



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA

CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO

Margot Cristina Müller

**Entrecruzamentos paratextuais: peritextos e epitextos sobre tradução em  
Giacomo Leopardi**

Florianópolis

2021



Margot Cristina Müller

**Entrecruzamentos paratextuais: peritextos e epitextos sobre tradução em  
Giacomo Leopardi**

Tese submetida ao Programa de Pós Graduação em  
Estudos da Tradução da Universidade Federal de  
Santa Catarina para a obtenção do Grau de Doutora  
em Estudos da Tradução.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Andréia Guerini

Coorientadora: Profa. Dra. Anna Palma

Coorientadora: Profa. Dra. Sandra Bagno

Florianópolis

2021

Ficha de identificação da obra.

Müller, Margot Cristina

Entrecruzamentos paratextuais: peritextos e epitextos sobre tradução em Giacomo Leopardi / Margot Cristina Müller ; orientadora, Andréia Guerini, coorientador, Anna Palma, coorientador, Sandra Bagno, 2021.

170 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, Florianópolis, 2021.

Inclui referências.

1. Estudos da Tradução. 2. Giacomo Leopardi. 3. Paratextos: epitexto e peritexto. 4. Teoria da Tradução. 5. Zibaldone di Pensieri. I. Guerini, Andréia. II. Palma, Anna. III. Bagno, Sandra IV. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução. V. Título.

Margot Cristina Muller

**Entrecruzamentos paratextuais: peritextos e epitextos sobre tradução em Giacomo Leopardi**

O presente trabalho em nível de doutorado foi avaliado e aprovado por banca examinadora composta pelos seguintes membros:

Prof<sup>ª</sup>. Dra. Karine Simoni  
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof<sup>ª</sup>. Dra. Nicoletta Cherobin  
Universidade Federal do Ceará

Prof<sup>ª</sup>. Dra. Andréia Riconi  
Unicentro

Certificamos que esta é a **versão original e final** do trabalho de conclusão que foi julgado adequado para obtenção do título de doutor em Estudos da Tradução.

---

Prof<sup>ª</sup>. Dra. Andréia Guerini

Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução

---

Prof<sup>ª</sup>. Dra. Andréia Guerini

Orientadora

[Florianópolis], [2001]

## AGRADECIMENTOS

À Universidade Federal de Santa Catarina e ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, em especial à Fernanda por ser sempre solícita aos meus pedidos.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), pela bolsa de estudos tanto no Brasil quanto na Itália, durante o período do doutorado sanduíche.

À minha orientadora, Prof<sup>ª</sup>. Dra. Andréia Guerini, que sempre me incentivou e apoiou na continuidade do trabalho.

À co-orientadora, Prof<sup>ª</sup>. Dra. Anna Palma, pelas contribuições na pesquisa.

À minha co-orientadora na Itália, Prof<sup>ª</sup>. Dra. Sandra Bagno, pela orientação nos estudos e todo apoio dado durante o período de minha estadia na Itália.

Agradeço a todos os professores e colegas da PGET pelas contribuições dentro e fora da sala de aula.

Com muito carinho agradeço à minha família. Aos meus pais e Helder pelo incentivo e em especial aos meus filhos, Guilherme e Henrique, pela parceria e total apoio.

Aos queridos amigos que estavam sempre presentes, me animando e encorajando no processo de desenvolvimento da pesquisa.

À minha querida pediatra e amiga, Dra. Cláudia Lorenzo, que esteve sempre presente zelando pelo meu bem estar.

Aos professores da banca de qualificação que contribuíram com sugestões oportunas.

A todos os membros da banca que leram atenciosamente minha tese e contribuíram com sugestões enriquecedoras.



## **Resumo**

A presente tese tem por objetivo principal analisar os discursos de acompanhamento de Giacomo Leopardi (1798-1837) às suas traduções poéticas, conjunto de textos denominados de paratextos, colocando-os em diálogo com as reflexões presentes no epistolário (1807 a 1837) e no *Zibaldone di pensieri* (1817-1832), destacando as suas principais contribuições para os Estudos da Tradução. Para a pesquisa foram selecionados os paratextos produzidos por Leopardi e separados em epitexto e peritexto, seguindo a classificação de Gerard Genette. Para atingir o objetivo proposto, a tese é dividida em três capítulos, o primeiro apresenta as traduções feitas por Leopardi; o segundo apresenta os peritextos e epitextos produzidos pelo escritor italiano, e o terceiro capítulo coloca em diálogo as reflexões de Leopardi presente nos discursos de acompanhamento às suas traduções poéticas, no epistolário (1807 a 1837) e no *Zibaldone di pensieri* (1817-1832), destacando as principais ideias do autor sobre tradução.

**Palavras-chave:** Giacomo Leopardi, Paratextos, *Zibaldone*, Epistolário, Estudos da Tradução.



## **Riassunto**

L'obiettivo principale di questa tesi è analizzare i discorsi di accompagnamento di Giacomo Leopardi (1798-1837) alle sue traduzioni poetiche, un insieme di testi chiamati paratesti, mettendoli in dialogo con le riflessioni presenti nell'epistolare (1807-1837) e nel *Zibaldone di pensieri* (1817-1832), evidenziando i suoi principali contributi agli Studi della Traduzione. Per la ricerca sono stati selezionati i paratesti prodotti da Leopardi e suddivisi in epitesto e peritesto, seguendo la classificazione di Gerard Genette. Per raggiungere l'obiettivo proposto, la tesi si articola in tre capitoli, il primo tratta delle traduzioni leopardiane; il secondo presenta il peritesto e l'epitesto prodotti dallo scrittore italiano, e il terzo capitolo mette le riflessioni di Leopardi presenti nei discorsi che accompagnano alle sue traduzioni poetiche, nell'epistolare (1807-1837) e nello *Zibaldone di pensieri* (1817-1832), evidenziando le idee principali dell'autore sulla traduzione.

**Parole-chiave:** Giacomo Leopardi, Paratesti, *Zibaldone*, Epistolario, Studi della Traduzione

## **Abstract**

The main objective of this thesis is to analyze Giacomo Leopardi's accompanying discourses (1798-1837) to his poetic translations, a set of texts called paratexts, putting them in dialogue with the reflections present in the epistolary (1807-1837) and in *Zibaldone di pensieri* (1817-1832), highlighting his main contributions to Translation Studies. For this research, the paratexts written by Leopardi were divided in epitext and peritext, following Gerard Genette's classification. To achieve this goal, the thesis is divided into three chapters, the first deals with Leopardi's translations; the second presents the peritext and epitext produced by the Italian writer, and the third chapter puts in dialogue Leopardi's reflections present in the accompanying discourses to his poetic translations, in the epistolary (1807-1837) and in the *Zibaldone di pensieri* (1817-1832), highlighting the author's main thoughts regarding translation.

**Key words:** Giacomo Leopardi, Pratect, *Zibaldone*, Epistolary, Translation Studies.

## **Lista de tabelas**

<b>Tabela 1: Traduções e discursos de acompanhamento de Leopardi.....</b>	<b>15</b>
<b>Tabela 2: Tradução de poesia.....</b>	<b>49</b>
<b>Tabela 3: Tradução de Prosa.....</b>	<b>51</b>
<b>Tabela 4: Paratextos.....</b>	<b>59</b>
<b>Tabela 5: Paratextos no Epistolário.....</b>	<b>109</b>
<b>Tabela 6: Paratextos no Zibaldone.....</b>	<b>125</b>

## Sumário

<b>Introdução</b>	<b>13</b>
<b>Capítulo I</b>	<b>21</b>
<b>Leopardi tradutor</b>	<b>21</b>
<b>Capítulo II</b>	<b>53</b>
<b>Leopardi e os paratextos sobre tradução</b>	<b>53</b>
2.1 Leopardi e o peritexto	57
2.2 Discursos de acompanhamento de Leopardi às suas traduções poéticas	77
2.2.1 Discurso sobre Mosco	78
2.2.2 Discurso sobre a Batracomiomaquia	84
2.2.3 Ensaio de tradução da Odisseia	90
2.2.4 Tradução do segundo Livro da Eneida	94
2.2.5 Inscrições gregas Triopee	98
2.2.6 Titanomaquia de Hesíodo	101
2.3 Cartas - epitextos	107
2.4 Zibaldone di pensieri: epitextos	124
<b>Capítulo III</b>	<b>131</b>
<b>Entrecruzamentos paratextuais: peritextos e epitextos sobre tradução em Leopardi</b>	<b>131</b>
3.1 Leopardi teórico, crítico e historiador da tradução	131
3.1.1 Aderência e fidelidade ao original - conservar o “gosto”	139
3.1.2 Imitação versus tradução	145
3.1.3 Via di mezzo	148
3.1.4 Ser poeta para traduzir poesia	149
3.1.5 Tradução e criação de estilo	153
3.1.6 Retradução	155
<b>Considerações Finais</b>	<b>160</b>
Bibliografia	163

## Introdução

Tive conhecimento do poeta e prosador italiano Giacomo Leopardi (1798 - 1837) não através do *Infinito* (1819), o mais famoso dos seus poemas<sup>1</sup>, presentes nos *Cantos*<sup>2</sup>, nem tampouco pela leitura da sua *Operette Morali*<sup>3</sup>, que foram traduzidas para o português brasileiro por Vilma de Katinszky Barreto de Souza em 1992, com o título *Opúsculos Morais*, mas sim em uma leitura do seu *Epistolário*<sup>4</sup>, à procura das ideias e concepções do autor italiano sobre tradução.

Essa oportunidade se deu ainda no curso de graduação de Letras Italiano na Universidade Federal de Santa Catarina, quando integrei, com bolsa do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC), a pesquisa "Leopardi, teórico da tradução"<sup>5</sup>, estudo que norteou o meu Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) intitulado "Il contributo dell'*Epistolario* leopardiano per la scienza della traduzione", que teve como objetivo analisar as principais contribuições de Leopardi para a teoria da tradução, tendo como base as cartas que compõem o seu epistolário, porque de um total de 1969 escritas e recebidas por Leopardi, aproximadamente 100 cartas tratavam de alguma forma de questões sobre tradução.

O envolvimento com essa pesquisa foi fundamental para adentrar no universo de Leopardi tradutor e me instigou a dar continuidade aos estudos explorando então outros escritos do autor sobre tradução. A partir disso, escolhi trabalhar com os discursos de acompanhamento escritos por Leopardi para as suas traduções poéticas, individualizando as reflexões teóricas sobre tradução contidas nesses textos.

---

<sup>1</sup>A revista *Appunti leopardiani* publicou em 2019 uma edição comemorativa aos 200 anos da composição de "L'Infinito". O volume é dedicado inteiramente às traduções deste poema em diferentes línguas. In: <http://www.appuntileopardiani.cce.ufsc.br/>. Vale destacar que em português, até o presente momento, esse poema recebeu 41 traduções.

<sup>2</sup> Uma coleção de poesias escritas por Leopardi no período de 1816 a 1836, que compreende um total de 41 composições.

<sup>3</sup> Uma coleção de prosas compostas por Leopardi no período de 1824 a 1832, com teor filosófico. A maioria delas foi escrita em forma de diálogo e os interlocutores são representados tanto por personalidades reais e históricas, como também por figuras da mitologia clássica e popular, ou ainda por figuras alegóricas.

<sup>4</sup> Coleção das cartas escritas e recebidas por Leopardi no período de 1809 a 1837, que reúne um conjunto de 1969 cartas.

<sup>5</sup> Pesquisa coordenada pela professora Andréia Guerini.

O estudo dos paratextos leopardianos teve início no mestrado com a tradução comentada do *Discurso sobre Mosco*<sup>6</sup> (1815), que culminou na dissertação intitulada “Tradução comentada do *Discurso sobre Mosco* de Giacomo Leopardi”, cujo objetivo era apresentar e comentar a tradução do italiano para o português do *Discurso sobre Mosco*, trazendo à luz conceitos de Leopardi sobre a tradução<sup>7</sup>.

Na dissertação foi realizada uma análise do *Discurso sobre Mosco* e dele foram destacados alguns aspectos considerados importantes e que representavam particularidades inerentes à escrita leopardiana, como a pontuação, a sintaxe, constituição estrutural do texto: parágrafos longos/parágrafos curtos e repetição de palavras. A partir dessas peculiaridades, foram elaborados os comentários à tradução do "discurso", que teve como base teórica as concepções do próprio Leopardi, obtidas da análise dos discursos de acompanhamento em conjunto com as ideias contidas nas suas cartas e no *Zibaldone*.

Para a tese me proponho dar continuidade ao estudo começado na dissertação e aprofundar as pesquisas dos paratextos de Leopardi, tendo como base os seus discursos de acompanhamento para as traduções poéticas, porque como veremos no desenvolver desta tese, são uma rica fonte de apontamentos de caráter teórico, crítico e historiográfico do autor sobre tradução.

