi tra erudizione, traduzione e moda letteraria*, «L'Ellisse. Studi storici di letteratura italiana», VIII (2013), 1, 109-143; EAD., *Docta varietas. Forme di riscrittura del mito in un apocrifo leopardiano*, in AA. VV., *Le mythe repensé dans l'oeuvre de Giacomo Leopardi*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Aix-en-Provence, 5-8 febbraio 2014), a cura di P. Abbrugiati, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, in corso di stampa.

⁵ Le *Odae* sono intitolate Εἰς Ἔρωτα ('Ad Amore') e Εἰς Σελήνην ('Alla Luna'), e si compongono rispettivamente di 9 versi ferecratei e di 31 dimetri ionici anaclomeni, cfr. LEOPARDI, *Poesie disperse...*, 263-284, spec. 270 ssg. Per un loro studio preliminare è ancora necessario rimandare ai datati G. PESENTI, *Le Odae Adespotae di G. Leopardi*, «Atene e Roma», XVI (1913), 173-174, 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), 525-541.

⁶ L'opera, composta nel '22, diede adito a un vero e proprio 'caso' letterario, diffusamente studiato nel recente S. COVINO, *Giacomo e Monaldo Leopardi falsari trecenteschi. Contraffazione dell'antico, cultura e storia linguistica nell'Ottocento italiano*, 2 voll., Firenze, Olschki, 2009.

⁷ Il testo completo della lettera si legge in G. LEOPARDI, *Epistolario*, a cura di F. Brioschi-P. Landi, 2 voll., Torino, Bollati Boringhieri, 1998, 125.

⁸ A testimonianza dell'interesse nutrito dal giovane per le scoperte del Mai e, soprattutto, per la possibilità di interessare rapporti con alcuni tra i maggiori intellettuali dell'epoca, si veda l'epistolario leopardiano del '17, che documenta l'invio da parte del Recanatese di alcune copie dei propri scritti – tra i quali la traduzione del II libro dell'*Eneide* – a Giordani, Monti e allo stesso Mai: cfr. *ivi*, 53-55, 60, 62-66. Quanto a Roma, ben noto è il desiderio – da sempre nutrito da Giacomo, ma realizzato solo nel 1822 – di partecipare alla vita erudita della città, cfr. S. TIMPANARO, *La filologia di Giacomo Leopardi*, Roma-Bari, Laterza, 1997³, 63 ssg.

Eppure, la sfrontatezza con cui a luglio Giacomo stigmatizzava l'insipienza dei pedanti romani caduti nell'inganno stride con il tono di una sua missiva indirizzata allo stesso Giordani poco prima, il 30 maggio '17, quando la pubblicazione del falso era ormai avvenuta. Ammettendo che quanto spacciava per antico era in realtà «una novella», il giovane recanatese mostrava di riconoscere nell'immaturo e claudicante veste stilistica della sua opera un fallimento innanzitutto poetico:

[...] la stretta necessità d'imitare, o meglio di copiare e di rimuovere dal componimento l'aria di robusto e originale, perchè come un velo rado rado, anzi una rete soprapposta all'immaginario testo, ne lasciasse vedere tutti i muscoli e i lineamenti e in somma lo lasciasse pressochè nudo a fine d'ingannare, m'impastoiò e rallentò p[er] modo la mente, che senza dubbio io ho fatto tutt'altro che poesia.⁹

