

JEAN-CHARLES VEGLIANTE

IL TRADURRE COME “PRATIQUE-THÉORIE”  
NELL’OPERA POETICA E FILOSOFICA DI LEOPARDI

tu che traduci, posto ancora che abbi  
trovato una parola corrispondentissima  
proprissima equivalentissima, tuttavia non  
hai fatto niente se questa parola non è  
nuova e non fa in noi quell’impressione  
che faceva ne’ greci.

*Zibaldone di pensieri, 12*

Non c’è quasi pagina dello *Zibaldone* in cui, direttamente o per via di inferenza o di analogia, non sia toccata la questione del tradurre, da lingua a lingua o da pensiero a espressione linguistica. Pure, qualche volta, da pensiero verbalizzato e scritto a opera d’arte, secondo un più vasto processo che diremmo forse oggi intersemiotico (ché tale è la fitta rete di rimandi interni cara a Leopardi). Ma, come si vede nella citazione liminare – uno dei primi appunti del libro –, tale interesse è orientato alla ricezione concreta, all’effetto prodotto sul lettore, secondo una visione pragmatica, a volte sperimentativa (basti pensare ai frequenti elenchi di tipo lessicologico multilingue nelle stesse pagine), operativa. Ciò che va al di là della dichiarazione di principio sul buon tradurre, e avremo modo di tornarci più avanti, è qui il contatto immediato stabilito tra origine (un lontano passato, di cui sappiamo in fondo ben poco) e destinazione (la novità, necessaria per raggiungere un lettorato contemporaneo). Questa distanza ha da essere non già colmata ma resa positiva da tali ripetuti esercizi di avvicinamenti semantici, per lo più di stampo semasiologico, a volte illustrati e precisati meglio dall’aggiunta del termine straniero grezzo – mettiamo, il francese *génie* – laddove financo «manca la facoltà della definizione». La traduzione viene così a situarsi d’acchito in uno spazio doppio, insieme testuale e storico, o meglio, in un’orientazione o tensione divaricata, come il vocabolo medievale di *bifarius* suggeriva, spesso a danno del malcapitato interprete. Nell’opera propriamente letteraria di Leopardi, poi, gli accenni a traduzioni o imitazioni (vere o finte), e la loro messa in atto (così per il

discorso di Simonide di Ceo in *All'Italia*, per fare un unico esempio) sono ben noti. E solo di sfuggita, ricordo altresì i vari frammenti poetici detti più o meno tradotti e “grecizzanti” annessi all’edizione Starita (1835) dei *Canti*, allora quasi completi. Nei fatti, il pensiero leopardiano non appare mai solo speculativo, separato da quella che egli chiama, giustamente, «materia dell’espressione» – com’è, prima d’ogni messa in forma strutturale, il suono articolato, o «oscillazion[e] di corpi sonori» per la musica (*Zib.* 155-56, 6 luglio 1820 e *Zib.* 1748, 20 settembre 1821)<sup>1</sup> – ossia la catena verbale delle parole, con la sua particolare melodia generale e metrica particolare, entrambe sovrapposte agli «oggetti» della referenza esterna ivi rappresentati (quelle, «sostanza» dell’espressione, questi del contenuto, cfr. *Zib.* 80, 1819?). E ciò, come leggiamo, fin dall’epoca giovanile delle due prime canzoni dedicate a Vincenzo Monti, per infittirsi poi intorno al 1821, anno in cui i richiami interni a pagine precedenti si fanno più frequenti, indizio del progressivo sistematizzarsi delle concezioni del poeta (così, sulla «perfetta traduzione» – sintagma che riecheggia stranamente l’*interpretatio recta* del primo filologo e teorico moderno della traduzione nelle lingue romanze, Leonardo Bruni – da *Zib.* 1950 su *De l’Allemagne* a *Zib.* 1988, *Zib.* 2134, e ancora, di passata, a *Zib.* 2573). Per lui, a quell’altezza, la traduzione agisce insieme, contemporaneamente sulle due lingue coinvolte, sicché l’autore tradotto dovrebbe sembrare, nel testo di arrivo, idealmente *se stesso e un altro*, «tutto insieme forestiero e italiano» (*Zib.* 1950, 19 ottobre 1821), secondo un’estetica veramente nuova che solo in tempi assai recenti, dopo secoli di adattamenti, assimilazioni ecc., si è accettata come prassi invalsa nella maggior parte delle traduzioni letterarie edite.<sup>2</sup> Molto presto, quindi, da poeta qual era, Leopardi si è concentrato sull’espressione, ossia su quella che generalmente vien chiamata la forma, e non sui soli “contenuti” come molti teorici della traduzione hanno fatto prima, e ahimé dopo, almeno fino a Pannwitz, Benjamin («La traduzione è una forma»)<sup>3</sup> o Valéry Larbaud; magari liberandosi dai significanti col ripiego su una vaga misteriosa “arte del tradurre”, di cui ogni tanto si sente ancora parlare.

---

<sup>1</sup> Com’è ovvio, tale sostanza da sola produce però «effetti e influssi naturali, e non bellezza» (*ibid.*). Per comodità, mi sono servito del testo accessibile sia nel sito “www.leopardi.it”, sia in altri in libero accesso, dell’edizione GIACOMO LEOPARDI, *Pensieri di varia filosofia e di bella letteratura*, Firenze, Le Monnier, 1921 (ripresa, per esempio, dalla *Letteratura* Einaudi al link “letteraturaitaliana.net”).

<sup>2</sup> Anzi vere naturalizzazioni, specie in francese fino circa alla prima metà del secolo scorso (e Leopardi ha notato già del resto che «i francesi non hanno traduzione veruna [...] ma quasi relazioni del contenuto nelle opere straniere»: *Zib.* 320, 13 novembre 1820). Perciò è sempre istruttivo abbinare lo studio delle migrazioni a quello della ricezione (la *translatio* insomma).

<sup>3</sup> WALTER BENJAMIN, *Il compito del traduttore*, 1923 (cito, volgendo in italiano, dalla traduzione di Martine Broda apparsa su «Po&sie», 55, gennaio-marzo 1991, p. 150).