Denomino de discurso de acompanhamento, a seleção dos paratextos<sup>8</sup> escritos por Leopardi no período de 1815 a 1817, os quais foram elaborados para acompanhar as suas traduções poéticas, e são considerados como um conjunto representativo da erudição e filologia de Leopardi. Além desses, também temos outros textos sobre essas traduções poéticas, ou aquilo que podemos chamar de aparato paratextual no *Epistolário* (1809-1837) e no *Zibaldone di pensieri* (1817-1832).

---

<sup>6</sup> Mosco: Siracusa, século II a.C.. Poeta bucólico, imitador de Teócrito. Os idílios de Mosco junto com os de Bion foram, no decorrer do tempo, inseridos entre aqueles de Teócrito, tornando duvidosa a paternidade de tais idílios. Certamente são seus os poemas mitológicos *Europa* e *Megara*. De acordo com Suidas, Mosco foi aluno de Aristarco.

Esta e as demais notas biobibliográficas tiveram como fonte a enciclopédia italiana online *Treccani* e foram traduzidas por mim. Disponível em: <https://www.treccani.it/>.

<sup>7</sup>A dissertação pode ser consultada na íntegra em: <http://tede.ufsc.br/teses/PGET0243-D.pdf>

<sup>8</sup> Dos seis discursos de acompanhamento estudados, foram publicadas as traduções dos seguintes paratextos: "Tradução Segundo livro da *Eneida*" realizada por Andréia Guerini, Margot Müller e Nicoletta Cherobin –, disponível em *Appunti Leopardiani* ed. 2 (2011-2): [http://www.appuntileopardiani.cce.ufsc.br/appunti\\_leopardiani\\_2\\_2011.pdf](http://www.appuntileopardiani.cce.ufsc.br/appunti_leopardiani_2_2011.pdf); *Discurso sobre Mosco* realizada por Andréia Guerini, Karine Simoni e Margot Müller em *Appunti Leopardiani* ed. 9 (2015-1) [http://www.appuntileopardiani.cce.ufsc.br/appunti\\_leopardiani\\_9\\_1\\_2015.pdf](http://www.appuntileopardiani.cce.ufsc.br/appunti_leopardiani_9_1_2015.pdf) e o *Ensaio de tradução da Odisseia*, realizada por Margot Müller, Andréia Guerini e Anna Palma em *Appunti Leopardiani* ed. 18 (2019-2).

Valerio Camarotto trata desses discursos de acompanhamento em *Le traduzioni e gli scritti filologici* (2018) [As traduções e os escritos filológicos], quando se refere aos *Discurso sobre a Batracomiomaquia* e *Discurso sobre Mosco*. Ele afirma que esses textos introdutórios se apresentam como: “[...] trabalhos eruditos, concentrando-se sobre pontuais disquisições filológicas (especialmente sobre intrincados problemas de datação e atribuições)<sup>9</sup>” (CAMAROTTO, 2018, p. 148, tradução minha<sup>10</sup>).

Traduções poéticas é como os críticos e teóricos italianos denominam o conjunto de textos traduzidos por Leopardi juntamente com seus paratextos. As ditas traduções poéticas são: *Scherzi epigrammatici* (1814); *Discorso sopra la Batracomiomachia* (1815); *La Guerra dei topi e delle rane* (1815); *Guerra de' topi e delle rane* (1821); *Guerra dei topi e delle rane* (1826); *Discorso sopra Mosco* (1815); *Poesie di Mosco* (1815); *Saggio di traduzione dell'Odissea* (1816); *Iscrizione greche triopee* (1816); *Sopra un sepolcro aperto da un aratore*; *La torta* (1816); *Traduzione del libro secondo della Eneide* (1816); *libro terzo dell'Eneide* (1816); *Titanomachia di Esiodo* (1817); *Frammento del libro di Giobbe* (1816); *Volgarizzamento della satira di Simonide sopra le donne* (1823); *Versi morali tradotte dal greco* (1823-24); *Epistola di Francesco Petrarca al cardinale Giovanni Colonna* (1827).

Desse conjunto de traduções poéticas, somente seis delas foram acompanhadas de paratextos e correspondem ao período de 1815 a 1817. Para uma melhor visualização de como as traduções com seus respectivos discursos de acompanhamento ocupam esse recorte temporal, os mesmos foram organizados cronologicamente na tabela abaixo:

**Tabela 1: Traduções e discursos de acompanhamento de Leopardi**

Texto traduzido	Ano da tradução	Prefácio à tradução <sup>11</sup>	Ano do prefácio
Poesias de Mosco	1815	Discurso sobre Mosco	1816
Batracomiomaquia	1815	Discurso sobre a Batracomiomaquia	1816

<sup>9</sup> infatti, da una parte restano senza dubbio nella scia dei coevi lavori eruditi, concentrandosi su puntuali disquisizioni filologiche (specialmente su intricati problemi di datazioni e attribuzioni).

<sup>10</sup> Tradução minha, nas citações seguintes, quando não indicado, as traduções serão de minha autoria.

<sup>11</sup> Apesar de Leopardi não ter intitulado todos os textos introdutórios por *prefácio*, entendo que ele os usava com este propósito, e como veremos no capítulo II: “Leopardi e os paratextos sobre tradução”, os prefácios não necessariamente eram identificados como prefácio, poderiam levar como título o nome da obra, parte dela ou até mesmo outra referência, por tal razão, denomino de discurso de acompanhamento todos os paratextos indicados na tabela que introduziram as obras de Leopardi.

Odisseia	1816	Ensaio de tradução da <i>Odisseia</i>	1816
Eneida	1816	Tradução do segundo livro da <i>Eneida</i>	1816
Inscrições gregas triopeias	1816	Inscrições gregas triopeias	1816
Titanomaquia	1817	Prefácio	1817

A escolha de estudar esses discursos de acompanhamento de Leopardi foi motivada principalmente pela relevância dos apontamentos feitos pelo autor nesses textos introdutórios às suas traduções, que tratam, entre outros, de questões sobre a datação da obra e seu respectivo autor; traz um elenco de outras traduções desses textos com seus respectivos tradutores; trata de questões como “imitação” e “fidelidade”, ideias que Leopardi comenta em passagens do *Epistolário*, escrito entre os anos de 1807 a 1837 e aprofunda no seu *Zibaldone di pensieri* (1817-1832). Assuntos que interessam e contribuem para os Estudos da Tradução.

A leitura e a prática da tradução foram dois pilares na formação do escritor italiano, ambas estiveram constantemente presentes na rotina de Leopardi, uma complementando a outra. A tradução servia ora como ferramenta de leitura, ora como exercício de formação do jovem poeta, e neste contexto de usar a tradução como exercício formador, Pietro Giordani<sup>12</sup> teve importante participação ao incentivar Leopardi a traduzir. Na carta de 12 de março de 1817, Giordani ressalta a importância de seu interlocutor ter começado este exercício ainda jovem e recomenda:

[...] me alegra que o senhor, não feliz em muito ler os clássicos, também se exercite traduzindo-os: exercício que parece absolutamente necessário para se tornar um grande escritor, e justamente em tenra idade: do que faz piedade o pobre Alfieri<sup>13</sup>,

<sup>12</sup> Pietro Giordani: Itália, séculos XVIII e XIX. Literato, procurador da Academia de Belas Artes de Bolonha de 1808 a 1815, foi co-diretor da *Biblioteca italiana*, escreveu *Panegirico a Napoleone*, 1807; *Elogio di A. Canova*, 1801.

<sup>13</sup> Vittorio Alfieri: Itália, séculos XVIII e XIX. Poeta e escritor, foi um precursor nas instâncias políticas e morais do Risorgimento. Autor de numerosas coletâneas de versos (*Rime*, 1804) e de uma autobiografia (*Vita*), de 1776 a 1786 compôs dezenove tragédias em hendecassílabos soltos, entre os quais *Saul* e *Mirra* são considerados suas obras-primas. Dedicou-se aos estudos da língua grega e latina, traduzindo obras das mesmas.



dando-se conta tarde, e colocando-se com cinquenta anos àquela obra que seria utilíssima trinta anos antes<sup>14</sup>. (*Epist.* I, 1998, p. 66-7)<sup>15</sup>

Leopardi reconhecia e seguia esse “conselho” do amigo e mestre, e a tradução lhe servia também puramente como ferramenta auxiliadora na leitura dos clássicos antigos, pois para ele, traduzir era a melhor forma de se ler um texto, como podemos ver na sua resposta a Giordani, na carta de 21 de março de 1817:

[...] o senhor diz como Mestre que traduzir é utilíssimo na idade minha, coisa certa e que a prática torna claríssimo a mim. Porque quando leio algum Clássico, a minha mente tumultua e se confunde. Então começo a traduzir o melhor, e aquelas belezas por necessidade examinadas e reviradas uma por uma, tomam lugar na minha mente, e enriquecendo-a me deixam em paz<sup>16</sup>. (*Epist.* I, 1998, p. 71)

Pouco tempo depois, Giordani em uma carta de 15 de abril de 1817 retoma o assunto da tradução como exercício formador e diz:

[...] para se tornar escritor é preciso primeiro traduzir em vez de compor; e primeiro compor em prosa do que em verso. [...] A principal coisa na escrita parece-me a propriedade de conceitos e de expressão. Essa propriedade é mais difícil de manter no estilo que deve abundar em formas figurativas, como a poética, que no mais simples e natural, como é o prosaico<sup>17</sup>. (*Epist.* I, p. 81)

Não é um simples exercício de tradução, ou de qualquer tradução, Giordani recomenda a Leopardi que ele se exercite em:

ler e traduzir os prosadores gregos mais antigos, dentre os quais, Heródoto<sup>18</sup>, Tucídides<sup>19</sup>, Xenofontes<sup>20</sup>, Demóstenes<sup>21</sup>, que são limpidíssimos e ótimos; e para ter cores para imitar a pintura deles, ler os trecentistas. Espero que você esteja persuadido que a excelente escrita italiana não possa se fazer se não com a língua do

<sup>14</sup> mi rallegra che VS., non contenta di molto leggere i classici, anche si eserciti a tradurne: esercizio pare affatto necessario a divenir grande scrittore, e proprio all'età giovane: onde fa pietà il povero Alfieri, accortosene tardi, e postosi di cinquant'anni a quell'opera che sarebbegli stata utilissima trent'anni innanzi.

<sup>15</sup> Todas as citações de cartas usadas nesta tese foram extraídas do Epistolário de Giacomo Leopardi editado por Franco Brioschi e Patrizia Landi em 1998. Esta edição do epistolário é composta de 2 volumes integrando as quase duas mil cartas trocadas entre Leopardi e seus familiares, amigos, editores e literatos importantes da época.

<sup>16</sup> Perchè quando ho letto qualche Classico, la mia mente tumultua e si confonde. Allora prendo a tradurre il meglio, e quelle bellezze per necessità esaminate e rimenate a una a una, piglian posto nella mia mente, e l'arricchiscono e mi lasciano in pace.

<sup>17</sup> [...] a divenire scrittore bisogna prima tradurre che comporre; e prima comporre in prosa che in versi. [...] La principal cosa nello scrivere mi pare la proprietà sì de' concetti e sì dell'espressioni. Questa proprietà è più difficile a mantenere nello stile che deve abbondar di modi figurati, come il poetico, che nel più semplice e naturale, com'è il prosaico.

<sup>18</sup> Heródoto: Halicarnasso século V a.C.. Geógrafo e historiador grego, sua obra historiográfica foi dividida pelos gramáticos alexandrinos em 9 livros. É atribuída a Heródoto uma das biografias da vida de Homero Vida Herodoteana de Homero.

<sup>19</sup> Tucídides: historiador da Grécia antiga, século V a.C., escreveu a *Historia da Guerra do Peloponeso*.

<sup>20</sup> Xenofontes: Atenas século V a. C., participou da primeira fase da *Guerra do Peloponeso*, narrada por Tucídides, foi discípulo de Sócrates e historiador reconhecido pela notável clareza e simplicidade da sua prosa, escreveu alguns pequenos tratados, dentre as suas obras históricas e biográficas se destaca *Anábase*.

<sup>21</sup> Demóstenes: Atenas, século IV a.C., orador e político grego, estudou eloquência com Iseu. Escreveu cerca de 60 discursos, destes se destacam *Olintíacas* e *Filípicas*.