Dichiarazioni forse frutto di eccessiva modestia, ma in ogni caso amare e tutto sommato premature, considerando le plurime testimonianze che dimostrano ancora nel 1826 la volontà di includere l'*Inno* nella raccolta dei *Versi* bolognesi e, più tardi, quella di assorbire le *Odae Adespotae* nei *Canti* fiorentini, dai quali esse saranno espunte solo in seguito ai rilievi prosodico-linguistici di Theobald Fix.¹⁰ In ogni caso, le ammissioni del precoce 'discepolo' giordaniano paiono sincere e mostrano come l'*Inno* costituisse nelle intenzioni del suo autore un'operazione letteraria complessa, da non ridurre a mero *divertissement* erudito, ma piuttosto da connettere a un'autentica e coraggiosa ricerca poetica, volta al diretto recupero della lirica antica e dell'originaria naturalezza di cui essa era portatrice. Lo sforzo di mostrare sotto la superficie volgare dell'*Inno* i lineamenti di 'veri' esametri greci, e, allo stesso tempo, di spogliare il testo della sua originalità per assimilarlo a un volgarizzamento in versi, rispondeva infatti alla medesima urgenza di assimilazione letteraria del 'primitivo' (principalmente greco e latino), che aveva orientato l'esperienza traduttiva degli anni 1814-1817 e che, di lì a breve, avrebbe costituito un potente *Leitmotiv* di molta parte della produzione leopardiana successiva.¹¹

Pur tenendo ben presente il movente 'serio' della falsificazione, ciò che più importa considerare in questa sede è però il lato schiettamente ironico dell'opera, che emerge con chiarezza *a posteriori*, una volta cioè che si sia venuti a conoscenza della sua natura contraffatta.¹² L'ironia pare infatti abbracciare l'intero corpo dell'*Inno*, a partire dai suoi materiali prefatori, fino a coinvolgere la struttura retorica e perfino il vocabolario del testo poetico, mostrando come alle spalle di tale esperimento si celi in realtà un raffinato gioco parodico rivolto a un pubblico di pochi e avveduti 'intendenti'. Ne dà innanzitutto testimonianza il paratesto del falso, e in particolare la sua dedica, indirizzata – come anticipato – all'anonimo «Ciamberrano di S.[ua] M.[aestà] I.[mperiale] R.[eale] A.[postolica], Cavaliere dell'Ordine Gerosolimitano» e latore

⁹ Cfr. LEOPARDI, *Epistolario...*, 106.

¹⁰ La storia autografa ed editoriale dei falsi è riassunta in LEOPARDI, *Poesie disperse...*, 165-173 e 264-269. Sulla sorprendente, ma concreta, ipotesi di inserire le *Odae* nell'edizione Piatti, cfr. ancora ivi, 171-172, 268-269, dove si rinvia anche alle precedenti notazioni di D. DE ROBERTIS, *Identità dell'opera*, in *Canti del Conte Giacomo Leopardi*, Firenze, presso Guglielmo Piatti, 1831 (ristampa anastatica, Firenze, Le lettere, 1987), 169-225: 187-188.

¹¹ Cfr. M. CENTENARI, «Prendere persona»..., 128-131. Per un'analisi sistematica del raffinato esercizio mimetico con cui Leopardi tentò di replicare nell'*Inno* gli schemi e i toni della poesia classica – soprattutto dell'epica arcaica – rimando a EAD., *L'Inno a Nettuno...*, cfr. *supra* n. 4. Per il rapporto tra l'attività traduttiva del quadriennio 1814-1817 e la successiva produzione lirica, basterà rinviare ai fondamentali L. BLASUCCI, *Una fonte linguistica per i Canti: la traduzione del secondo libro dell'Eneide*, in ID., *Leopardi e i segnali dell'infinito*, Bologna, il Mulino, 1985, 9-30; M. SANTAGATA, *Quella celeste naturalezza. Le canzoni e gli idilli di Leopardi*, Bologna, il Mulino, 1994 e, soprattutto, G. LONARDI, *L'oro di Omero. L'Iliade, Saffo: antichissimi di Leopardi*, Venezia, Marsilio, 2005, in continuità con il precedente *Classicismo e utopia nella lirica leopardiana*, Firenze, Olschki, 1969.