Quella costante attenzione, via via più sistematica durante e soprattutto dopo i momenti di intensa attività traduttoria – ossia, come ha puntualizzato D’Intino, prima dell’avvio alle due grandi *Canzoni* citate, di poco successive, tra l’altro, all’*Inno a Nettuno* “tradotto dal greco”, e prima delle *Operette morali* anch’esse dette in parte “tradotte”: rispettivamente dunque 1815-17 e 1823-24 –, quella applicazione sembra essersi insomma molto progressivamente tematizzata: come se la prassi del traduttore avesse preparato lo slancio creativo del poeta, a sua volta fecondo per il riordinamento pratico-teorico del suo pensiero sul tradurre. Ma una sì lunga attività riflessa deve essere anche di per sé interpretata: sia in termini di dinamica integrante dell’opera creativa, sia rispetto alla situazione storica della lingua e della cultura italiane, altro assillo costante del poeta come sappiamo. Del resto, la lingua italiana da lui osservata, altro non era allora se non «quasi una traduzione, e una scimia della francese» (*Zib.* 2573, 20 luglio 1822)<sup>4</sup>, pur consentendo grazie alla sua duttilità di tradurre molto meglio e più di quest’ultima, soprattutto dalle lingue antiche. Non basta ricordare che queste erano anche problematiche dibattute non solo dai romantici (in Europa), ma nell’ambito della secolare questione italiana della lingua, fino ovviamente ad Alfieri e Foscolo. Il suo impegno mi pare però ancora più costante, e protratto nel tempo. Innanzitutto, direi che siamo di fronte a un atteggiamento che richiama, a volte persino nelle formule adoperate – e, come avviene anche per le due *Crestomazie*, tale forma di metatestualità avrebbe a che vedere con la traduzione *tout court*<sup>5</sup> – la postura di Dante nel *De vulgari eloquentia* (ossia di teorizzazione linguistica e letteraria generale – destinata del resto a nutrire per decenni e secoli la riflessione non solo italiana sulla lingua –, insieme a numerose puntualizzazioni e digressioni anche minute, appoggiate alla verifica sociostorica e persino di geografia linguistica),<sup>6</sup> con agganci per altro da controllare più da vicino in altra sede.

---

<sup>4</sup> Sull’invadenza del francese, si veda anche ALFREDO SCHIAFFINI, *Aspetti della crisi linguistica italiana nel Settecento*, in ID, *Italiano antico e moderno*, a cura di Tullio De Mauro e Paola Mazzantini, Milano-Napoli, Ricciardi, 1975, pp.129-65. Si richiamava anche, sopra, il lavoro di FRANCO D’INTINO e, in particolare, la sua *Introduzione* a GIACOMO LEOPARDI, *Poeti greci e latini*, Roma, Salerno Editrice, 1999, pp. VII-LXIII.

<sup>5</sup> La citazione scelta qui come epigrafe sembra rimandare essa stessa a un passo del discorso di Marco Lombardo nel canto XVI del *Purgatorio* (vv. 73-76): «Lo cielo i vostri movimenti inizia;/ non dico tutti, ma, posto ch’i’ ’l dica,/ lume v’è dato a bene e a malizia,/ e libero voler». Entrambi, non senza ripresa ironica di stilemi tipici delle dissertazioni medievali (nel caso, credo sulla questione della sindèresi). Infinita transtestualità, o meglio *arcitesto* infinito.

<sup>6</sup> Si veda, ad esempio, la definizione dell’opera letteraria: «fictio rethorica musicaque poita» (*DVE* II, IV, 2), passata in Francia con Eustache Deschamps, e l’espressione testé citata sulla «materia» dei «corpi sonori» nello *Zibaldone*.

Di qui ancora la difficoltà, a partire dal regesto dei luoghi principalmente toccati da tale problematica (quale ci procura di nuovo adesso Stefano Gensini col suo saggio sulla linguistica del Leopardi per il libro-catalogo curato da Fabiana Cacciapuoti)<sup>7</sup>, e la necessità di scegliere un sicuro cammino – un *metodo* d’approccio, diciamo – tra semplici messe a fuoco sul tradurre o su traduzioni esistenti, riflessioni di tipo filologico-terminologico, spunti teorici, echi e risultati propriamente poetici... Metto qui tra parentesi l’estrema curiosità del lettore di provincia per tutto ciò che riguardasse la diffusione culturale attraverso il tradurre – a partire dal saggio di Mme de Staël, letto sul primo fascicolo della «Biblioteca Italiana» (gennaio-marzo 1816), si sa, e tempestivamente commentato – e le opere via via tradotte, antiche e moderne, senz’altro ammirevole. Ma il tempo manca, molti riscontri con gli scritti di grandi e piccoli intellettuali dell’epoca sono stati fatti da chi è più dentro a queste cose, e devo concentrarmi sui contributi più peculiari, propri del filosofo e del poeta. Solo per riportare a mente alcuni fra i meglio conosciuti di quei luoghi, intanto, citerei la riflessione sul termine stesso di tradurre o *translatere* (*Zib.* 1109 e 2793), il celeberrimo paragone con la «camera oscura» (*Zib.* 963) – quasi a integrazione, se si guarda da vicino, del «posseder più lingue» (*Zib.* 94); e, non ultimo, l’inserimento tardivo della poesia *Imitazione* a chiusura ideale dei *Canti* tutti, posti così in qualche modo (siamo allora, abbiamo detto, nel 1835) *sub specie translationis*.<sup>8</sup> E tanto basterebbe a fare di Leopardi un notevole rappresentante di quella corrente pre-romantica e romantica (soprattutto tedesca) di riflessione sulla traduzione letteraria, nella quale egli si inserisce naturalmente fin dal 1816 (la lettera non pubblicata ai *Sigg. compilatori della Biblioteca italiana*), in modo non affatto indegno, secondo diverse e numerose angolazioni. A me pare che tali e tanti percorsi possano dividersi secondo tre centri d’interesse principali:

- tutto quanto collega traduzione e acquisizioni o arricchimenti sia personali sia sociali (il ruolo dei *glôttai* forestieri per una lingua capace, ossia potente, era stato già riconosciuto da Aristotele);

---

<sup>7</sup> STEFANO GENSINI, ‘*Fra libri e pensieri: i primi passi della linguistica leopardiana*’, in *Giacomo dei Libri. La Biblioteca Leopardi come spazio delle idee*, a cura di Fabiana Cacciapuoti, Milano, Mondadori-Electa, 2012, pp. 197-207. Sul ruolo anche “energetico” del lavoro di antologizzazione, sia consentito anche il rimando al mio contributo ‘*Poesia e metapoesia. L’antologia d’autore*’, ivi, pp. 233-39, a partire dalla riflessione del poeta sull’accrescimento di «vitalità» (*Zib.* 4450, 1° febbraio 1829). Di Gensini, si ricorda ovviamente il libro *Linguistica leopardiana*, Bologna, Il Mulino, 1984.