Trezentos, e estilo grego. Quem forma o próprio estilo nos latinos, o terá sempre menos fluido, menos simples, menos gentil, menos terno, menos flexível, menos doce, menos afetuoso, menos variado [...] Então você facilmente se dará conta de quão maior amizade e parentela tenha com a nossa língua o grego que o latim<sup>22</sup>”. (*Epist. I*, p. 81-2)

A resposta de Leopardi às sugestões de Giordani se dá na carta datada de 30 de abril de 1817, na qual Leopardi retoma com seu interlocutor a questão da tradução como exercício, agora não somente em relação à leitura, mas a tradução como formadora de estilo<sup>23</sup>.

Ao falar das propriedades necessárias para se compor, as mesmas apontadas por Giordani, indispensáveis para se diferenciar um escritor qualquer de um escritor clássico, Leopardi diz que essas propriedades foram notadas por ele quando começou a: “[...] refletir seriamente sobre literatura: e depois disso facilmente vi que o meio mais rápido e seguro de obter essa propriedade era transportar bons escritores de uma para outra língua<sup>24</sup>” (*Epist. I*, 1998, p. 94). Ou seja, o exercício de tradução e de escrita estão indissociáveis na formação de Leopardi, motivo pelo qual o triênio de 1815 a 1817 concentra uma riqueza de reflexões de Leopardi sobre traduzir e compor, as quais são encontradas no seu *Epistolário*<sup>25</sup>, mas também no *Zibaldone di pensieri*<sup>26</sup>. Em certa medida essas reflexões dialogam e são complementares, por isso, nesta tese procurei destacar e analisar as principais contribuições teóricas e críticas dos discursos de acompanhamento às traduções poéticas, entrecruzando com as reflexões presentes nas cartas e ainda com algumas passagens do *Zibaldone*. Esse conjunto de textos

---

<sup>22</sup> a leggere e tradurre de' prosatori greci più antichi, Erodoto, Tucidide, Senofonte, Demostene, che sono candidissimi e ottimi fra tutti; e per aver colori da imitare quella loro pittura, leggere i trecentisti. Spero ch'ella sia persuasa che l'ottimo scrivere italiano non possa farsi se non con lingua del trecento, e stile greco. Chi forma il proprio stile sui latini, lo avrà sempre meno fluido, meno semplice, meno gentile, meno tenero, meno pieghevole, meno dolce, meno affettuoso, meno vario [...] E poi ella si accorgerà facilmente quanto maggior amicizia e parentela abbia colla nostra lingua la greca che la latina.

<sup>23</sup> A questão da tradução como exercício formador de estilo será melhor discutida no capítulo 3.

<sup>24</sup> [...] a riflettere seriamente sulla letteratura: e dopo questo facilmente vidi che il mezzo più spedito e sicuro di ottenere questa proprietà era il trasportare d'una in altra lingua i buoni scrittori.

<sup>25</sup> Podemos contar cerca de uma centena de cartas trocadas entre Leopardi e seus correspondentes em que tratam, de algum modo, da questão da tradução, destas cito aquelas principais, escritas por Leopardi, que trataram com mais intensidade o argumento, são elas: a Antonio Fortunato Stella as seguintes cartas: 24 de janeiro de 1817, 21 de março de 1817. A Pietro Giordani: 21 de março de 1817, 30 de abril de 1817, 30 de maio de 1817, 5 de dezembro de 1817, 29 de dezembro de 1817, 21 de junho de 1819. A Cesare Arici: 8 de março de 1819. Na seção de Anexos desta Tese, encontra-se a relação completa das cartas escritas por Leopardi que tratam de tradução.

<sup>26</sup> Andréia Guerini em *Gênero e Tradução no Zibaldone de Leopardi* (2007), tratou das reflexões de Leopardi sobre tradução presentes tanto no *Zibaldone di pensieri* no capítulo intitulado *O Zibaldone e a teoria da tradução: uma teoria da tradução qualitativa*. Há muitos outros estudiosos que trataram desse assunto, como por exemplo: Bruno Nacci, Valerio Camarotto, Franco D'Intino, Antonio Prete, Novella Primo e outros.

são denominados de paratextos, os quais podem ser bifurcados, conforme classificação de Genette (2009) em epitextos e peritextos.

Diante do contexto e motivação exposta, por meio da análise dos discursos de acompanhamento, do Epistolário e do *Zibaldone di Pensieri*, pretendo atingir os seguintes objetivos:

1. Verificar como Leopardi, enquanto tradutor, se coloca nos discursos de acompanhamento.
2. Quais assuntos o tradutor Leopardi trata nos discursos de acompanhamento.
3. Destacar dos discursos de acompanhamento, do Epistolário e do *Zibaldone* as principais ideias do autor sobre tradução.

Para alcançar o objetivo geral proposto, esta tese está dividida em três partes.

No primeiro capítulo, intitulado “Leopardi tradutor”, apresento e comento as traduções de Leopardi realizadas no arco temporal de 1809 a 1826.

No segundo capítulo “Leopardi e os paratextos” apresento primeiramente as suas produções de peritextos de um modo geral e com maior atenção e detalhamento aos discursos de acompanhamento às traduções poéticas; na sequência, apresento as suas produções de epitextos contidas no *Zibaldone* e Epistolário.

No terceiro capítulo, intitulado “Entrecruzamentos paratextuais: peritextos e epitextos sobre tradução em Leopardi”, discuto as reflexões de Leopardi sobre tradução presentes nos discursos de acompanhamento às traduções poéticas de Leopardi, nas cartas e no *Zibaldone*.

Algumas perguntas balizaram a pesquisa:

- a) o que Leopardi trata nos paratextos das suas traduções?
- b) Leopardi teorizou sobre tradução nos paratextos para as suas traduções?
- c) Em que medida as reflexões do autor/tradutor italiano contribuem para os Estudos da Tradução?

Os paratextos, o *Zibaldone* e o Epistolário dialogam entre si sobre tradução?

Partindo dessas questões, comecei os estudos selecionando as traduções realizadas por Leopardi, poesia e prosa. Com a apuração desses escritos, passei então a examinar no Epistolário e no *Zibaldone* se as mesmas eram citadas e como eram tratadas pelo autor, selecionando cada passagem que pudesse representar um epitexto.

Em um segundo momento da pesquisa, realizei uma seleção dos paratextos escritos por Leopardi, em uma busca ampla, não restringindo a somente àqueles produzidos para acompanhar as traduções de Leopardi, busca que resultou em um número significativo de produções. De posse desse montante, novamente retornei ao *Zibaldone* e Epistolário à procura de menções a esses paratextos, selecionando aqueles que representassem formas de epitextos.

Na busca por epitextos, relacionados principalmente às traduções poéticas de Leopardi, foi de grande valia a possibilidade dada pela Capes de realizar parte da minha pesquisa em bibliotecas italianas, em particular o acesso ao conjunto de bibliotecas da cidade de Pádua na Itália, principalmente a Biblioteca Seminario Vescovile, onde foi possível acessar livros antigos e raros que contribuíram na formulação dos epitextos leopardianos.

Por fim, quando já tinha os conjuntos de temas e seleções textuais individualizados, passei então a verificar de que modo eles se entrecruzavam, como era dado o diálogo entre os discursos de acompanhamento, o *Zibaldone* e o Epistolário.

Essa pesquisa busca contribuir revelando as reflexões de Leopardi sobre a tradução, as quais podem colaborar na formação de tradutores e pesquisadores de tradução, assim como aos Estudos da Tradução.

## Capítulo I

### Leopardi tradutor

Leopardi era muito jovem quando começou a desempenhar o papel de tradutor, atividade iniciada aos 11 anos. A produção das suas traduções vai muito além do recorte feito para esta tese. Neste capítulo comentarei as traduções realizadas por ele, uma produção que cobre o arco temporal de 1809 a 1826.

Nas últimas décadas, mais precisamente a partir da década de 50 do século XX, tem um crescente número de estudos dedicados a Leopardi que direta ou indiretamente tratam da sua faceta de tradutor, dentre os quais, cito: Sebastiano Timpanaro com *La filologia di Giacomo Leopardi* (1955) trata da formação filológica do autor e na utilidade que ela teve na formação da linguagem leopardiana. Bruno Nacci no artigo "Leopardi teorico della traduzione" (1999) aponta formulações de Leopardi sobre tradução, comenta algumas ideias do autor retiradas do *Zibaldone*, além das cartas e de alguns paratextos. Franco D'Intino em *Poeti greci e latini* (1999) examina o papel da tradução na formação literária de Leopardi, além disso, o autor reúne as traduções poéticas de Leopardi com seus respectivos paratextos, complementando algumas das citações feitas por Leopardi nos paratextos e, em alguns casos, acrescenta citações novas. Ainda de Franco D'Intino, temos *Volgarizzamenti in prosa 1822 - 1827* (2012), em que o autor nos dá uma detalhada cronologia das traduções em prosa feitas por Leopardi, assim como também explica algumas referências históricas e tece comentários críticos às traduções. Novella Primo em *Leopardi lettore e traduttore* (2008) traça um percurso de Leopardi, tendo como ponto de partida as leituras por ele realizadas, destacando como o ler e o traduzir andaram sempre juntos na rotina leopardiana, e como essas influenciaram e contribuíram para as suas próprias composições. Andréia Guerini em *Gênero e Tradução no Zibaldone de Leopardi* (2007) discute passagens importantes do *Zibaldone* em que o autor expõe as suas ideias sobre tradução em diálogo com demais teóricos dessa área, destacando nele, o que seria uma teoria de tradução qualitativa. Bruno Osimo e Federica Bartesaghi em *Il Manuale del traduttore di Giacomo Leopardi* (2014) nos oferecem um manual contendo citações do *Zibaldone*, ordenados tematicamente, com argumentos, que segundo Osimo e Bartesaghi, estão ligados à problemática tradutiva. Outro autor que se dedicou ao assunto é Valerio Camarotto, publicando dois volumes: *Leopardi traduttore-poesia*

e *Leopardi traduttore-prosa* (2016), ambos tratam, separadamente, das traduções de Leopardi, assim como dos devidos paratextos.

No âmbito nacional, encontra-se pesquisas sobre Leopardi em diferentes áreas do conhecimento como a filosofia, literatura e estudos da tradução, dentre os quais cito a tese de doutorado de Fábio Rocha Teixeira *A Crítica à Modernidade em Giacomo Leopardi: Em Busca de uma Ultrafilosofia* (2007); Roberta Regina Cristiane Belletti trata de questões relacionadas à poética de Leopardi na sua tese de doutorado *A poesia de Giacomo Leopardi e suas traduções brasileiras: temas e problemas* (2010); Anatólia Carmelina Corrêa da Silva aborda questões sobre tradução na sua dissertação de mestrado *A tradução como experiência e reflexão no Epistolário e no Zibaldone di Pensieri de Giacomo Leopardi* (2012); outros dois trabalhos voltados para a temática tradução são as teses de doutorado de Adriana Aikawa da Silveira Andrade *Cartas de roma (1822-1823): tradução comentada das missivas de Giacomo Leopardi para o português* (2015) e de Andréia Riconi intitulada *A recriação da prosa poética de Leopardi: uma proposta de retradução dos pensieri* (2018).

A tradução como atividade ocupou uma significativa parte do tempo na breve vida de Leopardi, correspondendo ao período de 1809 a 1826, tendo seu ápice entre os anos de 1815 a 1817. No *Epistolário* os comentários sobre tradução cobrem um arco de tempo maior, praticamente desde as primeiras até as últimas missivas. A primeira carta que traz o assunto tradução é de 1816 e a última é de 1837, ano do seu falecimento.

A primeira tradução feita por Leopardi em 1809 foi a das *Odes*, de Horácio, também horaciana foi a tradução do texto *L'Arte Poetica di Orazio travestita ed esposta in ottava rima* (1811). Sobre o primeiro período tradutivo de Leopardi, Camarotto em *Le traduzione e gli scritti filologici* diz:

Entre 1809 e 1811, sob os cuidados de Monaldo, o menino Leopardi se dedica à *Tradução da Elegia sétima do Livro Primeiro de Tristia* de Ovídio (1810, em terceto de decassílabos) e, sobretudo, a algumas versões de Horácio, autor central para a sua formação: inicialmente a tradução de uma consistente seleção, devidamente censurada, dos primeiros dois livros da *Carmina* (1809), que lhe oferece a oportunidade de um sensível afinamento dos instrumentos linguístico-estilísticos e métricos<sup>27</sup>. (2018, p. 146)

---

<sup>27</sup> Tra il 1809 e 1811, sotto lo sguardo di Monaldo, il fanciullo Leopardi si dedica infatti alla *Traduzione dell'Elegia settima del Libro Primi dei Tristi* di Ovidio (1810, in terzine di endecasillabi) e, soprattutto, ad alcune versione di Orazio, autore centrale per la sua formazione: dapprima la traduzione di una corposa selezione, debitamente censurata, dai primi due libri dei *Carmina* (1809), che gli offre l'opportunità di un sensibile affinamento degli strumenti linguistico-stilistici e metrici.