¹² Alcune importanti pagine sulla 'pratica parodica' del Leopardi falsario si trovano già in G. TELLINI, *Rifare il verso. La parodia nella letteratura italiana*, Milano, Mondadori, 2008, 197-207: 199-203 sull'*Inno*.

del manoscritto. Al di là dei possibili, e già individuati,¹³ echi letterari suggeriti dal pomposo titolo di cui si fregia l'immaginario personaggio leopardiano, il pensiero del lettore non può non andare agli assai numerosi intellettuali, dalle origini più o meno nobili, che tra XVIII e XIX secolo avevano assunto il ruolo di cavalieri dell'Ordine di Gerusalemme allo scopo di dar lustro al proprio nome: il fatto che il più noto tra questi fosse il Cavalier Ippolito Pindemonte, traduttore di un omerico *Inno a Cerere* (Bassano, Remondini, 1785), nonché di una celeberrima versione dell'*Odissea* parzialmente edita a Verona nel 1809 e favorevolmente recensita da Foscolo nel saggio *Traduzione de' due primi Canti dell'Odissea* apparso sui rasoriani «Annali di Scienze e Lettere», non può essere una mera coincidenza.¹⁴ Proprio la lezione foscoliana – riassunta nell'articolo soprammenzionato e in quello intitolato *Caro e Alfieri traduttori di Virgilio*, uscito sulla medesima rivista¹⁵ – si sarebbe infatti rivelata essenziale per l'elaborazione delle teorie traduttive del giovane Leopardi¹⁶, inducendolo a pubblicare, sempre sullo «Spettatore» e nello stesso '16, una propria versione del primo canto odissiacco, con la quale egli si rivolgeva al pubblico milanese, interpellandolo con ingenua e cerimoniose esternazioni al fine di presentarsi quale nuovo volgarizzatore omerico:

M'inginocchio 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.¹⁷

Già a partire dalla dedica dell'*Inno* appare insomma evidente che il falsario non intendesse rivolgersi a un generico pubblico di appassionati d'antichità, ma puntasse ai maggiori intellettuali e dotti umanisti dell'epoca, coinvolgendoli indirettamente nel proprio scherzo ed entrando così, nella maniera più irriverente, a far parte dell'animato dibattito sorto proprio in quegli anni intorno all'importanza dei classici e al modo di ben tradurli.¹⁸ Direttamente ispirata ai modelli innoici greci e così ben ideata da poter essere spacciata per autenticamente antica, la contraffazione avrebbe costituito una tangibile (e assai spregiudicata) dimostrazione delle capacità di un giovane e prodigioso filologo, votato ormai alla poesia e aspirante a emanciparsi

¹³ È stato di recente suggerito che la menzione dell'ignoto Cavaliere di Gerusalemme possa risentire della suggestione del Lorenzo Alderani dedicatario della foscoliana *Notizia intorno a Didimo Chierico*, ristampata a Zurigo con l'*Ipercalissi* proprio nel 1816 e posseduta – sia pure in prima edizione (1813) – dalla Biblioteca monaldiana di Palazzo Leopardi, cfr. M.A. TERZOLI, *Nell'atelier dello scrittore. Innovazione e norma in Giacomo Leopardi*, Roma, Carocci, 2010, 53-54.

¹⁴ Le edizioni pindemontiane sono rispettivamente: *Volgarizzamento dell'Inno a Cerere, scoperto ultimamente e attribuito ad Omero*, Bassano, Remondini, 1785 – disponibile a Leopardi anche nel tomo X del *Parnaso de' poeti classici d'ogni nazione*, Venezia, Zatta, 1794 (cfr. *Catalogo della Biblioteca Leopardi in Recanati [1847-1899]*, a cura di A. Campana, Firenze, Olschki, 2011, 239) – e *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, pure ben noto al giovane. L'articolo foscoliano *Traduzione de' due primi Canti dell'Odissea* («Annali di Scienze e Lettere», II [1810], 4, 25-78) si trova 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» VII, 197-230.

¹⁵ Cfr. «Annali di Scienze e Lettere», VII (1811), 21, 358-397 e FOSCOLO, *Lezioni, articoli...*, 437-456

¹⁶ Per l'influenza esercitata dal Foscolo traduttore sul Recanatese, cfr. soprattutto E. BIGI, *Il Leopardi traduttore...*, 204-212 e C. GENETELLI, *Incursioni leopardiane. Nei dintorni della «conversione letteraria»*, Roma-Padova, Antenore, 2003, 9, 29-55, spec. 39-43.