<sup>8</sup> Rinvio per questo all’ottima tesi di dottorato di FRANCESCA ANDREOTTI, *Le risorse del francese nell’opera di Giacomo Leopardi: teoria e pratica*, cotutela Sorbonne Nouvelle-Perugia, 2010, cap. III, p. 307 sgg., sulla *imitazione* leopardiana.

- l’apertura a varie forme di alterità (comprese quelle per così dire minute e locali di cui ebbi a parlare in questa sede, dico per il precedente convegno leopardiano), secondo un atteggiamento di disponibilità e curiosità allora alquanto raro (si pensi all’inverso alla relativa sordità di Barthélemy in viaggio per l’Italia);
- il ruolo della forza di pura energia attiva, la *enérgeia* riposta e ricercata sia nelle proprie opere giovanili, sia nel lavoro di antologizzazione (in prosa e in poesia), sia nella lettura-traduzione di autori antichi o moderni.

Lascerei da parte, per ora, la visuale interna all’operazione del tradurre medesima, nella sua genesi creativa (un concetto, a dir vero, assai frequentato dai romantici tedeschi già conosciuti), quasi a integrazione e compimento delle potenzialità insite nel testo di partenza – esso, alla fine, quasi ideale. Il caso de *La feuille* di Arnault, del resto non affatto mediocre nel contesto delle cosiddette “favole” francesi dell’epoca, è stato in proposito ampiamente studiato, da Lonardi e altri, presenti oggi. Ma di ciò più oltre. Quest’aspetto un poco laterale del tradurre più creativo, o d’autore, come «imitazione genetica» (la bella espressione fu di Novalis)<sup>9</sup> ci allontanerebbe troppo dal tema principale, salvo laddove tale “imitazione” dovesse toccare la preferenza ultima di Leopardi per forme e figure di rifacimento, tra l’altro anch’esse alquanto svariate – come saranno per Fortini, quando questi ne riprenderà a fondo l’idea –, se è vero infine che la «piena e perfetta imitazione è ciò che costituisce l’essenza della perfetta traduzione» (*Zib.* 1988, 25 ottobre 1821).

Si può dire per intanto che vengono contemplate là tutte le principali trattazioni afferenti il tradurre, dall’idealismo astratto alla sociologia letteraria – lo spunto, da subito accolto, ne fu fornito appunto dalla recensione al saggio sopra ricordato, al quale parecchie pagine sarebbero state dedicate saltuariamente in seguito –, alla linguistica applicata, di tipo che diciamo oggi traduttologico; e, di sfuggita, a quel pensiero politico (a suo tempo sfiorato dal Machiavelli) circa il contatto di lingue diverse come attrito e rapporto tra forze in presenza,<sup>10</sup> ossia in ultima analisi tra stati o potenze già nazionali, nella loro fatale opposizione anche ideologica e culturale. La fase preparatoria, il puro *ricercare* delle prime pagine, com’è noto, vede alternarsi abbozzi di versi – spesso mai

<sup>9</sup> Si veda ANTOINE BERMAN, *L’épreuve de l’étranger*, Paris, Gallimard, 1984, p. 170; e, di rimbalzo, il mio *D’écrire la traduction*, Paris, PSN [1992], nuova ed. 1996, p. 52 sgg.

<sup>10</sup> Cfr. BENVENUTO TERRACINI, *Conflitti di lingue e di culture*, Venezia, Neri Pozza, 1957 (ma ed. spagnola originale 1951). Restava però l’ostacolo della «nessuna popolarità» degli scrittori, sicché fra lingua e nazione italiana non esisteva allora unione possibile (*Zib.* 842, 21-24 marzo 1821).

portati a compimento – e prove di adattamenti possibili come quel «Tutta la notte piove»<sup>11</sup> (*Zib.* 1, 1818-19?), non si sa se virgiliano o di spensierato appuntino segnato *en passant* per ogni evenienza. E quasi saggi di resistenza, per un dopo (o no). I vantaggi dell'apertura al diverso linguistico, per lui scrittore, sono però evidenti, e innanzitutto personali, in quanto generatori di nuovi mezzi per «spiegarci seco e [d'] intenderci noi medesimi» (*Zib.* 95), ricorrendo alla bisogna a termini e modi presi in prestito via via, qua e là da qualsivoglia lingua posseduta a sufficienza. Il riuscire a trasporre questo vantaggio poliglotta nell'uso corrente, esteso o ampliato o “decentrato”, come avrebbe avuto a dire Meschonnic, della propria lingua, genera nel testo destinatario (in codesta lingua) l'*effetto traduzione* di cui mi sono occupato altre volte.<sup>12</sup> L'accezione data a *faute de*, ad esempio, come se significasse ‘per colpa’, ne sarebbe una piccolissima traccia,<sup>13</sup> forse là involontaria; i latinismi sicuramente – come in Dante – una vera illustrazione. Di qui un particolare interesse ai *media vocabula*, termini ambigui e polisemici, per i quali un processo di assuefazione quasi mimetica, fatto di sfumature infinite, è non solo indispensabile, ma segnato poi in profondo nelle parole della lingua destinataria come *effet-traduction*. Senza il vocabolo adatto, viceversa, quando questo manchi nel proprio idioma, nessuna idea può durare a lungo perché essa non «prende corpo, e quasi forma visibile» (*ibid.*). Prevale ancora una volta qui un pensiero di tipo operativo, euristico, pragmatico, insomma di poesia o prassi poetica; ma il fatto notevole per me, a questo punto, è che Leopardi riflette su (e a partire da) un suo proprio personale operare, secondo un atteggiamento anche soggettivo di pensatore moderno – diciamo, da Montaigne a Rousseau –, e quindi annota:

Cosa ch'io ho provato molte volte, e si vede in questi stessi pensieri scritti a penna corrente, dove ho *fissato* le mie idee con parole greche francesi latine, secondo che mi rispondevano più precisamente alla cosa, e mi venivano più presto trovate (*ibid.*).