As traduções pertencentes ao período 1809-1811 são apontadas por Camarotto e outros estudiosos como *traduções pueris*, lembrando que Leopardi tinha 10 anos na ocasião da sua primeira tradução. As *Odes* de Horácio foram divididas por ele em duas partes distintas: Livro I e Livro II. O Livro I é formado por um conjunto de 29 odes e o Livro II composto por 15.

Ainda acerca dessas traduções pueris, Camarotto ressalta que as mesmas serviram como exercício de tradução, sendo: “de importância também pela notável experimentação métrica que a distingue - representa, portanto, um campo de pesquisa que é tudo menos insignificante e, de fato, sob diferentes pontos de vista fértil e proveitoso<sup>28</sup>” (2016a, p. 66).

Na sequência das traduções acima citadas, temos a dos *Epigramas* (1812), composto por um conjunto de quarenta epigramas, textos literários em forma de poema breve. Nesta seleção: “confluem algumas composições traduzidas do francês (epigrama XXXIV, XXXVII, XL) e sobretudo do latim, seja antigo (Ovídio, Marcial<sup>29</sup>, Ausônio<sup>30</sup>), seja humanístico-moderno (Bembo<sup>31</sup> e Poliziano<sup>32</sup>, respectivamente os epigramas X e XXVI)<sup>33</sup>” (CAMAROTTO, 2018, p. 146).

Ainda sobre a tradução dos *Epigramas*, Camarotto diz que o interessante a ser notado não é tanto o método tradutivo de Leopardi nessas traduções, mas o que mais chama a atenção é a estréia da produção paratextual:

[...] antes de tudo a presença, pela primeira vez, de um aparato de *Notas* aos textos e de uma elevada prosa introdutória (o *Discurso preliminar sobre o epigrama*), na qual o jovem Leopardi percorre, não sem alguns salpicos polêmicos, a história do gênero epigramático das origens à modernidade<sup>34</sup> (2018, p. 146).

<sup>28</sup> di rilievo anche per la notevole sperimentazione metrica che lo contraddistingue - rappresenta dunque un campo d'indagine tutt'altro che trascurabile, e anzi da diversi punti di vista fertile e proficuo.

<sup>29</sup> Marco Valério Marcial: Espanha século I, poeta latino e tido como o mais importante epigramacista latino, escreveu 15 livros, totalizando mais de 1500 epigramas, foi o primeiro poeta a dedicar-se exclusivamente a este gênero. Dos 15 livros, apenas três deles têm títulos (*O Livro dos Espetáculos*, *Xênia* e *Apoforeta*), os demais são apenas numerados.

<sup>30</sup> Décimo Magno Ausônio: França século XIV, mestre de retórica, político e poeta latino, compôs epigramas, idílios, cartas e uma espécie de diário poético.

<sup>31</sup> Pietro Bembo: Itália, século XVI, poeta, gramático, cardeal, historiador e humanista. Defendia o *Canzoniere* de Petrarca como modelo para a poesia e do *Decameron* de Boccaccio para a prosa.

<sup>32</sup> Angelo Poliziano: Itália, século XV, poeta e humanista de grande competência filológica, compunha versos em grego e em latim.

<sup>33</sup> confluiscono alcuni componimenti tradotti dal francese (epigramma XXXIV, XXXVII, XL) e soprattutto dal latino, sia antico (Ovidio, Marziale, Ausonio), sia umanistico-moderno (Bembo e Poliziano, rispettivamente gli epigrammi X e XXVI).

<sup>34</sup> anzitutto la presenza, per la prima volta, di un corredo di *Note* ai testi e di una dotta prosa introduttiva (il *Discurso preliminar sopra l'epigramma*), nella quale il giovanissimo Leopardi ripercorre, non senza alcuni sprazzi polemici, la storia del genere epigrammatico dalle origini alla modernità.

Outro ponto destacado por Camarotto quanto à tradução dos *Epigramas* refere-se ao que ele diz ser um “momento de junção”, representado pelo conjunto dos epigramas, porque é nesse cenário que:

emerge pela primeira vez um dos aspectos proeminentes e mais duradouros das futuras experimentações de tradução, quer dizer, a coexistência e a sinergia entre um horizonte dito diacrônico - a relação dinâmica e competitiva com a tradição - e uma forte projeção na contemporaneidade [...] uma atitude, esta, que deixa entrever também um implícito passo adiante na construção da própria identidade e do próprio papel de literato<sup>35</sup>. (2016a, p. 71)

Os textos traduzidos por Leopardi até então, com exceção de alguns epigramas franceses, são prevalentemente de origem latina, pois até então, o jovem tradutor não havia ainda adentrado na língua e cultura grega.

D’Intino comenta o encontro de Leopardi com o mundo grego, ocorrido entre os anos de 1813-1814, época em que ele começou os estudos da língua grega, e ressalta que a partir desse encontro a atividade tradutória assume um significado mais complexo e profundo:

Porque apenas a partir desse momento ele se identifica, ou tende confusamente a identificar-se, com a vocação poética. Essa - a descoberta do grego e da grecidade - é a crista que divide as versões em verso e prosa realizadas na infância das traduções sucessivas. As primeiras, focadas principalmente - se poéticas - em Horácio, eram parte integrante de um projeto educacional baseado no latim como língua da tradição clássica mas também católica e, acima de tudo, como língua racional e lógica por excelência<sup>36</sup>. (1999, p. XV)

O estudo do latim, assim como as leituras e traduções de Horácio, estavam dentro de um projeto educacional “em harmonia com a pedagogia de estilo jesuíta<sup>37</sup>” (D’INTINO, 1999, p. XV) pensado por Monaldo, pai de Leopardi.

O estudo da língua grega não constava nesse programa de estudos, Monaldo não somente não desejava o aprendizado da língua grega aos filhos como também ele mesmo não tinha conhecimento dela, desaprovando qualquer interesse dos filhos que apontasse para esta direção, conjuntura que pode ter fomentado em Leopardi uma curiosidade além e que pode ter

---

<sup>35</sup> emergere per la prima volta uno degli aspetti preminenti e più duraturi delle future prove traduttive, vale a dire la convivenza e la sinergia tra un orizzonte per così dire diacronico - il rapporto dinamico e agonistico con la tradizione - e una forte proiezione nella contemporaneità [...] un’attitudine, questa, che lascia intravedere anche un implicito passo in avanti nella costruzione soprattutto della propria identità e del proprio ruolo di letterato.

<sup>36</sup> Perché solo a partire da quel momento essa si identifica, o tende confusamente a identificarsi, con la vocazione poetica. Questo - la scoperta del greco e della grecità - è il crinale che divide le versioni in verso e in prosa compiute nell’infanzia dalle traduzioni successive. Le prime, focalizzate prevalentemente - se poetiche - se Orazio, erano parte integrante di un progetto educativo che faceva perno sul latino quale lingua della tradizione classica ma anche cattolica, e soprattutto quale lingua razionale e logica per eccellenza.

<sup>37</sup> in sintonia con la pedagogia di stampo gesuita.



adquirido uma força maior por conter um “gosto do proibido” e conseqüentemente resultando em aumentar o encanto de Leopardi pela língua grega.

De acordo ainda com D’Intino, o estudo da língua grega teve grande significado para Leopardi, pois:

Tratou-se de uma paixão solitária, independente, não sujeita nem ao controle de Monaldo nem ao de outros preceptores. Da língua grega derivou, aos olhos de Giacomo, um encanto especial, que reverberou em seguida nas reflexões zibaldonianas, nas quais ela sempre foi descrita e sumamente apreciada como uma língua livre e flexível, em oposição, precisamente, ao latim, língua, por excelência, lógica e racional<sup>38</sup>. (1999, p. XVI)

É na sequência do aprendizado da língua grega que Leopardi, em 1814, com um intervalo de dois anos a contar da tradução dos *Epigramas*, traduz do grego os *Scherzi epigrammatici*, que foram publicados em 1816 pela primeira vez em Recanati pela tipografia Fratini. D’Intino em *Poeti greci e latini* (1999) introduz, ao conjunto de traduções poéticas feitas por Leopardi, a tradução dos *Scherzi epigrammatici*, pois as mesmas até então estavam relegadas entre as *Traduções pueris*, assim denominadas pelos críticos e estudiosos do Leopardi.

Segundo D’Intino, elas faziam parte de um mesmo projeto de traduções pensado por Leopardi, e elas representam:

o verdadeiro início da fase madura da atividade tradutória leopardiana [...] estes textos de puro gosto arcádico contribuem de fato para nos fazer entender em quais direções se orientava a redescoberta leopardiana dos poetas gregos no limiar da grande estação das traduções (bem além, portanto, dos exercícios escolares infantis)<sup>39</sup>. (1999, p. 6)

É a primeira experiência de tradução do grego realizada por Leopardi, e é também a primeira vez que ele se aproxima de textos com temática amorosa e, a aproximação a essas composições oportunizaram Leopardi a estabelecer contato: “em particular com a linguagem lírica de dois autores de primária importância para a sucessiva produção e para a futura

---

<sup>38</sup> Si trattò di una passione solitaria, indipendente, non soggetta né al controllo di Monaldo né a quello di altri preceptori. La lingua greca ne derivò, agli occhi di Giacomo, un fascino particolare, che si riverberò in séguito sulle riflessioni zibaldoniani, in cui essa sempre fu descritta e sommamente apprezzata come lingua libera e flessibile, in opposizione, appunto, al latino, lingua, per eccellenza, logica e razionale.

<sup>39</sup> il vero e proprio inizio della fase matura dell’attività traduttoria leopardiana [...] questi testi di pretto gusto arcadico contribuiscono infatti a farci capire in quali direzioni si orientava la riscoperta leopardiana dei poeti greci al limitare della grande stagione delle traduzioni (ben al di là, dunque, degli esercizi scolastici infantili).

reflexão teórica<sup>40</sup>” (CAMAROTTO, 2016a, p. 73). Os dois autores mencionados por Camarotto são, respectivamente, Safo e Anacreonte.

*Scherzi epigrammatici* é composto por um conjunto de dez fragmentos e, ao final da tradução, encontramos notas em que Leopardi comenta brevemente os textos. Sobre a relevância dessas notas, Camarotto salienta que delas provém:

outras preciosas sugestões úteis para enquadrar de perto o *modus operandi* leopardiano e penetrar mais profundamente nas malhas textuais das *Scherzi epigrammatici*. Mais do que o domínio exibido no emprego das fontes gregas, e mais do que as lúcidas explicações sobre as escolhas métricas-formais e o critério de seleção dos poemas traduzidos, assumem um papel de destaque, sobretudo, as observações críticas e filológicas que chamam em causa como interlocutor privilegiado Francesco Saverio De Rogati.<sup>41</sup> (2016a, p. 74)

Camarotto aponta Francesco Saverio De Rogati<sup>42</sup> (1745-1827) como um “interlocutor privilegiado” para Leopardi pois, De Rogati antecedendo Leopardi, também havia traduzido as *Odes* de Anacreonte e Safo. Camarotto relaciona e aponta similaridades entre as notas de Leopardi e o prefácio escrito por De Rogati, ambos compilados para suas respectivas traduções, aponta concordâncias entre os textos dos dois autores quanto ao estilo e autoria das poesias por eles traduzidas. Camarotto indica ainda a leitura, por parte de Leopardi, das obras de De Rogati, não somente no período que envolve a tradução leopardiana de Anacreonte e Safo, mas também por ocasião da escritura da *Storia dell’Astronomia* (2016a, p. 74-7).

Outro indício desta frequência leopardiana ao escritor do século XVIII está presente no *Discurso sobre Mosco*, em que Leopardi ao comparar excertos de diferentes tradutores, enaltece a versão dada por De Rogatis, dizendo: “Que diferença dos delicados versos de Anacreonte, que o nosso De’ Rogati traduziu assim” (LEOPARDI, 2010, p. 414).

---

<sup>40</sup> in particolare con il linguaggio lirico di due autori di primaria importanza per la successiva produzione e per la futura riflessione teorica.

<sup>41</sup> altri preziosi suggerimenti utili per inquadrare da vicino il *modus operandi* leopardiano e penetrare più a fondo nelle maglie testuali degli *Scherzi epigrammatici*. Più che la padronanza esibita nell’impiego delle fonti greche, e più che le lucide spiegazioni circa le scelte metrico-formali e il criterio di selezione delle poesie tradotte, ad assumere un ruolo di spicco sono soprattutto le osservazioni critiche e filologiche che chiamano in causa come interlocutore privilegiato Francesco Saverio De Rogati.