¹⁷ Cfr. la prefazione al *Saggio di traduzione dell'Odissea*, in *TPP*, 423 e, sulle reazioni – perlopiù canzonatorie – suscitate da tale appello, LEOPARDI, *Epistolario...*, 86-87, 114.

¹⁸ Si consideri, al proposito, il duplice invio all'Acerbi della *Lettera ai compilatori della Biblioteca Italiana* (7 maggio 1816) e della *Lettera ai Sigg. compilatori della Biblioteca Italiana in risposta a quella di Mad. la baronessa di Staël Holstein ai medesimi* (18 luglio 1816), entrambe rimaste inedite e finalizzate a prendere una decisa e personale posizione nell'ambito della *querelle* sul *vertere*, infiammatasi soprattutto a seguito della traduzione giordaniana dello scritto di M.me De Staël *Sulla maniera e la utilità delle traduzioni*.

dalla sterile vita della provincia marchigiana per accedere a quella, ben più stimolante, di uno dei maggiori centri di cultura del Nord della penisola.¹⁹ E se è vero che non sarebbe bastata una burla – benché assai raffinata – per evadere dal ‘carcere’ recanatese, restano a riprova della felicità dell’intuizione leopardiana gli scambi epistolari con Giordani e con il milanese Giuseppe Acerbi – direttore dell’illustre «Biblioteca Italiana» – al quale era per sbaglio pervenuto il manoscritto dell’*Inno*, spedito a Stella il 21 febbraio ’17 per la stampa sullo «Spettatore». Dall’errore postale nacque un’immediata e viva *querelle* editoriale, poi risolta dallo Stella a sfavore di Acerbi, che – pur avendo nel frattempo rifiutato la pubblicazione di ben due lettere inviate da Giacomo alla «Biblioteca» tra il maggio e il luglio del ’16 – alla vista dell’*Inno* si era dichiarato fin da subito pronto a ospitare lo *scoop* del ritrovamento sulla propria rivista:

Stimatissimo Signore / Coll’ultimo corso di posta ho ricevuto a me diretto il nitidissimo manoscritto dell’*Inno a Nettuno* che subito letto ed esaminato attentamente ho giudicato degnissimo della *Biblioteca Italiana* e destinato ad ornarne il Fascicolo del prossimo Aprile. Io la ringrazio perciò infinitamente e la supplico a volermi graziare di altri consimili favori, sperando ch’io sarò il primo a pubblicarlo e ch’Ella non l’avrà dato a nessun altro contemporaneamente, della qual cosa la pregherei avvisarmene.²⁰

Tornando al testo del falso, dello stesso tenore della dedica è anche lo spassoso *Avvertimento* ai lettori premesso ai versi dell’*Inno*. In esso, Leopardi dà mostra della sua capacità mimetica nei confronti dello stile normalmente diffuso tra gli eruditi sette-ottocenteschi, divisi tra accademismo gesuitico e passione antiquaria.²¹ La vocazione patentemente antifrastica dello scritto spinge l’esposizione, volutamente pedante, a suonare come una caricatura delle ridicole pose assunte da certi «polverosi perlustratori d’archivio»,²² dei quali si prende di mira soprattutto la smaniosa impazienza di avere sottomano sempre nuovi testi antichi. L’annuncio dell’uscita anticipata della traduzione dell’inno e l’augurio che l’attesa di una sua «molto migliore»²³ edizione critica – approntata dal Ciamberlano – non si protraesse troppo a lungo rispondevano alla medesima logica parodistica:

[...] ed egli [*scil.* l’anonimo autore del ritrovamento], 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 eglino per lo più sono mossi ad impazienza, e stretti quasi a mormorare d’ogn’indugio che trapon l’Editore, il quale non può spacciarsi così tosto. 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.²⁴

Si noterà come il tono compiaciuto della prosa richiami da vicino quello – certo più esperto e scaltrito – del Foscolo autore della *Chioma di Berenice*, opera traduttiva ma anche ‘fanta-filologica’, impreziosita da un’enorme quantità di peregrine nozioni erudite, nonché imparentata al genere

¹⁹ Cfr. la lettera a Giordani del 30 aprile ’17: «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», in LEOPARDI, *Epistolario*..., 89-90.