L'idea, insomma, viene acquisita attraverso il termine già coniato da altri, magari in altro codice (così la struttura dell'italiano permette di accedere ai «concetti greci»)<sup>14</sup> se

<sup>11</sup> Un'osservazione più precisa circa quelle prime note in FABIANA CACCIAPUOTI, *Dentro lo Zibaldone: il tempo circolare della scrittura di Leopardi*, Roma, Donzelli, 2010, pp. 160 sgg. Di forte carica generativa sarebbero anche pre-versi più personali come *Oh infinita vanità del vero!* (*Zib.* 69), chiara anticipazione del celebre verso di *A se stesso*, nonché di un passo del *Dialogo della natura e di un'anima*, ben segnalato da LAURA MELOSI nel suo commento alle *Operette morali*, Milano, BUR, 2008, p. 187, nota 59.

<sup>12</sup> Almeno a partire dall'antico *D'écrire la traduction*, cit. (ma, sul *De interpretatione recta* ad es. – in parte da me tradotto –, già in «Les Langues Néo-Latines», 227, dicembre 1978, pp. 107-17).

<sup>13</sup> «forse per l'addietro non si sapeva, *faute* di non avere osservato le cose da me dette», *Zib.* 3632, 8 ottobre 1823 (l'esempio è puntualmente riportato da F. ANDREOTTI, *Le risorse del francese*, cit., p. 132).

<sup>14</sup> Come riconosceva anche la Staël, ribadisce Leopardi il 19 aprile 1821, l'italiano «è capace di una perfetta imitazione de' concetti greci» (*Zib.* 957), anzi «è pur nelle traduzioni ec. la più potente delle tre

necessario. Ora, anticipando rispetto alle probabili conclusioni, questo tipo di procedimento quasi di sperimentazione, se esteso non solo alle tre lingue maestre del Nostro ma anche ad altre, da lui e soprattutto da noi meno o pochissimo conosciute,<sup>15</sup> o addirittura a puri segmenti ritmici in qualsivoglia forma di linguaggio, anche provvisori e non ancora “rispondenti” a quanto si può sentire e “gustare” – senza capirlo né conoscerlo appieno<sup>16</sup> – della “cosa” attiva nel testo di partenza, ecco: sarebbe press’a poco ciò che noi diciamo *pratique-théorie* di modalità effettivamente estetica, in atto nella prassi traduttiva. I frequenti ricorsi a termini stranieri consentono infatti di attingere un senso che né la riflessione astratta né il freddo meccanismo del doppio codice sarebbero sufficienti a far passare in atto e *in fatto*, cioè in testo vivo.<sup>17</sup> Ovviamente, la spola, di solito sempre esistente tra momento di riflessione e applicazione verbale, tra pratica e conoscenze teoriche, comunque necessaria, ne sarebbe soltanto un banale presupposto. E fin qui (siamo ai primi di gennaio del 1820), tutto è abbastanza semplice. Prima di procedere, però, quel “rispondere alla cosa” potrebbe anche rivelarsi non poco alieno dall’operazione simbolica, squisitamente linguistica del tradurre, sicché dobbiamo andare a vederci più da presso.

Leopardi, con la sua solita sprezzatura o meglio «negligenza» come diceva lui, tocca qui l’antica questione della *mimèsi* tipica del linguaggio, presente anche nel Vico; ossia, a monte, quel dibattito fra le due ipotesi radicali di *physis* e *thesis* difese e criticate nel *Cratilo* di Platone. L’etimologia, come là a puntino nel discorso riportato di Socrate, funge da transizione e legame o ponte tra una nominazione primitiva, nella quale permane un riverbero delle idee sottostanti alle cose nominate (e della pura voce imitativa – la ninfa Eco della *Primavera*, ancora celebrata da Ungaretti), e l’uso comune, diventato all’apparenza mera convenzione priva di necessità naturale (prendo qui “idee” nel significato corrente, anche se là, nel pensiero platonico, si trattava

---

sorelle» (*Zib.* 1492); più in generale ancora, nozioni fondamentali viaggiano su treni di traduzioni multilingui (ad esempio l’«indifferenza» del ’600 francese viene approfondita da Leopardi nel 1825 attraverso il *Manuale* di Epitteto che traduce allora: si veda il suo *Preambolo* in: LEOPARDI, *Volgarizzamenti in prosa 1822-1827*, ed. critica di Franco D’Intino, Venezia, Marsilio, 2012, pp. 293-96 (correzioni e varianti a p. 478).

<sup>15</sup> Tale era il caso, in Francia, di Armand Robin, ascoltatore notturno di voci radiofoniche venute da tutto il pianeta: si veda il suo *‘Eden d’avant la Tour de Babel’*, in ID. *Poésie non traduite*, Paris, Gallimard, 1953 (ma anche in Italia, fino a Giovanni Giudici e altri).

<sup>16</sup> Si rileggano i pensieri *Zib.* 963-964, spesso citati, dell’aprile 1821 (e cfr. anche GIUSEPPE SAVOCA e NOVELLA PRIMO, *Introduzione alla Concordanza delle traduzioni poetiche di Giacomo Leopardi. Concordanza, lista di frequenza, indici*, Firenze, Olschki, 2003, pp. IX-LXIV).

<sup>17</sup> Cfr., per esempio, il mio *‘Traduire, une pratique-théorie’* in «EUTROPIA», 2, febbraio 2002, pp. 51-55 e 153; adesso, ampliato, nel sito <http://circe.univ-paris3.fr/publications.html> (con la traduzione in francese di una poesia di Eugenio De Signoribus).

ovviamente d'altro). La lingua ricca di storia non è quindi né tutt'una con le "cose" che esprime, né totalmente arbitraria come volevano allora, e vorrebbero ancora, i sofisti d'ogni tempo; essa è libera, ovviamente, fin dove andasse incontro a una verità assoluta. Anche qui, le dichiarazioni dell'anima d'Adamo al viaggiatore Dante, curioso di lingue pure lui («Opera naturale è ch'uom favella; / ma così o così, natura lascia / poi fare a voi secondo che v'abbella», ecc.), suonano sorprendentemente vicine, con il loro precoce relativismo – per essere nel sommo Paradiso –<sup>18</sup> all'opinione di Leopardi, il quale intanto prosegue:

Spesse volte il caso ha renduto espressivissima una parola che parrebbe perciò originale e derivata dalla cosa, mentre non è che una pura figlia d'etimologia. P. e. *nausea* quella parola sì espressiva presso i latini e gl'italiani (v. questi pensieri p. 12)<sup>19</sup> deriva dal greco *ναῦς* nave, onde *ναυτία*, ionicamente *ναυσία*, e in latino *nausea* perch'ella suole accadere ai naviganti. [*Zib.* 95]