<sup>42</sup> Francesco Saverio De Rogati: Itália século XVIII, literato, considerado imitador de Metastásio, compôs em três atos o melodrama *Armida abbandonata* (segundo o modelo de Metastásio), foi tradutor de Safo e Anacreonte.

Na sequência à tradução dos *Scherzi epigrammatici*, temos em 1815 a tradução das poesias de Mosco, “La Guerra dei Topi e delle Rane<sup>43</sup>” [A guerra dos ratos e das rãs] e, será o *Discurso sobre Mosco* a trazer pela primeira vez, e que se repetirá nos demais escritos de 1816-17, uma “primeira resoluta formulação de Leopardi [...] da necessidade de um método de tradução que seja muito mais escrupuloso e atento à letra do texto original<sup>44</sup>” (CAMAROTTO, 2016a, p. 79).

Já no final de 1815 e início de 1816 temos uma tradução heptaglota do salmo XLVI, feita em parceria com seu irmão Carlo, em que Leopardi traduz o salmo para o italiano, latim, latim métrico e grego, e Carlo traduz para o inglês, francês e espanhol. Essa tradução permaneceu inédita, e de certo modo perdida até a década de 70 do século passado, quando veio à luz por Ornella Moroni que a encontrou na *Biblioteca Apostolica Vaticana*, a qual conserva manuscritos de Francesco Cancellieri e, entre esses manuscritos, Ornella encontrou a tradução heptaglota dos irmãos Leopardi. A tradução foi publicada por ela em 1979 com o seguinte título *Un inedito di Giacomo e Carlo Leopardi: "Psalmus XLVI Hebraeis XLVII Heptaglottum"*.

É importante destacar que o período correspondente à produção dos discursos de acompanhamento que serão discutidos nesta tese, é o mesmo das traduções poéticas realizadas por Leopardi, que se iniciam propriamente em 1815 e vão até o ano de 1817, três anos de intensa produção tradutória, em que o poeta italiano entremeou as traduções com produções autorais como o *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi* (1815) [Ensaio sobre os erros populares dos antigos], a *Lettera ai compilatori della Biblioteca italiana* (maio de 1816) [Carta aos Compiladores da Biblioteca italiana] e a *Lettera ai Sigg. Compilatori della Biblioteca italiana in risposta a quella di Mad. la Baronessa di Stäel Holstein ai medesimi* (julho de 1816) [Carta aos Compiladores da Biblioteca italiana em resposta àquela de Mad. Staël], até os limiares do *Zibaldone*.

D’Intino analisa esse período e diz que para Leopardi foi:

um tempo de reflexão e preparação, que precede o início da concepção e redação de obras originais. Também o exaurimento da atividade tradutória (concluída provisoriamente no começo de 1817 com a *Titanomaquia* de Hesíodo) fez com que

<sup>43</sup> Esta é a primeira versão de um total de três traduções dadas por Leopardi desta obra pseudo-homérica, a segunda foi feita no ano de 1822 e a terceira em 1826.

<sup>44</sup> la prima risoluta formulazione di Leopardi [...] della necessità di un metodo traduttivo tanto più scrupoloso e attento alla lettera del testo originale.

as energias fossem canalizadas para a gestação dos primeiros escritos da maturidade, todos impensáveis sem o tirocínio que os precede<sup>45</sup>. (1999, p. VII)

A respeito ainda desse mesmo arco temporal, Camarotto comenta ser uma fase em que Leopardi move-se entre dois pólos:

de um lado o ‘estudo’ com todos os seus corolários: o diálogo estreito com as fontes, o cuidado com as regras da escrita, o minucioso e detalhado *labor limae*, de outro, a exigência de apagar os efeitos da auto-consciência, de suavizar o vício da ‘arte’ e do autocontrole, dando espaço e voz à ‘natureza’ e alcançando a dimensão autenticamente espontânea, apaixonada e original que foi também dos antigos<sup>46</sup>. (2016a, p. 36)

No começo de 1816, ainda em janeiro, Leopardi trabalha na tradução das obras inéditas de Frontão<sup>47</sup>, obra encontrada por Angelo Mai, sua primeira experiência na prosa. Concomitante a essa tradução elabora o *Discorso sopra la vita e le operre di M. Cornelio Frontone* [Discurso sobre a vida e as obras de M. Cornélio Frontão], traduz “La Torta” (uma versão de *Moretum* pseudo-*virgiliano*) e o *Ensaio de tradução da Odisseia* (CAMAROTTO, 2016a, p. 14).

Leopardi não tarda a demonstrar o seu interesse e apreço pela obra de Frontão, que há pouco havia sido descoberta por Mai, fato que se deu em 1814, e nessa tradução Leopardi trabalhou em meados de 1816.

A primeira indicação à Frontão encontrada no *Epistolário* é de uma carta de Leopardi a Francesco Cancellieri<sup>48</sup> em 6 de abril de 1816, em que, dentre outros assuntos, já no *post scriptum*, ele comenta e roga “peço a você, portanto, a dar-me imediatamente todas as informações que puder sobre o programa Freitag<sup>49</sup>, do qual nem Mai menciona nem eu tenho

<sup>45</sup> un tempo di raccoglimento e preparazione, che precedette l'inizio della concezione e stesura di opere originali. Proprio l'esaurimento dell'attività traduttoria (conclusasi provvisoriamente al principio del 1817 con la Titanomachia di Esiodo) fece sì che le energie venissero convogliate verso la gestazione dei primi scritti della maturità, tutti impensabili senza il tirocínio che li precede.

<sup>46</sup> Da una parte lo ‘studio’, con tutti i suoi corollari: il dialogo serrato con le fonti, l’attenzione alle regole della scrittura, il minuzioso e dettagliato *labor limae*, all’insegna di smorzare gli effetti inibenti dell’autoconsapevolezza, di allentare la morsa dell’arte’ e dell’autocontrollo, dando spazio e voce alla ‘natura’ e attingendo alla dimensione autenticamente spontanea, passionale e originale che è stata propria degli antichi.

<sup>47</sup> Marco Cornélio Frontão: África, século II, gramático e orador romano, considerado o mais notável representante da cultura pagã do seu século. Os seus escritos foram descobertos por Angelo Mai na Biblioteca Ambrosiana de Milão, em um palimpsesto pertencente ao convento de Bobbio.

<sup>48</sup> Francesco Cancellieri: Itália século XVIII, abade, bibliotecário, erudito. Escreveu mais de 150 obras sobre a história da igreja, história antiga, medieval e moderna de Roma, de arqueologia, uma grande fonte de notícias.

<sup>49</sup> Na carta Leopardi não determina qual seria este projeto, transcrevo na sequência a nota dada pelos editores da edição do epistolário por nós utilizada: “Friedrich Gotthilf Freitag Junior, *Adparatus litterarius ubi libri partim antiqui partim rari recensentur*, ex Off. Weidmanniana, Lipsiae 1752-55, 3 voll.; o, secondo Timpanaro 1958, Friedrich Gotthilf Freitag Senior, *Ex Antiqua historia litteraria de M. C. Frontone et Frontonionorum secta rhetorica*, Naumburg 1732.

qualquer conhecimento. Terei o maior prazer em falar sobre isso no meu Frontão, que está de partida para Milão<sup>50</sup> (*Epist.* I, 1998, p. 19).

No *Zibaldone* Leopardi não comentou sobre a sua tradução de Frontão nem do *Discurso* do mesmo, quando ele fala deste autor é relacionando-o a questões relativas à língua. Em uma passagem ele traça um paralelo entre o autor romano e os atuais restauradores da língua italiana, e afirma que Frontão “querendo reformar o excesso de libertinagem e punir a novidade viciosa da linguagem, caiu, precisamente como a maioria dos nossos, no excesso oposto<sup>51</sup>” (*Zib*<sup>52</sup>. 753). Quanto aos escritos de Frontão, ele assim exemplifica:

Da superioridade das forças da natureza, da fortuna, do espontâneo, do amor natural e fortuito (assunto do pensamento precedente) sobre as forças da razão, da providência (humana), da arte, do amor racional e conquistado, coisas sempre frágeis e mais elegantes (em suma) que fortes e potentes; é digno de ser visto um trecho insigne e elegante de Marco Cornélio Frontão (Ad Marcum Caesarem, livro 1, epístola 8, edição princeps, p. 58- 61) símile em parte a um outro nos Elogios à Negligência [Laudes negligentiae] (p. 371). (22 de Janeiro de 1821). (*Zib.* 543)

Retornando ao *Epistolário*, a segunda menção feita será na carta dedicatória a Mai intitulada *Discorso sopra la vita e le opere di M. Cornelio Frontone* [Discurso sobre a vida e as obras de M. Cornélio Frontão], escrita em maio de 1816. Nessa carta Leopardi agradece pela descoberta, a qual ele descreve como um presente muito apreciado, e diz:

o seu donativo é estimado por mim em modo singular, do qual saberá o motivo se não lhe causará tédio ler a Vida de Frontão, que ousei escrever depois do senhor. Outro poderá fazer da sua descoberta melhor uso daquilo que eu fiz, mas sentir alegria maior que eu não, ninguém. Receba este pequeno presente, e esteja certo que não poderei jamais restituir-lhe justa troca pelo prazer que me deu<sup>53</sup> (*Epist.* II, 1998, p. 2111).

Também encontra-se declarações de apreço e admiração de Leopardi ao Frontão no *Discurso* que introduz a tradução, no qual ele diz:

---

<sup>50</sup> La prego dunque istantaneamente a darmi le notizie che potrà intorno al programma di Freitag, di cui né il Mai fa parola né io ho alcuna contezza. Avrò gran piacere di parlarne nel mio Frontone, che a momenti dee partire per Milano.

<sup>51</sup> volendo riformare il troppo libertinaggio, e castigare la viziosa novità della lingua, cadde, come appunto gran parte de' nostri, nell'eccesso contrario.

<sup>52</sup> As citações proveniente do *Zibaldone di pensieri* serão indicadas por Zib. seguido de um número que indica o seu autógrafo. Para os autógrafos de 1 - 683 foi usado como fonte a tradução brasileira, edição on-line, tradução de Andréia Guerini, Anna Palma e Tânia Mara Moysés. A tradução pode ser consultada na íntegra em: <http://www.zibaldone.cce.ufsc.br/obra/index.php>. Para os autógrafos subsequentes, a tradução é de nossa autoria.

<sup>53</sup> Il vostro dono è caro a me in singular guisa, di che saprete la cagione se non vi reherete a noia il leggere la Vita di Frontone, che ho ardito scrivere dopo di voi. Altri potrà fare della vostra scoperta miglior uso di quello che io ne ho fatto, ma sentirne gioia più grande che non io, nessuno. Ricevete questo piccolo presente, e siate certo che non potrò mai rendervi giusto cambio del piacere che mi avete dato.

Confesso que não só admiro, mas amo também sinceramente meu Frontão. Que homem, de fato, é mais amável do que aquele que a uma suprema virtude une um supremo engenho? Esse homem singular foi precisamente o Orador nosso, único em seu século, e igualado por poucos no seguinte<sup>54</sup> (LEOPARDI, 2010, p. 958-59).

É interessante notar que Leopardi inicia o *Discorso* sobre Frontão mencionando já ter escrito sobre este autor anteriormente, ele diz: “da vida e das obras de M. Cornélio Frontão eu escrevera, o mais diligentemente que pudera, um comentário latino<sup>55</sup>” (LEOPARDI, 2010, p. 954). Trata-se de um comentário escrito em latim em 1814, intitulado *De vitis, et scriptis Rhetorum quorundam, qui secundo post Christum saeculo, aut primo declinante floruerunt*, em que Leopardi tratou de Frontão.

Essa obra foi muito apreciada por Francesco Cancellieri que faz menção da mesma em um livro por ele publicado, com o título de *Dissertazione intorno agli uomini dotati di gran memoria, ed a quelli divenuti smemorati* (1815) [Dissertação sobre os homens dotados de ótima memória, e àqueles que se tornaram esquecidos]. Cancellieri elenca uma considerável quantidade de literatos, descrevendo suas principais obras, quanto a Leopardi, Cancellieri enaltece o seu aprendizado autodidata da língua grega, cita o texto composto em latim, anuncia o atual trabalho de Leopardi e finaliza dizendo: “que progressos eles não deveriam esperar em uma idade mais madura de um Jovem de mérito tão extraordinário?<sup>56</sup>” (1815, p. 88).