²⁰ Ivi, 64-65 (12 marzo 1817).

²¹ Sulle principali tendenze dell’antichistica italiana nel primo Ottocento, cfr. TAMPANARO, *La filologia*..., 4-5.

²² La definizione è di TELLINI, *Rifare il verso*..., 201.

²³ Cfr. *Avvertimento*, in LEOPARDI, *Poesie disperse*..., 234.

²⁴ *Ibidem*.

apocrifo, almeno per quanto concerne i presunti frammenti di un antico inno fanocleo alle Grazie, fintamente tradotti dal greco e riportati in una delle note al testo catulliano.²⁵ Stampata nel 1803, la *Chioma* non è mai citata dal giovane Leopardi, né pare essere stata conservata nella Biblioteca recanatese; eppure, le consonanze tra questa e l'*Inno* sono davvero sorprendenti. Oltre al già rilevato intento falsificatorio, i due testi paiono infatti sviluppare – parallelamente all'approfondita riflessione sui modelli poetici antichi – una caustica polemica antierudita fondata sulla medesima, ricercata, strategia retorica: un impressionante sfoggio dottrinale rende entrambe le opere a un primo sguardo inaccessibili anche per i più volenterosi lettori, investiti fin da subito da un senso di forte disorientamento, provocato dalla sovrabbondanza di rimandi, citazioni autoriali e disquisizioni colte. Mentre però Foscolo aveva distribuito la propria materia secondo un'articolazione complessa, che prevedeva la stesura di quattro *Discorsi* preliminari, la costruzione di un esteso apparato di annotazioni al testo di Catull. 66 e la compilazione di ben quattordici *Considerazioni* su temi specifici, nell'*Inno* il 'sovraffollamento' erudito si concentra più modestamente in un'unica sezione paratestuale, posposta ai versi contraffatti e costituita da un foltissimo apparato di 59 note critiche, per un totale di circa 170 fonti citate, che spaziano dalla grecoità arcaica fino alla patristica tarda e a Dante stesso. Questo denso commento, di cui Leopardi volle fin da subito attribuire a se stesso la piena paternità, era certo necessario a suffragare la veridicità della contraffazione – che veniva così assimilata, anche sul versante esegetico, alle più prestigiose edizioni filologiche di opere antiche – ma non mancava di dar luogo a un potente effetto di grottesca gravità cattedratica, mediante il quale il giovane falsario mostrava di saper ormai impiegare magistralmente tutti gli strumenti della ricerca filologico-antiquaria per coltivare la propria abbondante vena satirica.²⁶

Così, analogamente, una piena conferma di tale attitudine 'ironica' si ricaverà spostando l'attenzione dalla cornice al testo poetico del falso, sapientemente costruito a imitazione degli inni greci epico-arcaici e in particolare modellato su quelli pseudo-omerici per indiretta ammissione dello stesso Leopardi, che, nell'autografo dell'*Inno* fatto trascrivere dalla sorella Paolina (ms P), attribuì il proprio scritto nientemeno che a Omero,²⁷ fingendo poi di riportare nella prosa dell'*Avvertimento* il greco del primo e dell'ultimo verso del componimento:

L'*Inno* pare antichissimo, avvengachè il Codice non sembri scritto innanzi al trecento. Comincia nel greco così: Ἐννοσιγαῖον κυανοχαίτην ἄρχομ' αἰεῖδεν. Termina con questo verso: Ἀμφ' ἄρ' αἰδοῖς βαῖν', ὕμνων γὰρ τοῖσι μέμηλε.²⁸

Un facile e rapido confronto tra il finto esametro Ἐννοσιγαῖον κυανοχαίτην ἄρχομ' αἰεῖδεν e quello, pure incipitario ma autentico, dell'antico inno omerico a Poseidone (*h.Hom.* XXII 1: Ἀμφὶ Ποσειδάωνα θεὸν μέγαν ἄρχομ' αἰεῖδεν 'comincio a cantare Poseidone, dio possente') certifica tanto la professata fedeltà leopardiana ai modelli greci («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

²⁵ Cfr. U. FOSCOLO, *La Chioma di Berenice*, in ID., *Scritti letterari e politici: dal 1796 al 1808*, a cura di G. Gambarin, Firenze, Le Monnier, 1972, «Edizione Nazionale delle opere» VI, 267-447. Nella nota di commento al v. 57 della *Chioma* catulliana si legge: «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 [...]», ivi, 350.