Questo ci aiuta a capire come la nozione stessa di imitazione si evolva, dai primi appunti sulle arti imitative (ma non senza agganci con la realtà vissuta, laddove il testo anticipa sui nostri stessi sentimenti: *Zib.* 64) a questa importante messa a fuoco (siamo alla fine 1819-inizio 1820), alle riflessioni laterali sul parodico (*Zib.* 101, 143), e all'imitazione che "ravviva" (*Zib.* 260) o resta invece pura compilazione senza vita (*Zib.* 320 – sulle traduzioni esistenti)<sup>20</sup>, alla precisazione circa lo strumento linguistico stesso,<sup>21</sup> che ha poco a che dividere «colla misera imitazione delle balie, de' mimi, de' ciarlatani, delle scimie» (*Zib.* 977 e 978, 22 e 23 aprile 1821) seppur dipenda dalla facoltà di assuefazione e di ricordo (*Zib.* 1365, con la nota confessione: «Esempio mio, che con una sola lettura, riusciva a prendere uno stile, avvezzandomicisi<sup>22</sup> subito l'immaginazione, e a rifarlo ec.», 21 luglio 1821). Anche qui, Leonardo Bruni ci sembra molto vicino. Alla fine, l'imitazione è la modalità primaria della mente umana, per cui, di ricordanza in ricordanza, la «memoria (cioè insomma l'intelletto) è quasi imitatrice di

<sup>18</sup> *La Commedia, Paradiso*, XXVI, vv. 130-32. E cfr. anche il mio 'Du silence dans les langues', in: *la nuit - a noite*, «Sigila», 23 (2009), pp. 173-84.

<sup>19</sup> Rimanda al paragone tra 'nausea' e fr. *noséé* [*sic*], ove quel «*noséé* non imita niente» (mentre il termine latino e italiano, secondo lui, è quasi onomatopeico della "cosa" vera). Sulla sua scarsa sensibilità al francese orale (*nausée*, con finale femminile!), a quell'altezza, un'osservazione anche traduttiva nel mio contributo al convegno precedente: 'L'altro, gli altri: umanità vicina e distante nei «Canti», fino a «Il risorgimento»', in *La prospettiva antropologica nel pensiero e nella poesia di Giacomo Leopardi*, Atti del XII Convegno internazionale di studi leopardiani, a cura di Chiara Gaiardoni, Firenze, Olschki, 2010, p. 70 e n. Si veda altresì, su *miauler / miaulement* il pensiero *Zib.* 4280, 16 aprile 1827, che ritroveremo.

<sup>20</sup> In cui, avrebbe precisato più tardi, è «altro il contraffare, altro l'imitare» (*Zib.* 1988).

<sup>21</sup> Esso stesso, d'altronde, ha «diverse maniere d'imitazione» (*Zib.* 1066, 19 maggio 1821). Si veda, sull'origine imitativa di alcuni termini antichi, anche il pensiero *Zib.* 2776, 13 giugno 1823.

<sup>22</sup> Pensiero sull'assuefazione ripreso poi in *Zib.* 3149-42, 6 dicembre 1823, con la bella conclusione: «Dunque riconfermasi che l'ingegno è facoltà di assuefazione». E si pensi anche – come già Ferroni ha anticipato qui – a dichiarazioni generalizzanti quali si leggono in molti scrittori (nel caso, Proust).

se stessa» (*Zib.* 1697, 14 settembre 1821), ma non basterebbe da sé laddove mancasse una forte “passione” capace di trasmettere la sua energia:

non è dunque la sola verità dell’imitazione, né la sola bellezza e dei soggetti, e di essa, che l’uomo desidera, ma la forza, l’energia che lo metta in attività, e lo faccia sentire gagliardamente. [*Zib.* 2362, 26 gennaio 1822].

Il bello è nella vita, prima di traslatarsi (non sempre né in modo diretto, com’è ovvio), eventualmente, in discorso; e in poesia. Pochi mesi prima, nella *Vita solitaria*, l’evocare «di vaga donzelletta il viso» ci dava quasi un’illustrazione della potenza anche emotiva – e non solo conoscitiva come si poteva leggere in Montesquieu –<sup>23</sup> di qualsiasi esperienza del bello:

Pur se talvolta per le piagge apriche,  
[...]  
Scontro di vaga donzelletta il viso;  
[...]; a palpitar si move  
Questo mio cor di sasso: ahi, ma ritorna  
Tosto al ferreo sopor

(sono i vv. 56-68; e quell’energia “*tosto*” *svanita* è in realtà preservata, anche per un “se stesso futuro”, come giustamente scriveva altrove, nei versi medesimi – da «parole totali», mallarmeanamente – che abbiamo appena letto).

Del resto, l’imitazione non può essere soltanto copia perfetta (come, secondo lui, permetteva la lingua tedesca, atta a mimare le parole stesse, non le cose...), di fatto inerte. Che è il paradosso della ripetizione creativa, particolarmente acuto nel caso della traduzione. Si deve infatti «distinguere l’imitare dall’agguagliare, o rifare, le cose dalle parole» (*Zib.* 2850, 29-30 giugno 1823); anzi, forse il concetto stesso è insufficiente da solo, senza una chiara distinzione tra usi molto diversi dell’imitare e del tradurre, cioè a dire senza un preciso aggancio con la prassi di chi scrive. Non varrebbe a questo, per esempio, la «superstiziosa imitazione e venerazione del Petrarca nel 16. secolo» (*Zib.* 4246, 25 febbraio 1827). Ancora una volta, senza il ricorso più o meno implicito alla inscindibile *pratique-théorie*, rimanendo cioè all’ennesima variazione intorno alla mimesi aristotelica (allora già superata), si potrebbe credere a un cambiamento di rotta, a una strana – in lui – palinodia, pur se volta sempre a favore dell’uso poetico di tale capacità. A dire il vero io non vedo là nessuna frattura:

---

<sup>23</sup> Sulla lettura importante dell’*Essai sur le goût* (prima pubblicato nella *Encyclopédie*), cfr. ad es. S. GENSINI, *Linguistica leopardiana*, cit, p. 39. Sull’edizione presente in casa Leopardi cfr. la scheda nel libro-catalogo *Giacomo dei Libri*, cit., p. 319.