As indicações de Leopardi a respeito do Frontão presentes nas suas trocas epistolares retratam a sua agilidade e o quanto ele estava animado e empenhado com a tradução desse texto, que levou não mais de quatro meses para terminar, pois se considerarmos a informação contida no *Discorso* que introduz a sua tradução, segundo a qual ele tomou conhecimento do achado em dezembro de 1815, e no mês de abril de 1816 no *post scriptum* da carta já mencionada a Cancellieri temos a indicação da tradução feita. Sempre recordando que, simultaneamente, além do *Discorso* sobre Frontão, Leopardi realizou outros trabalhos, como a tradução heptaglota do salmo XLVI e *La Torta*.

---

<sup>54</sup> Io confesso che non solo ammiro, ma amo ancora sinceramente il mio Frontone. Qual uomo infatti è più amabile di chi a una virtù somma unisce un sommo ingegno? Quest'uomo singolare fu appunto l'Orator nostro, unico nel suo secolo, e agguagliato da pochi nei seguenti.

<sup>55</sup> Della vita e delle opere di M. Cornelio Frontone io avea scritto, il più diligentemente che avea potuto, un commentario latino.

<sup>56</sup> Quali progressi non dovranno aspettarsi in età più matura da un Giovine di merito si straordinario?

Camarotto assinala a importância do encontro de Leopardi com o orador latino, pois o mesmo se deu no momento em que o jovem Leopardi buscava “a construção e o consolidamento da própria identidade de literato<sup>57</sup>” (2016b, p. 36). E na busca por modelos, a tradução de Frontão foi muito fecunda, e ainda segundo Camarotto, a partir das sucessivas citações ocorridas após o ano de 1816, “deduz-se claramente que a comparação com Frontão se estende por um canal duplo: o linguístico-literário e aquele, largamente, moral-antropológico. Duas direções que, longe de pertencerem a domínios rigidamente separados, geralmente se transformam uma na outra<sup>58</sup>” (2016b, p. 34).

Ainda em relação às traduções realizadas em 1816, Leopardi compõe o *Inno a Nettuno* [Hino a Netuno] e duas *Odae Adespotae*, ambas proclamadas como traduções, mas efetivamente tratam-se de composições de autoria leopardiana. Margherita Centenari em *Prendere persona di greco. Per una rilettura dell’Inno a Nettuno di Giacomo Leopardi tra erudizione, traduzione e moda letteraria*<sup>59</sup>, diz que “o *Hino a Netuno* de incerto autor, composto aos dezoito anos, constitui junto às *Odae Adespotae* [...] a primeira contrafação que ele submeteu aos seus leitores, ocultando a verdadeira natureza<sup>60</sup>” (2013, p. 109).

De fato, o *Inno a Nettuno* é publicado como uma tradução por Leopardi na revista *Spettatore* no ano de 1817. Na dedicatória à tradução, Leopardi indica o Sr. Mordomo di S.M.I.R.A. como o suposto amigo que lhe havia confiado a tradução do texto, e na *Advertência* que introduz a tradução, Leopardi detalha a origem do texto da seguinte maneira:

Um amigo meu em Roma, ao remexer os pouquíssimos manuscritos de uma pequena biblioteca, em 6 de janeiro do ano corrente, encontrou em um Códice todo deteriorado, do qual não restam que poucas folhas deste Hino grego, e pouco depois ao me enviar uma cópia, contentíssimo pela descoberta, me incitou a empreender a sua tradução poética italiana<sup>61</sup>. (2010, p. 279)

<sup>57</sup> la costruzione e il consolidamento della propria identità di letterato.

<sup>58</sup> si deduce chiaramente che il confronto con Frontone corre lungo un duplice canale: quello linguistico-letterario e quello, latamente, morale-antropologico. Due direttrici, queste, che lungi dall'appartenere a domini rigidamente separati, spesso trascolorano l'una nell'altra.

<sup>59</sup> “Prendere persona di greco”. Per una rilettura dell’Inno a Nettuno di Giacomo Leopardi tra erudizione, traduzione e moda letteraria, in: *L’Elisse. Studi storici di letteratura italiana VIII.1* 2013, pp. 109-144. Disponível em:

[https://www.academia.edu/29707316/Prendere\\_persona\\_di\\_greco\\_.Per\\_una\\_rilettura\\_dell\\_Inno\\_a\\_Nettuno\\_di\\_Giacomo\\_Leopardi\\_tra\\_erudizione\\_traduzione\\_e\\_moda\\_letteraria\\_L\\_Elisse.Studi\\_storici\\_di\\_letteratura\\_italiana\\_VIII.1\\_2013\\_pp.\\_109-144](https://www.academia.edu/29707316/Prendere_persona_di_greco_.Per_una_rilettura_dell_Inno_a_Nettuno_di_Giacomo_Leopardi_tra_erudizione_traduzione_e_moda_letteraria_L_Elisse.Studi_storici_di_letteratura_italiana_VIII.1_2013_pp._109-144).

<sup>60</sup> *L’Inno a Nettuno d’incerto autore*, composto a soli diciotto anni, costituisce insieme alle *Odae Adespotae* [...] la prima contraffazione che egli sottopose ai propri lettori, celandone la vera natura.

<sup>61</sup> Un mio amico in Roma nel rimuginare i pochissimi manoscritti di una piccola biblioteca il 6 gennaio dell'anno corrente, trovò in un Codice tutto lacero, di cui non rimangono che poche carte quest’Inno greco, e poco appresso speditemene una copia, lietissimo per la scoperta, m’incitò ad imprendere la traduzione poetica italiana.

Nas trocas epistolares, o *Inno a Netuno* aparece primeiramente anunciado apenas como “manuscrito” e Leopardi anuncia o envio do mesmo ao seu editor Stella na carta datada de 21 de fevereiro de 1817. É curioso notar que não foi o seu editor a receber o manuscrito, mas sim Giuseppe Acerbi<sup>62</sup>, diretor do periódico *Biblioteca italiana*<sup>63</sup>, que prontamente o lê e escreve a Leopardi em 12 de março de 1817. Nessa carta, Acerbi diz ter examinado com atenção o “Inno” e acrescenta: “julguei digníssimo da Biblioteca Italiana e destinado a ornamentar o próximo fascículo de abril<sup>64</sup>” (*Epist.* I, 1998, p. 65). Ainda na mesma carta, Acerbi diz ter submetido a leitura do *Inno* a um “grandíssimo mestre”<sup>65</sup> e o parecer dele era de que:

o Hino por si só não foi julgado de supremo mérito, e portanto inferior àquele de Calímaco e dos supostos de Homero. Pensa-se que seja um exercício escolar de algum gramático ou rapsodista e nele se vê demasiado a imitação fria e servil. Mas a sua tradução foi louvada e tem toda a fisionomia de fidelidade<sup>66</sup>. (*Epist.* I, 1998, p. 65)

A resposta de Leopardi foi dada em 21 de março de 1817, com incredulidade diante do ocorrido e sem saber como decifrar tal “enigma” da troca de destinatário. Leopardi agradece a proposta de publicar na *Biblioteca Italiana*, o que para ele seria muito importante porque traria visibilidade, porém, mesmo assim pede que devolva o manuscrito, pois o havia prometido a Stella. Antes de finalizar a carta, Leopardi se diz “singularmente” agradecido pelo juízo dado ao *Inno* e à suposta autoria. Concordando em parte com o julgamento, ele afirma:

é manifesto que o Hino é inferior aos divinos de Calímaco: aos de Homero não me parecia, pelo menos não todos, [...] Mas se o supremo mestre que o senhor alega é

---

<sup>62</sup> Giuseppe Acerbi: Itália séculos XVIII e XIX. Literato, em 1816 aceitou a oferta do cargo de diretor da *Biblioteca italiana*, em um primeiro momento junto ao Angelo Mai e Pietro Giordani, logo depois ambos viraram inimigos de Acerbi. Ficou na direção da revista até o ano de 1826, contribuindo anualmente com um *Proêmio*, que consistia em uma revisão das contribuições feitas pela cultura italiana para o progresso da ciência e da literatura.

<sup>63</sup> Periódico milanês fundado em 1816 e financiada pela Áustria, funcionou até 1859. Teve, no início, colaboradores como Vincenzo Monti, Pietro Giordani e Scipione Breislak. Na sua primeira edição foi publicada a carta de Madame de Staël sobre a utilidade das traduções literárias estrangeiras modernas, artigo que deu início à batalha romântica na Itália. Disponível em: <http://www.treccani.it/enciclopedia/biblioteca-italiana>

<sup>64</sup> ho giudicato degnissimo della Biblioteca Italiana e destinato ad ornarne il fascicolo del prossimo Aprile.

<sup>65</sup> Na carta Acerbi não nomina o “grandíssimo mestre”, mas a partir da resposta dada por Leopardi a esta carta, leva-se a crer que se trata de Pietro Giordani, já que ele à época era colaborador deste periódico, ademais, os editores do *Epistolário* usado aqui como fonte indicam ser Giordani (*Epist.* II, 1998, p. 2133).

<sup>66</sup> l'Inno per sé non fu giudicato di sommo merito, e quindi inferiore a que' di Callimaco e de' supposti di Omero. Si pensa che sia un esercizio scolastico di qualche grammatico o rapsoda e vi si vede troppo la imitazione fredda e servile. Ma la sua traduzione fu lodata ed ha tutta la fisionomia di fedeltà.



aquele que eu imagino, e se a ele parece assim, eu digo que assim é<sup>67</sup>. (*Epist.* I, 1998, p. 68)

A manifestação do “supremo mestre” a respeito do *Inno* feita diretamente a Leopardi, ocorreu no mês de maio de 1817. Na carta, Giordani elogia a suposta tradução e principalmente as “eruditas notas” que acompanham o texto. A essa carta Leopardi responde no dia 30 de maio esclarecendo que “disso o senhor verá, se já não o viu, aquilo que eu divulgo da descoberta do Hino, é uma fabulação<sup>68</sup>” (*Epist.* I, p. 106). E justifica dizendo que quando escreveu o *Inno* e as notas, estava tão enamorado da poesia grega que não resistiu e pôs-se a compor, ele compara o seu feito com o de Michelangelo que enterrou o seu cupido para que parecesse antigo e desse modo se tornasse mais valioso.

Poucos meses depois, após Leopardi já ter revelado ao amigo que o achado do “Inno” não passa de uma invenção, retoma o assunto com Giordani na carta de 14 de julho de 1817, dizendo que “O Hino a Netuno teve sorte em Roma onde menos devia. Arrebatam-se para encontrar aquele Mordomo, o qual pelo medo correu a entocar-se, e aninhar-se em mim de maneira que nos tornamos um só<sup>69</sup>” (*Epist.* I, 1998, p. 125).

Como afirmado anteriormente, o triênio 1815-1817 foi um período de muitas produções em que Leopardi atuou ora como tradutor, ora como escritor, ora uma atividade sobrepondo-se a outra. Camarotto indica as falsas traduções de Leopardi como exemplo deste intercalar de ações:

a testemunhar em modo surpreendente quanto a autoria se mescle e se confunda com o traduzir, chegam sobretudo os dois espetaculares experimentos do *Hino a Netuno* e das *Odae adespotae* (1816). Um propagado como versão fidelíssima e literal de um (inexistente) antiquíssimo texto grego, as outras compostas diretamente em grego e apresentadas como autênticas relíquias a serem atribuídas com toda probabilidade a Anacreonte, em ambas as contrafações a escritura em si se conjuga com uma regressão ao antigo que chega até à mesmíssima linguística<sup>70</sup>. (CAMAROTTO, 2016a, p. 51)

<sup>67</sup> È manifesto che l'Inno è inferiore ai divini di Callimaco: agli Omerici non mi parea, almeno non a tutti, nè sarebbe meraviglia, giudicandosi anche quelli da' Critici, fredda e servile imitazione. Ma se il sommo maestro ch'Ella allega è quegli ch'io mi vado figurando, e se a lui par così, io dico che così è.

<sup>68</sup> Da questo Ella vedrà, se non l'ha già veduto, che quanto io spaccio della scoperta dell'Inno, è una novella.

<sup>69</sup> L'Inno a Nettuno ha avuto fortuna a Roma dove meno dovea. S'arrabattano per trovare quel Ciamberlano, il quale per la paura è corso subito a intanarsi, e rannicchiarsi in me di maniera che siamo diventati tutt'uno.

<sup>70</sup> Ma a testimoniare in maniera eclatante quanto l'autorialità si mescoli e si confonda con il tradurre, giungono soprattutto i due speculari esperimenti dell'*Inno a Nettuno* e delle *Odae Adespotae* (1816). L'uno spacciato come versione fedelissima e letterale di un (inesistente) antichissimo testo greco, le altre composte direttamente in greco e presentate come autentiche reliquie da ascriversi in tutta probabilità ad Anacreonte, in entrambe le contraffazioni la scrittura in proprio si coniuga con una regressione all'antico che si spinge fino all'immedesimazione linguistica.