²⁶ È interessante notare come la fitta variantistica che interessa tale apparato testimoniali a più riprese la volontà leopardiana di arricchire le annotazioni, infarcendole con una sempre maggior quantità di citazioni e rimandi (cfr. LEOPARDI, *Poesie disperse...*, 201-228). Per una dettagliata analisi delle note all'*Inno*, cfr. ancora CENTENARI, *L'Inno a Nettuno...*, *supra* n. 4.

²⁷ LEOPARDI, *Poesie disperse...*, 160; la temeraria attribuzione omerica cadde nel passaggio dalla stesura manoscritta alla stampa dell'opera.

²⁸ Cfr. *Avvertimento*, ivi, 234.

luce»), quanto la scaltrita ironia del falsario, sempre sorretto da un'approfondita conoscenza degli originali imitati e fatti, per così dire, 'risuonare' nella propria contraffazione.²⁹

Allargando poi lo sguardo all'intera lirica, basterà dire che l'intento del giovane autore emerge con chiarezza anche dai più generali schemi retorici impiegati nell'ideazione della struttura compositiva del poema, assemblato mediante il ricorso ai materiali tipici dell'innologia greca, ma orientato ancora una volta in senso decisamente parodico.³⁰ Composto da 203 endecasillabi sciolti suddivisi in 5 lasse di diversa estensione, l'*Inno* si articola in una lunga serie di temi e motivi tradizionalmente attribuiti al dio greco Poseidone, che si susseguono all'interno di uno schema rigidamente paratattico, per molti aspetti avvicinato alla narrazione per quadri giustapposti tipica degli inni omerici e poi reimpiegata – con ben maggiore consapevolezza e libertà – nel più tardo *Inno ai Patriarchi*.³¹ Seguendo da vicino il canovaccio tradizionale degli ὕμνοι arcaici, l'ordinamento narrativo dell'apocrifo si fonda dunque sulla successione di episodi mitologici che riguardano l'eroe divino protagonista del canto e che dovrebbero essere intesi a elogiarne le sovrumane virtù: così dopo l'invocazione di Nettuno posta in *incipit* al componimento (vv. 1-2ssg.), si trovano le *narrationes* della sua nascita, dell'acquisizione delle sue prerogative e di alcuni suoi scontri con eroi e divinità (vv. 10-85).³² Seguono poi gli elenchi degli amori e dei figli del dio (vv. 103-132), le descrizioni dei suoi poteri e dei riti che lo celebrano (vv. 86-102; 132-152; 153-170; 171-181), per lasciare infine spazio a una preghiera intonata dalla voce narrante, che si accommiata da Nettuno chiedendo salvezza e protezione per naviganti e poeti (vv. 181-203). Proprio all'interno di tale costruzione, tutta dominata da un raffinato mimetismo nei confronti dei testi innodici antichi – dai quali derivano senza dubbio la selezione di temi mitologici topici (es. i racconti di generazione, le *praxeis* divine, *etc.*), nonché alcune specifiche strategie retorico-diegetiche (es. la già menzionata formula incipitaria) – non potrà passare inosservato il 'rovesciamento' al quale il modello pare costantemente sottoposto. Benché infatti l'intento elogiativo, proprio del genere, sorregga implicitamente l'intera costruzione dell'*Inno*, già a una prima, attenta, lettura dell'opera si risorge l'impressione che i versi leopardiani dipingano un dio del mare connotato da segno negativo; mentre la voce narrante mostra a più riprese l'intento di giocare con la materia esposta, alludendo qua e là, con disinvolta irriverenza, alla debolezza o ai fallimenti di Nettuno. Alcune tracce di questa ironia dissacrante – di matrice evidentemente alessandrina – si ravviseranno ad esempio nei racconti delle gesta del dio, che, secondo lo schema dell'*amplificatio* encomiastica, dovrebbero contribuire a ricostruirne la gloriosa 'biografia', ma che, al contrario, non sono immuni dal riso leopardiano. Gli scontri di Nettuno con Laomedonte e con Minerva, narrati ai vv. 59-85, invece di additare ai fedeli le vittorie del nume marino, ne mostrano tutta la debolezza: ingannato da un umano, il re di