L'imitazione tien sempre molto del servile. Falsissima idea considerare e definir la poesia per arte imitativa, metterla colla pittura ec. Il poeta immagina: l'immaginazione vede il mondo come non è, si fabbrica un mondo che non è, finge, inventa, non imita, non imita (dico) di proposito suo: creatore, inventore, non imitatore; ecco il carattere essenziale del poeta. [Zib. 4358, 29 agosto 1828]

E, se non bastasse: «Alla p. 4358. Il poeta non imita la natura: ben è vero che la natura parla dentro di lui e per la sua bocca. *I' mi son un che quando Natura parla* ec.<sup>24</sup> vera definizione del poeta. Così il poeta non è imitatore se non di se stesso» (Zib. 4372-73, 10 settembre 1828). Di passata, non credo utile insistere sulla valenza di quel “fingere”, da *L'infinito* in giù.<sup>25</sup> Siamo giunti ormai quasi alla fine del libro dei pensieri, ma il poeta torna un'ultima volta sul delicato distinguo<sup>26</sup>, con la geniale intuizione di un effetto retrospettivo delle imitazioni, le quali finiscono col far parere il troppo imitato egli stesso un imitatore: «Il Petrarca, tanto imitato, di cui non v'è frase che non si sia mille volte sentita, a leggerlo, pare egli stesso un imitatore»: Zib. 4491, 20 aprile 1829. Buona parte delle future estetiche della ricezione – fino alla retrocronologia di Harald Weinrich – sembra in nuce nell'osservazione ironica, ma non tanto, di questo tardo appunto.

La *pratique-théorie* traduttiva consente non solo di ripercorrere le tappe della nascita del testo – intendo, nella scrittura, il momento del passaggio dal progetto alla concreta messa in parole articolate e perciò limitate (*les langues imparfaites* di Mallarmé) –, ma di saggiare quanto resiste e quanto è diventato obsoleto, al momento della traduzione, in quella stessa operazione di cucitura e tessitura testuale, attraverso l'enorme spazio transtestuale che ha preceduto (fonti) e seguito (influenze, riscritture) il testo; – o quella nebulosa di cui il testo accettato come tale sarebbe la parte visibile –. Quando Benjamin vede nella traduzione germi di verità della *reine Sprache* così come sono ambiti dalla filosofia, ponendo quindi la traduzione «fra creazione e teoria» (*Il compito del traduttore*), ci dà la chiave di tale procedimento, che Leopardi persegue e sperimenta assiduamente senza arrivare a nominarlo meglio.

Volendo tirare le somme, vediamo che l'argomento di cui ci stiamo occupando in questo XIII Convegno di studi leopardiani, giustamente, è presente lungo l'arco intero

---

<sup>24</sup> Sul rapporto del noto richiamo dantesco alle concezioni di Pope e Novalis, cfr. MARIO ANDREA RIGONI, 'Romanticismo leopardiano', in *Leopardi poeta e pensatore / Dichter und Denker*, a cura di SEBASTIAN NEUMEISTER e RAFFAELE SIRRI, Napoli, Guida, 1997, p. 483.

<sup>25</sup> Ivi compresa la prima versione di *Alla Primavera* (V, 2); e si veda l'Annotazione dell'autore all'edizione bolognese del 1824 (fra poco, la ripubblicheremo con traduzione a fronte – seminario CIRCE, Paris 3). Versione definitiva: «Dolor non forma» (v. 79).

<sup>26</sup> Per cui, stranamente, potrebbe essere raggiunto alla fine dall'odiato Tommaseo, convinto che «la grazia nativa consiste nel non imitare» (NICCOLÒ TOMMASEO, *Scintille*, Venezia, Tasso, 1841, XI, 3).

dell'opera leopardiana, e nello *Zibaldone* con punte alte negli anni 1819-20, '21, '22, '23 e '28, ossia veramente nei periodi di più intensa creazione poetica, per lo meno fino a *Le ricordanze* – un lemma, si è visto, molto presente, ricco di sfumature, nelle riflessioni sull'imitazione, specie in *Zib.* 1697 –, e poi al *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia* (nato come tutti sanno, guarda il caso, da una lettura in lingua altra, francese).<sup>27</sup> Piccola secondaria conferma, se ce ne fosse bisogno, del chiaro e forte legame fra le diverse attività intellettuali-artistiche di un poeta come Leopardi, fuse nell'atto creativo di scrittura, sia essa “in proprio” (come suol dirsi un po' goffamente), sia di tipo traduttivo o comunque “secondo”, derivativo. La traduzione, sempre presente all'orizzonte di tale attività multiforme del poeta, sempre incatenata stretta alla lingua, pur mirando al di là una presenza delle “cose” e del loro dolore, è – come ogni buona imitazione – non un copiare ma un trasformare per creare di nuovo, attraverso la materia linguistica a disposizione (meglio se questa sia «pieghevole, varia, ricca e libera» come sono la greca antica e l'italiana: *Zib.* 2850, 29-30 giugno 1823). Decisamente predomina il testo come singolo organismo, con la sua forza espressiva propria, capace, come avrebbe detto più d'un secolo dopo Oreste Macrí, di diventare una “seconda natura” per chi lo riceve – o a maggior ragione lo traduce<sup>28</sup> – in seguito, poco importa se consapevolmente (citazione, intertesto) o meno. E dunque stimolo per altra creazione alla stregua del vissuto medesimo, insomma del referente. Proseguendo, nella stessa pagina infatti Leopardi precisava:

[traducendo solo le parole] s'imitano queste, e non le cose; cioè non s'arriva ad esprimer l'indole, la forza, la qualità, il genio della lingua e dell'autore originale...

e ancora, alla pagina immediatamente successiva, dove condanna

una traduzione dove non s'imita, ma si copia, o vogliamo dire s'imitano le parole, dovendosi nelle traduzioni imitar solo le cose [*Zib.* 2851].

Il paradosso, credo all'origine di fraintendimenti anche per qualche lettore frettoloso di Leopardi, risiede dunque nel passaggio attraverso le parole – ché non abbiamo altro a disposizione –, mentre per l'appunto il testo non è fatto della somma delle sue parole. Anzi, parole «sole e secche». Chi crede di tradurre attaccandosi a queste produce soltanto una copia, un clone inerte e greve, senza riuscire a creare un organismo vivente

---

<sup>27</sup> Recensione apparsa sul «Journal des Savants» del settembre 1826, di cui in *Zib.* 4399-400 (3 ottobre 1828).