Antonio Prete, em *Il deserto e il fiore. Leggendo Leopardi* (2004) [O deserto e a flor. Lendo Leopardi], analisa o “jogo filológico e erudito” (2004, p. 61) contido nessas duas contrafações e como esse exercício se relaciona com o desenvolvimento de Leopardi como poeta e tradutor. Desta junção se tem que:

Alinhando os dois textos, grego e latino, chamando-os um original e o outro tradução, de fato o poeta, autor de um e do outro, representa um impulso ou sonho de todo tradutor: atrair o original no espaço de sombra da tradução, trazer a tradução para a mesma luz do original, abolir enfim a distância entre um e outro<sup>71</sup>. (PRETE, 2004, p. 61)

Leopardi trabalhou no *Ensaio de tradução da Odisseia* praticamente à mesma época das contrafações acima indicadas, e o entremear-se entre composição e tradução, a simbiose entre a tradução da “Odisseia” e o “Inno” são perceptíveis em algumas sentenças que se repetem em ambas.

No discurso de acompanhamento à *Odisseia*, por exemplo, temos: “Quem almejar saber se eu me mantive **fiel** ao **original**, abra ao acaso o primeiro canto da *Odisseia*, e **compare** o verso que encontrará, com a minha **tradução**” (LEOPARDI, 2010, p. 423, negrito meu) e, a mesma ideia na Advertência ao *Inno*: “Adoperei muito para traduzir **fielmente**, e não descuidei nem uma palavra do texto, o que poderá agilmente ficar esclarecido, quem quiser **comparar** a **tradução** com o **original**, assim que este sairá à luz<sup>72</sup>” (LEOPARDI, 2010, p. 279-80, negrito meu).

Nos dois textos Leopardi evoca o leitor a comparar e comprovar a sua “total fidelidade” ao original. A mesma ideia aparece ainda em outro texto escrito em 1816, a carta aos compiladores da Biblioteca Italiana, de 7 de maio de 1816, na qual Leopardi escreve: “todo bom literato sabe que para traduzir Homero é preciso plena **fidelidade**<sup>73</sup>” (2010, p. 940, negrito meu).

Camarotto ressalta ainda que além dos dois textos compartilharem do mesmo substrato teórico, da interação entre o *Inno* e o *Ensaio* se destacam também “notáveis

---

<sup>71</sup> Allineando i due testi greco e latino, chiamandoli uno originale l'altro traduzione, di fatto il poeta, autore dell'uno e dell'altro, rappresenta un impulso o sogno di ogni traduttore: attrarre l'originale nello spazio d'ombra della traduzione, portare la traduzione nella stessa luce dell'originale, abolire insomma la distanza tra l'uno e l'altro.

<sup>72</sup> Ho adoperato molto per tradurre fedelissimamente, e non ho trascurato pure una parola del testo, di che potrà agevolmente venire in chiaro chi vorrà ragguagliare la traduzione coll'originale, uscito che sarà questo alla luce.

<sup>73</sup> sa ogni buon letterato che a tradurre Omero vuolsi piena fedeltà.

afinidades que se confrontam no plano da tessitura textual, mais uma vez pela profusão de arcaísmos e latinismos, pela presença de módulos homéricos<sup>74</sup> (2016a, p. 121).

Na segunda metade de 1816, Leopardi fez a versão do *Livro segundo da Eneida* e das *Inscrições gregas triopeias*. Trabalha ainda na revisão de *La Torta* e em correções na tradução do Frontão. No *Spettatore* são publicados no segundo semestre do mesmo ano o *Discurso sobre Mosco* primeiro e, em seguida, em outras três edições do *Spettatore* são publicados os idílios de Mosco.

O ano de 1817 encerra o período das traduções ditas poéticas, e neste ano, Leopardi se empenha na tradução da *Titanomaquia* de Hesíodo com o seu respectivo texto de acompanhamento e na tradução de fragmentos das *Antichità romane di Dionigi*<sup>75</sup> di Alicarnasso [Antiguidades romanas de Dionísio de Halicarnasso]. São publicados *A Torta*, *O livro segundo da Eneida* e o *Inno a Netuno* juntamente às *Odae adespotaes*. É por volta do mês de julho que Leopardi inicia as suas anotações no *Zibaldone*, dentre outras produções.

Das produções citadas, destacamos que permaneceram inéditas as *Inscrições gregas triopeias*, o *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi* [Ensaio sobre os erros populares dos antigos] e a tradução do Frontão. Dessas, o *Ensaio* e o Frontão Leopardi havia já enviado a Stella para que fossem publicadas, mas em carta ao seu editor no dia 27 de dezembro de 1816, Leopardi pede a restituição desses textos, apenas indicando o seu desejo sem maiores justificativas.

Contudo, em uma carta a Cancellieri, datada com poucos dias de antecedência àquela de Stella, no dia 20 de dezembro, Leopardi lamenta sobre os contratempos impostos pelas editoras, principalmente as de Milão, tornando muito difícil que se consiga publicar, uma realidade em que:

todos publicam, e somente a nós miseráveis não é concedido de publicar nada [...] São oito meses que expedi a Milão duas longas obras a quem tinha me prometido de publicá-las por conta. Sei que as recebeu e que as tem na sua mesa, mas nada mais, e estou para escrever-lhe que o frio me obriga a solicitar de retorná-las para servir à lareira doméstica<sup>76</sup>. (*Epist.* I, 1998, p. 48)

<sup>74</sup> notevoli affinità che si riscontrano sul piano della tessitura testuale, contrassegnata ancora una volta dalla profusione di arcaismi e latinismi, dalla presenza di moduli omerici.

<sup>75</sup> Dionísio de Halicarnasso: Grécia século I a.C., histórico e retórico grego, compôs uma história de Roma em 20 livros, escreveu também vários tratados de retórica.

<sup>76</sup> Tutti stampano, e solamente a noi miserabili non è concesso di stampare nulla [...] Sono otto mesi che ho spedito a Milano due lunghe opere a chi mi aveva promesso di stamparle a suo conto. So che le ha ricevute e che le tiene sul suo tavolino, ma non altro, e son per iscrivergli che il freddo mi obbliga a ridomandargliele per servizio del focolare domestico.

As duas longas obras indicadas por Leopardi são, respectivamente, a tradução do Frontão e o *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi*. Na mesma carta Leopardi também indica que havia desistido de publicar as *Inscrizões*, devido a questões financeiras, mediante o abusivo custo imposto pelos tipógrafos para que se publique alguma coisa e, diante deste impedimento, Leopardi diz que deve: “consentir que o seu livrinho reentre no obliuio, e ali reste, se será necessário, eternamente<sup>77</sup>” (*Epist.* I, 1998, p. 47).

Leopardi ainda tentará publicar as *Inscrizões* na *Biblioteca Italiana*, mas não terá sucesso, pois segundo a resposta de Acerbi, responsável pela revista, na carta de 25 de junho de 1817, a tradução enviada por Leopardi fora recusada: “porque tratando-se de coisa não inédita e não nova<sup>78</sup>” (*Epist.* I, 1998, p. 123) não atingiria um grande público alvo.

A tradução dos fragmentos de *Antichità romane di Dionigi* acontece praticamente na mesma época em que Leopardi pondera a sua decisão de manter inédita a tradução do Frontão. Camarotto diz haver “uma estreita contiguidade” entre essas duas prosas, pois é também por meio de Angelo Mai que o texto de Dionísio é tornado público e, tão logo isto ocorre, Leopardi volta toda a sua atenção para o novo achado. No dia 24 de janeiro de 1817, em carta a Stella, Leopardi anuncia: “tendo eu achado belo e digníssimo ser conhecido e lido na Itália o Halicarnasso de Mai [...] fiz uma tradução acompanhada de algumas notas [...] Se o senhor achar oportuno assumir a publicação dessa tradução, eu a mandaria prontamente<sup>79</sup>” (*Epist.* I, 1998, p. 51).

Leopardi não obteve uma pronta resposta do seu editor quanto à proposta feita por ele de publicar a tradução dos fragmentos de Dionísio, cuja oferta foi feita em janeiro. Em outra carta a Stella, escrita em 21 de março de 1817, ainda sem ter uma resposta do editor milanês, Leopardi mais incisivamente retoma o assunto enfatizando a falta de resposta e pede “Mas por favor, pegue nas mãos aquela carta e me responda a este artigo categoricamente, e não a outro<sup>80</sup>” (*Epist.* I, 1998, p. 74).

---

<sup>77</sup> e però debbo consentire che il mio libretto rientri nell'oblio, e vi resti, se sarà necessario, in eterno.

<sup>78</sup> perchè trattandosi di cosa non inedita e non nuova.

<sup>79</sup> avendo io trovato bello e degnissimo d'essere conosciuto e letto in Italia l'Alicarnasseo del Mai [...] ne ho fatta una traduzione accompagnata da qualche nota, [...] Se ella trovasse opportuno di assumere la stampa di questa traduzione, io le la manderei prontamente.

<sup>80</sup> Però la prego a pigliare in mano quella lettera e rispondermi a questo articolo categoricamente, e non ad altro.

A resposta de Stella é dada a Leopardi somente em carta de 2 de abril de 1817: “Acolho, e com máximo prazer, a graciosa proposição que me faz do Ms. da tradução de Halicarnasso”<sup>81</sup> (*Epist.* I, 1998, p. 75). Leopardi responde ao editor, em 11 de abril de 1817, dizendo que ele “receberá em breve a versão de Halicarnasso que se está copiando”<sup>82</sup> (*Epist.* I, 1998, p. 80).

Após esse comunicado, porém, não se tem mais nas cartas sucessivas notícias sobre a publicação da tradução. Leopardi, nas correspondências que se seguem, continua a tratar do Dionísio, mas sempre referindo-se ao texto de acompanhamento à tradução, indicando ter assumido este um valor maior que a própria tradução. Para Camarotto, referindo-se à escassez de alusões à tradução de Dionísio, diz que isto se dá por ser: “um sinal evidente de uma reprovação rapidamente amadurecida”<sup>83</sup> (2016b, p. 136).

Além das cartas, encontramos algumas reflexões de Leopardi sobre Dionísio nos autógrafos do *Zibaldone*, uma delas se dá quando compara a língua dos antigos à língua dos modernos, em que nos antigos “reinava muito mais a imaginação, que a seca e infeliz razão”<sup>84</sup>, referindo-se à estrutura da língua grega (antiga), que:

era em sua qualidade primitiva, de uma forma, se não razoável, porém muito natural, e muito simples e muito fácil. Enquanto ela manteve seu verdadeiro gênio, também manteve essas propriedades. Manteve em Heródoto, em Xenofonte, nos Oradores áticos [...] os escritores que os sucederam, embora ainda bons, embora longe da turgidez, do humor, da obscuridade decidida, do obstáculo avassalador, da falta de modéstia do estilo e da língua, embora distanciassem muito a língua grega, daquela nativa, nua, franca, espontânea, fácil beleza e graça de seus excelentes e primeiros escritores, e eles forçaram sua natureza primitiva e índole, aproximando-se mais da estrutura latina, do que da sua própria. Isso é notado em Políbio<sup>85</sup>, em Dionísio de Halicarnasso<sup>86</sup>. (*Zib.* 845)

As traduções do Frontão e do Dionísio praticamente encerram em 1817 esta grande temporada de traduções. Elas voltam a ganhar espaço em 1822, permanecendo até o ano de

---

<sup>81</sup> Accolgo, e col massimo piacere, la graziosa proposizione che mi fa del Ms. della traduzione dell'Alicarnasso.

<sup>82</sup> Riceverà fra poco la versione dell'Alicarnasseo che si sta copiando.

<sup>83</sup> un segno evidente di una riprovazione rapidamente maturata.

<sup>84</sup> dove regnava molto più l'immaginazione, che la secca e infelice ragione.

<sup>85</sup> Políbio de Megalópolis: Grécia séculos III e II a.C. Historiador grego, de 168 a 146 viveu em Roma, sua principal obra, as *Histórias*, conta como os romanos em menos de 53 anos (de 220 a 168) dominaram o mundo conhecido.

<sup>86</sup> sua primitiva qualità, di una forma, se non ragionevole, naturalissima però, e semplicissima, e facilissima. Sino a tanto ch'ella mantenne il suo vero genio, mantenne anche queste proprietà. Le mantenne in Erodoto, in Senofonte, negli Oratori Attici [...] Gli scrittori che successero a questi, benchè buoni ancor essi, benchè lontani dalla turgidezza, dall'arguzia, dalla decisa oscurità, dalla soverchia intralciatura, dalla immodestia dello stile e della lingua, allontanarono però moltissimo la lingua greca, da quella nativa, nuda, schietta, spontanea, facile bellezza e grazia de' suoi ottimi e primi scrittori, e sforzarono la sua primitiva natura ed indole, accostandola piuttosto alla struttura latina, che alla propria sua. Questo si nota in Polibio, in Dionigi d'Alicarnasso.