²⁹ Per la citazione cfr. *ivi*, 190. L'*ordo verborum* della versione greca di *Inno*, v. 1 – calcolato su quello omerico – è mantenuto nella resa volgare dell'esametro («Lui che la terra scuote, azzurro il crine, / A cantare incomincio»), ma la necessità di conservare l'armonia prosodica del primo endecasillabo costrinse Leopardi a collocare «A cantare incomincio» (ἄρχομ' ἀείδειν) all'inizio del v. 2, determinando così un forte *enjambement*. Si aggiunga inoltre che *h.Hom. XXII* è fonte diretta anche della chiusa dell'*Inno*: cfr. vv. 202-203 «O nume, salve, e con benigna mente / Proteggi i vati che de gl'inni han cura» e *h.Hom. XXII* 6-7 Χαίρε Ποσειδάων γαίωχε κυανοχαίτα, | καὶ μάκαρ εὐμενὲς ἦτορ ἔχων πλώουσιν ἄρηγε («Salve, Posidone signore della terra, dalla chioma azzurra: / e tu, o beato, con mente benevola proteggi i naviganti»).

³⁰ Quanto di seguito riassunto si trova, più diffusamente discusso, in M. CENTENARI, *Docta varietas...*, *supra* n. 4.

³¹ Le due liriche condividono anche la stessa «idea vasta e infinita» suscitata dalla rappresentazione del paesaggio naturale primigenio: cfr. quanto dichiarato da Leopardi nell'abbozzo all'*Inno ai Patriarchi* (*TPP*, 470) e – sul versante critico – cfr. E. BIGI, *Il Leopardi traduttore...*, 224-225, che parla dell'impiego già nell'*Inno a Nettuno* di espressioni «grandiosamente patetiche e soprattutto indefinite».

³² Sulla struttura degli inni greci arcaici – specialmente omerici – si vedano almeno R. JANKO, *The Structure of the Homeric Hymns: a Study in Genre*, «Hermes», CIX (1981), 9-24 e, soprattutto, A.M. MILLER, *From Delos to Delphi. A Literary Study of the Homeric Hymn to Apollo*, Leiden, Brill, 1986, 5ssg., dove si ricostruisce la tradizionale sequenza di *topoi* che formano il canto celebrativo del dio-eroe e che, nello stile encomiastico di età classica ed ellenistica, sarebbero stati impiegati per realizzare la figura retorica dell'*auxesis*, o *amplificatio*.

Troia, e sconfitto da Pallade nella celebre competizione per Atene, Nettuno è guidato prima da una violenza cieca e poi da lungimiranza tanto scarsa da costringerlo ad ammettere la superiorità della figlia di Giove. Degno di attenzione è anche il lungo elenco di amori – pressoché tutti adulterini – e di figli nettuniani, che occupa ben 30 versi del componimento (vv. 103-132), contando la menzione di molte, voluttuose, Nereidi – le stesse che avrebbero fornito alla patristica cristiana una potente arma polemica contro la mitologia classica³³ – seguite da una nutrita schiera di bruti, giganti, stupratori e ladri, tutti nati dai connubi appena descritti. L'*amplificatio* innodica, insomma, si tramuta quasi subito in una caustica e irridente *diminutio* del dio, cosicché, invertendo il tradizionale *topos* della concordia tra dèi e mortali, anche i rapporti tra Nettuno e il genere umano risultano di segno contrario rispetto a quanto solitamente avviene negli inni greci arcaici. Laddove i poemi del *corpus* omerico – e le loro successive *imitationes* callimachee – illustrano la convivenza delle due sfere, l'*Inno* pare indugiare sulle tragiche conseguenze che segnano le relazioni tra il posticcio dio leopardiano e gli umani: la città di Laomedonte, Troia, viene distrutta da una terribile inondazione (vv. 65-73); Ulisse acceca Polifemo, scatenando contro di sé la feroce vendetta del dio (vv. 124-125), mentre ai vv. 142-152 i suoi fedeli, sconvolti dal terrore dei terremoti provocati dal tridente marino, accorrono in massa agli altari nettuniani, sacrificando vittime e implorando la misericordia celeste.