<sup>28</sup> Per questo aspetto del pensiero translinguistico nella traduzione si veda il mio *'Appunti sul "Comparatismo interno" di Oreste Macrí'*, in: *Per Oreste Macrí* a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 1996, p. 184 sgg.

com'è il testo letterario (originale o tradotto); senza, aggiungiamo noi oggi, permettere la viva trasmissione, possibile soltanto nel non identico, come fanno spontaneamente tutti i genitori. Senza accettare, come abbiamo visto abbondantemente, di fare un passo avanti a partire dalla propria lingua in direzione dell'altra, sola capace di quelle *nuances* (è Leopardi a usare il crudo stranierismo: *Zib.* 968)<sup>29</sup> per il tramite di cui si può accedere, pur di sfuggita, al pensiero diverso, fuori degli schemi prestabiliti dalla propria lingua-cultura. In un diverso "paradigma" dunque, come dicono da qualche anno (in senso lato) anche i sociologi. Tradurre e non-tradurre, quindi. O meglio forse: con l'effetto-traduzione di cui fanno parte gli stranierismi, tradurre senza trasporre (magari adattando) ciò che riesce a conservare o suggerire, nel testo destinatario, almeno quella traccia dell'altro che lo segnala e legittima come, appunto, testo tradotto. Viceversa, la presenza della distanza del tradurre riportata al testo creativo proprio, come originale effetto-traduzione, ne può arricchire la dimensione metaletteraria: come quando si scrivono testi detti «di maniera», false traduzioni, poesie «di seconda intenzione» (Fortini) ecc. – così, le ripetizioni insistenti del "falso" *Inno a Nettuno* ad esempio, dove il giovane Leopardi dovette «studiar[si] di parer traduttore»<sup>30</sup>, tornano nell'*Ultimo canto di Saffo* («il carro,/ Grave carro di Giove», «Alle sembianze il Padre,/ Alle amene sembianze» ecc.) a mo' di eco nascosta di quella dimensione di letterarietà acquisita.<sup>31</sup> Un modello che Pascoli, meglio di altri, saprà tenere a mente nei suoi *Conviviali*, fedele in ciò alla propensione dell'italiano (ripetizione, dittologia, *variatio*).

Certo, mancava a Leopardi lo strumento dell'analisi segnica che gli avrebbe consentito di andare oltre lo schermo delle parole; eppure, si intuisce dai suoi esercizi di pura semantica (ad esempio, dopo il pensiero del 16 aprile 1827, *Zib.* 4280-81, si vedano gli appunti sul verso del gatto, *miao* o *gnao*, quindi *gnaulare*, sp. *maullar* o *mahullar*, e poi *mia-g-olare* ecc.) quanto egli fosse precursore di un pensiero linguistico interno al processo creativo, oppure – come in questa sede non potrei certo mancare di ridire – *pensiero poetante*. Questo è orientato, abbiamo visto, in avanti e all'indietro

---

<sup>29</sup> Due mesi prima riportava anche il termine *génie* da cui siamo partiti noi oggi, in assenza, scriveva, perfino di «circollocuzione» (*Zib.* 640, 10 febbraio 1821). Si tratta insomma dei *media vocabula* ambigui degli antichi.

<sup>30</sup> Annotazione autografa inserita nell'esemplare dello «Spettatore Italiano» che pubblicò l'*Inno* anonimo, maggio 1817.

<sup>31</sup> Si potrebbe dire lo stesso dei numerosi stilemi danteschi, come (appunto nella canzone *Sopra il monumento di Dante*) «Qual può voce mortal celeste cosa/ Agguagliar figurando?», un'immagine ancora dei limiti del tradurre in senso lato, rispetto a: «Cor di mortal non fu mai si digesto/ a divozione e a rendersi a Dio» ecc. (*Paradiso*, X, vv. 55-56). Ovviamente, la nostra traduzione tenta di conservare una patina perlomeno allusiva (cfr. [www.appuntileopardiani.cce.ufsc.br/edition012011](http://www.appuntileopardiani.cce.ufsc.br/edition012011) : «Quelle voix mortelle égalerait le ciel / en façonnant sa forme?»).

anche grazie al linguaggio *bifarius* (pure infido) del traduttore. Lo spessore storico insito nella lingua, e affiorante in quelle traduzioni creative oltre le singole parole, strenuamente ricercato da Leopardi nei solitari studi, nelle «sudate carte», nella corrispondenza e l'amicizia con Giordani, nella scrittura poetica e in prosa (anche in rispettoso contrasto con le scelte foscoliane), fa sì che la traduzione – meglio di ogni altra attività scrittoria – possieda la capacità di farci provare insieme la bellezza presente e l'energia passata del testo prodotto nell'altra lingua. Per questo forse, nella sua delirante *Alchimia*, se vi inventa in effetti o trova un «verbo poetico» nuovo, come pretendeva, Rimbaud alla fine «riservava la traduzione».<sup>32</sup> La lettura retrocronologica, cara a Weinrich e ad alcuni critici più giovani, non toglie infatti la valenza e la significanza attuale del testo di arrivo, anzi il suo eventuale proiettarsi *en avant* (Rimbaud ancora). Entro il tradurre può sussistere, o riemergere, l'ombra che avvolge i testi del passato. Mi si consenta un'illustrazione più personale: nel «trepide larve» del *Bruto minore* (II, v. 2, diventato poi «Dell'inquiete larve») s'agitava, a detta del poeta, il 'tremolo' del latino *trepidus*; ebbene, per la nostra versione collettiva, in assenza di note ma con pretese anche filologiche (di *pratique-théorie* dunque), siamo tornati, dopo parecchie esitazioni più prossime (manco a dirlo) alle singole "parole" visibili, a «[champs] vibrants de larves».<sup>33</sup> Ancora: l'*Imitazione* è una poesia di Leopardi a tutti gli effetti, addirittura posta in risalto nel macrotesto dei *Canti*, ed è pur sempre una ricordanza della madre antica (anzi di un di lei "luogo" tipico, dal mitico Museo a Omero ecc.) passata attraverso *La feuille* di un tale – dico per scherzo –, certamente non indegno riflesso, ma per noi oggi vivente e quasi esaltata dalla retrolettura che ce ne fa compiere a posteriori l'*Imitazione* di Leopardi. Sì, quel tale era Antoine-Vincent Arnault, lo si legge ancora.

Andiamo appena più in là. Dire *pensiero poetante* significa anche, a mio parere, che lo scrivente orienta – a distanza di tempo nella macrostruttura, inconsapevole o meno, della propria opera – la primaria scelta dei materiali della sua *inventio* secondo rapporti interni orizzontali (mentre la schedatura, così preziosa nel caso dello *Zibaldone*, sarebbe

---

<sup>32</sup> Letteralmente «Je réservais la traduction» (ARTHUR RIMBAUD, *Délires II – Alchimie du verbe*, in: *Une saison en enfer*, in ID., *Œuvres complètes*, a cura di Antoine Adam, Paris, Pléiade Gallimard, 1972, p. 106.

<sup>33</sup> Si veda GIACOMO LEOPARDI, 'Nota alla Canzone sesta' in ID., *Annotazioni alle dieci canzoni stampate in Bologna nel 1824*, in ID., *Canti*, a cura di Francesco Flora, Milano, Mondadori, 1957, p. 186; e nostra trad. nel sito CIRCE, [http://circe.univ-paris3.fr/Leopardi\\_Brutus.pdf](http://circe.univ-paris3.fr/Leopardi_Brutus.pdf). Si noterà di passata che *trepidus* ha però anche il significato di 'timoroso' – che Leopardi rifiutava a quell'altezza (ma, sul rapporto alle lingue antiche, si veda il classico studio di EMILIO BIGI, *La genesi del «Canto notturno» e altri studi sul Leopardi*, Palermo, Manfredi, 1967).

verticale). Detto per inciso, proprio per questo l'estetica antica voleva incanalare in modo rigido, entro precisi *loci*, tale perigliosa scelta, unendo così ispirazione personale e antropologia. Ora, la logica del *logos* (non razionale ma estetica, e nel caso "musaica") fa sì che il rapporto di equivalenza reggente quella scelta viene "proiettato" o spostato, Jakobson insegna, «dall'asse della selezione sull'asse della combinazione».<sup>34</sup> In altri termini, ogni segmento fonico-ritmico, ogni legame sintattico-lessicale, ogni figura etimologica ecc. può ritornare (*ricordanza*) in mutato contesto, magari con valenze là diverse, ma *come fundamentalmente equivalente*, ossia sostituibile. È quanto noi cerchiamo di fare nel nostro laboratorio traduttivo, secondo la *pratique-théorie* di cui ho detto sopra (e in nota 17). I due corni del procedimento sono infatti inseparabili – è stato già ribadito – e questa complessità in-forma per l'appunto il pensiero poetante o pensiero-secondo-il-*logos*. Più che anticipazioni della propria poesia, quindi, ciò che lo scrivente saggia nelle varie prove giovanili sono segmenti della sua lingua originale, con paradigmi singolari ecc. – insomma un idioletto – in cui le componenti dette sopra-segmentali, ad esempio il puro ritmo, sono anch'esse parte del linguaggio avvenire. Possiamo adesso concludere. Il testo secondo o destinatario, "chiamato" dal testo di partenza (e per Benjamin, alcune opere "esigono" di essere tradotte), restituendo in qualche modo ciò che ha preso trasformandolo nel testo originario, arricchisce quello senza perdere la sua diversità e autonomia.<sup>35</sup> Alla fine, il testo destinatario (se riuscito) è anch'esso paradossalmente un "originale" a tutti gli effetti, salvo per la tappa preliminare (e perigliosa, si diceva) della *inventio*. Anzi, come Fortini ha mostrato meglio di me, tale testo contiene in sé quella duplice valenza, di cui l'effetto traduzione è soltanto una manifestazione (delle più appariscenti); chi traduce come voleva Leopardi si pone di già in posizione per così dire di letterarietà indotta, poetica e metapoetica insieme (ecco alfine la duplice *pratique-théorie*), come se fosse assicurato di operare di già nella tradizione, e quindi in maniera anche rassicurante rispetto al rischio della scrittura nuova originale (come ho mostrato in altra sede, si traduce a volte

---

<sup>34</sup> Cfr. il celebre saggio *'Linguistics and Poetics'* (1960); ma cito ritraducendo dai suoi *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1964, p. 220.

<sup>35</sup> Se mi si consente un accenno alle discussioni avvenute durante il convegno stesso, nell'*Elegia* di cui si occupa Rosalba Galvagno, il v. 51 «Fa che a lodarti impieghi il canto mio» rappresenta un tassello prezioso per capire la genesi lontana del penultimo verso dell'*Infinito*, a distanza di nove anni: «immensità s'annega il pensier mio» (due endecasillabi ancipiti come si vede, anzi di anticipazione ritmica al famoso v. 15 – e si veda: **lodarti/naufragar** in quarta posizione). Forse, sì, quel verso sperimentale, provato (ossia tradotto) era stato dimenticato – ossia non più presente a livello cosiddetto "di coscienza" – ma faceva parte ormai del "paradigma" poetico, anima e sangue della lingua (quindi di un *arcitesto* profondo) del Leopardi maturo.

proprio per illudersi di non dover “cominciare” in assoluto). In fondo, egli «si affida alla conoscenza vera o presunta dell’originale [...] per indurre un fenomeno di interferenza fra i due testi, sì che *il vero risultato sia nel sovrapporsi d’una memoria e di un presente*».<sup>36</sup>

Cedo beninteso agli specialisti della materia (ma Blasucci, a proposito delle versioni omeriche, ha risposto già in parte), cedo dunque la responsabilità di dirci se il giovane Giacomo Leopardi, a lungo indeciso circa l’entità e l’uso possibile, operativo, dell’imitazione – fino alla chiara affermazione del poetare come invenzione e *finzione* (la *fictio* di Dante), nell’estate del 1828 –, abbia *non solo* (forse) ma *anche* trovato là un incentivo e un incoraggiamento a scrivere, a creare da sé, insomma a essere Leopardi, «e lascia[r] dir li stolti».

**Nota 2014:** Questa comunicazione, presentata più di due anni or sono nel XIII Congresso leopardiano, ricorretta e pronta per le stampe grazie all’attenzione del prof. Lucio Felici e della sua piccola équipe nel giugno 2013, si presenta qui, “open” come suol dirsi, in attesa che il CNSL (forse, un giorno) si decida a pubblicarne gli atti che – anche per la novità del tema –, molti studiosi aspettano...

[+ nota 25: edizione ormai disponibile: G. Leopardi, *Chansons Canzoni*, tr. CIRCE dir. J.-Ch. Vegliante, Paris, Le Lavoir Saint Martin, 2014 (244 p.)]

---

<sup>36</sup> Articolo del 1972, di FRANCO FORTINI, ‘Traduzione e rifacimento’, in ID., *Saggi italiani*, Milano, Garzanti, 1987, I, p. 363, oggi in ID., *Saggi ed epigrammi*, a cura di Luca Lenzini, Milano, Mondadori («I Meridiani»), 2003, p. 822.