Sospeso tra *imitatio* e parodia, l'*Inno a Nettuno* pare allora fondato su di una sottile e raffinata strategia ironica e meta-poetica, che assomma, intrecciandole, polemica anti-pedantesca, riuoso giocoso del mito, falsificazione letteraria e gusto per il mascheramento. Tutti questi aspetti, spregiudicatamente condensati in un'unica opera, rappresentano le diverse forme assunte dal 'riso' leopardiano nel contesto della contraffazione: se da un lato il rovesciamento parodico coinvolge la trama poetica, snaturandone il fine elogiativo e incrinandone volutamente la coerenza tematica, dall'altro esso investe anche le sezioni paratestuali, rendendole allo stesso tempo imitazione e caricatura di uno sterile esercizio di dottrina filologica. L'idea che Leopardi – per usare le parole di Foscolo – «l'avesse giurata alle anime de' pedanti»³⁴ proprio all'altezza del '16-'17, quando – in piena 'conversione' letteraria – egli si stava congedando dagli studi dotti per votarsi alla composizione lirica originale, porta inequivocabilmente a individuare nell'*Inno* un vero e proprio «testo 'di crisi', quasi una cerniera tra i due momenti dell'erudizione e delle 'lettere belle'». ³⁵ Ma la sfida lanciata dal Recanatese ai dotti del tempo è rilevante anche sotto un altro aspetto, che apre a considerazioni più ampie sul posto occupato dall'opera nell'ambito della produzione satirico-umoristica dell'autore. Se infatti l'*Inno a Nettuno* mostra di essere ancora lontanissimo dai toni, dalla consapevolezza e dalla complessità delle invettive filosofico-politiche degli anni '20 e '30, è comunque vero che esso, nella sua irriverente unicità, lascia intravedere alcune delle attitudini tipiche dell'umorismo leopardiano maturo, prima fra tutte la derisione del falso sapere e della millanteria intellettuale, qui rappresentata dall'ottusa boria e dalla cieca erudizione accademica. Lo stesso, peculiare, statuto di apocrifo che contraddistingue il componimento sopravviverà ancora nelle *Operette* – es. *Cantico del gallo Silvestre* e *Frammento apocrifo di Stratone di Lampsaco* – dove l'espedito della contraffazione costituisce la strategia retorica prescelta per stabilire un tono complice e divertito nei riguardi del pubblico; mentre, più in generale, grandissima parte di tale raccolta sarà fondata proprio sull'uso ironico e giocoso della materia mitografica antica. Benché occorra considerare il lungo lasso di tempo trascorso tra la stesura di questi testi e le diverse intenzioni che li animarono, si potrà dunque ben ritenere che almeno un'eco sottile dell'esperienza giovanile fosse sopravvissuta in quella della maturità, sostanziandone certi aspetti specifici e definendo un rapporto di continuità, che – ben riassunto dal percorso che lega la prima versione della *Batracomiomachia* (1815) ai *Paralipomeni* – trova nell'*Inno* una tappa significativa e meritevole di essere ora pienamente valorizzata in sede critica.

³³ Cfr. l'ironica nota 10 di Leopardi a *Inno*, v. 107 (LEOPARDI, *Poesie disperse...*, 249-250).

³⁴ Cfr. FOSCOLO, *La Chioma...*, 445.

³⁵ Cfr. R. PESTARINO, *Leopardi tra «Canti» e poesie «disperse»*, «Strumenti Critici», CXXV (2011), 1, 59-94: 75.