1827, período ocupado quase que totalmente por traduções em prosa, todas do grego e nenhuma do latim.

Em *Volgarizzamenti in prosa 1822 - 1827*, D’Intino assinala ser uma fase de traduções em que ele estava muito interessado na prosa grega de caráter moral e histórico-moral, mas que são “todas periféricas em relação ao coração desta intensa atividade tradutória, constituída por um verdadeiro e próprio projeto editorial, o qual Leopardi dava o nome - sugerido na verdade por Stella - de ‘Moralistas gregos’”<sup>87</sup> (2012, p. 12).

A primeira oportunidade de inserir-se no mercado editorial como tradutor de prosa antiga, principalmente do grego, está registrada na carta de Giovanni Battista Sonzogno, escrita em 27 de julho de 1818, em que Sonzogno recorre a Leopardi, que segundo ele era já famoso e muito admirado como grande conhecedor de escritores gregos, para colaborar em seu projeto “Coletânea dos antigos historiadores gregos traduzidos”<sup>88</sup> (*Epist.* I, 1998, p. 199). À proposta feita, Leopardi responde em 27 de julho de 1818, se dizendo muito lisonjeado pela opinião que Sonzogno tem da sua pessoa, mas sutilmente ele recusa o convite feito, dizendo não haver naquele momento alguma tradução que estivesse à altura para fazer parte de tal coletânea, mas, para não fechar completamente as portas à oportunidade dada, revela ter intenção “de traduzir em vulgar o tratado de Luciano sobre como deve ser escrita a história”<sup>89</sup> (*Epist.* I, 1998, p. 201). Leopardi adianta que mesmo para essa tradução não poderia assumir o compromisso pois só conseguiria trabalhar nela a partir do ano seguinte, finaliza dizendo que caso escreva algo lhe enviará.

Em 1822, Leopardi trabalha na segunda versão da *Guerra de’ Topi e delle Rane* [Guerra dos ratos e das rãs], e também com outra contrafação, o *Martiri dei Santi Padri* [Martírio dos Santos Padres]. A suposta tradução do “*Martírio dos Santos Padres* na língua de um anônimo do século XIV foi iniciada em Recanati em outubro de 1822 e concluída na estadia romana”<sup>90</sup> (PRETE, 2004, p. 62).

O texto, acompanhado de uma premissa intitulada *L’Editore a chi legge* [O editor a quem lê], é publicado em janeiro de 1826 pelo editor Stella. No *Epistolário* encontramos a

---

<sup>87</sup> tutti periferici rispetto al cuore di questa intensa attività traduttoria, costituito da un vero e proprio progetto editoriale, cui Leopardi dava il nome - suggeritogli in verità da Stella - di ‘Moralisti greci’.

<sup>88</sup> Collana degli antichi Storici Greci volgarizzati.

<sup>89</sup> di tradurre in volgare il trattato di Luciano del Come vada scritta la storia.

<sup>90</sup> *Martirio de’ Santi Padri* nella lingua di un anonimo trecentista fu iniziato a Recanati nell’ottobre del 1822 e concluso nel soggiorno romano.

referência à publicação do texto, primeiramente em uma carta de 21 de outubro de 1825, escrita durante a sua permanência em Bolonha, na qual Leopardi questiona Stella: “gostaria de saber se o senhor pensa ainda em publicar o Martírio dos santos Padres do monte Sinai etc. Asseguro-lhe que aqui seria recebido com grande prazer, e encontraria muitos compradores”<sup>91</sup> (*Epist.* I, 1998, p. 968).

Em *Giacomo e Monaldo Leopardi falsari trecenteschi* (2009) [Giacomo e Monaldo Leopardi falsários do século XIV], Sandra Covino trata principalmente do *Martiri dei Santi Padri* e da prática de “falsificações”, atividade muito presente no século XIX. Sobre o *Martírio*, Covino diz: “Giacomo não inventou *ex novo* o texto, mas o ‘vulgarizou’ em toscano do século XIV, em novembro de 1822, a partir da versão grega do conto (com versão latina ao lado) que tinha encontrado em um volume da biblioteca de Monaldo”<sup>92</sup> (2009a, p. 159). Covino ressalta ainda que, ao confrontar-se a contrafação de Leopardi à fonte grega indicada, percebe-se que o:

falsário seguiu muito de perto o texto grego; a rigor, pode-se dizer que o engano está apenas na ficção da descoberta. De fato, no prefácio anônimo intitulado o *Editor a quem lê*, que no autógrafo traz a data de 24-25 de janeiro de 1825, as indicações eruditas das testemunhas greco-latinas da lenda e precedidas da seguinte declaração mentirosa<sup>93</sup>. (2009a, p. 159)

A declaração falsa apontada por Covino, é a declaração de Leopardi no começo do prefácio ao *Martírio*, em que ele descreve o material que compõe os escritos, que parece ter sido escrito por volta do ano de 1350, e tal texto fora encontrado na biblioteca de Farfa. Isso é o que Leopardi afirma no prefácio ao *Martírio*. Leopardi contou com a ajuda do seu primo Giuseppe Melchiorri, que vivia em Roma, para pôr em prática o seu projeto. Na carta de 22 de janeiro de 1825 Leopardi, escreve ao primo:

Lembro-me de uma vez em Roma ter te mostrado uma traduçãozinha minha, feita no estilo do século XIV, com arcaísmos propositalmente, para fazê-la passar por antiga. Eu te perguntei se tu conhecias alguma biblioteca de códices pouco conhecida, da qual eu poderia dizer e fingir que copiei e tirei aquela traduçãozinha. Tu me nomeaste a biblioteca da Abadia de Farfa. Agora gostaria que tu me desses uma notícia, isto é, me digas se há códigos nesta biblioteca, se ela raramente é visitada e

<sup>91</sup> Avrei caro di sapere se ella pensa più a stampare il Martirio de' santi Padri del monte Sinai ec. La assicuro che qui sarebbe ricevuto con gran piacere, e troverebbe molti compratori.

<sup>92</sup> Giacomo non inventò *ex novo* il testo, ma lo ‘vulgarizzo’ in toscano trecentesco, nel novembre del 1822, a partire dalla versione greca del racconto (con versione latina a fronte) che aveva trovato in un volume della biblioteca di Monaldo.

<sup>93</sup> falsario seguì molto da vicino il testo greco; a rigore si potrebbe affermare che l'ingano stia solo nella finzione del ritrovamento. Infatti, nella prefazione anonima intitolata *l'Editore a chi legge*, che nell'autografo porta la data del 24-25 gennaio 1825, le indicazioni erudite dei testimoni greci latini della leggenda e preceduta dalla seguente dichiarazione mendace.

qual é o seu nome exato. Mas, por favor, não contes a ninguém por que estou fazendo esta pergunta<sup>94</sup>. (*Epist.* I, p. 850)

A “traduçãozinha” na verdade é a contrafação do *Martírio*, e até então somente Melchiorri estava ciente do plano, e a quem Leopardi recomenda total sigilo. Melchiorri é quem o ajuda a encontrar o cenário do suposto achado do manuscrito antigo, o “mosteiro de Farfa”. Outro a saber do feito é o seu editor Stella, a quem Leopardi também recomendou segredo. Logo após a publicação do *Martírio*, no dia 2 de janeiro de 1826, Stella escreve a Leopardi dando notícias do lançamento e diz: “Publiquei o Martírio e começo a sentir que é apreciado como uma coisa daquele bom século. Um amador pediu-me que lhe dissesse onde fica o Mosteiro Farfa. O que devo responder a ele?<sup>95</sup>” (*Epist.* I, 1998, p. 1038). A esta pergunta Leopardi responde em 13 de janeiro em carta a Luigi, filho de Stella, ele diz: “a abadia de Farfa, sobre a qual o seu pai me pergunta, fica em Sabina, não muito longe de Roma, famosa por um arquivo muito antigo e uma biblioteca de manuscritos outrora muito rica. Agora, ambos estão reduzidos a pouca coisa<sup>96</sup> (*Epist.* I, 1998, p. 1049).

Covino ressalta que em 1825 era já difusa a grande habilidade de Leopardi em falsificar do grego, fama advinda com as duas contrafações anteriores, *Inno a Netuno* e *Odae adespotae*. Covino cogita que Leopardi já tendo notoriedade como falsário grego e:

estimulado pelo próprio Giordani a ler os trecentistas e a estudar a língua do século áureo, admiravelmente em consonância com a naturalidade e a liberdade do grego, projetou e realizou um outro falso que pudesse demonstrar o próprio virtuosismo também no campo do italiano antigo<sup>97</sup>. (2009a, p. 103)

Melchiorri não tardou a responder a Leopardi, escreve em 27 de janeiro de 1825, porém não tinha as respostas solicitadas pelo primo. Na carta fica registrada a reputação da maestria de Leopardi em falsificar do grego, em que ele diz:

---

<sup>94</sup> Mi ricordo d'averti mostrata una volta in Roma una mia traduzioncella, fatta sullo stile del trecento, con arcaismi a bella posta, per farla passare come antica. Ti dimandai se tu conoscevi qualche biblioteca di codici poco nota, dalla quale io potessi dire e fingere di aver copiata e tratta quella traduzioncella. Tu mi nominasti la biblioteca della Badia di Farfa. Vorrei ora che tu me ne dessi qualche notizia, cioè mi dicessi se in questa biblioteca vi sono codici, se è poco visitata, e qual è il suo preciso nome. Ma ti prego di non manifestare ad alcuno il motivo pel quale io ti fo questa domanda.

<sup>95</sup> Ho pubblicato il Martírio, e comincio a sentire ch'è aggradito come cosa di quel buon secolo. Un amatore mi ha pregato sapergli dire ove sia il Monastero di Farfa. Che cosa debbo rispondergli?

<sup>96</sup> a badia di Farfa, di cui il Papà mi domanda, è in Sabina, non molto distante da Roma, celebre per un archivio molto antico, e una biblioteca di manoscritti una volta assai ricca. Ora son ridotti l'uno e l'altra a poca cosa.

<sup>97</sup> stimolato dallo stesso Giordani alla lettura dei trecentisti e allo studio della lingua del secolo aureo, mirabilmente consonante con la naturalezza e la libertà del greco, Leopardi progettò e realizzò un altro falso che potesse dimostrare il proprio virtuosismo anche nel campo dell'italiano antico.



te direi enfim que sou da opinião, que a tua ficção terá curta duração, enquanto todos te conhecendo esperto *falsário grego*, não será surpresa supor seres tu também *falsário italiano* [...] isto durará quanto puder, e por si só é sempre muito ter burlado mesmo por pouco a doutrina dos literatos. Brinco com isso porque assim **poderei rir muito dos Arcádicos, que nestas matérias se consideram doutíssimos, e eu creio que não enxerguem uma palma além do próprio nariz**<sup>98</sup>. (*Epist.* I, 1998, p. 854, negritos meus)

Quanto ao fato de “burlar” com a inteligência dos literatos, Francesco De Sanctis julga que Leopardi no *Martírio* tenha simulado com muita maestria a língua do século XIV e que: “se o seu escopo era de mostrar aos puristas o seu profundo conhecimento daquela língua, esse escopo foi perfeitamente obtido. Os pedantes tiveram que parar o seu orgulho, e inclinar a cabeça diante daquele homem, demonstrando-se superior também no campo que acreditavam todo deles”<sup>99</sup> (1961, p. 188).

D’Intino diz que “em suma, o Martírio não é, como se acreditou por longo tempo, um puro exercício de língua e estilo destinado a ridicularizar o purismo, e não é só uma homenagem ao gosto, comum a toda uma época, pela burla literária”<sup>100</sup> (2012, p. 39).

Deixando à parte as contrafações e retornando às traduções, entre os anos de 1823 e 1825, Leopardi traduz *Volgarizzamento della Satira di Simonide Sopra le Donne* (1823) [Tradução da Sátira de Simônide<sup>101</sup> sobre as mulheres], *Frammento di una traduzione in volgare dell'impresa di Ciro, descritta da Senofonte* (1824) [Fragmento de uma tradução em vulgar da obra de Ciro<sup>102</sup>, descrita por Xenofonte]. O texto descrito por Xenofonte é publicado por Stella em setembro de 1825, a tradução não conta com qualquer tipo de texto de acompanhamento. Xenofonte é indicado por Leopardi já nos primeiros autógrafos do *Zibaldone*, revelando a presença e a leitura por parte de Leopardi deste autor grego, e para

<sup>98</sup> Ti dirò poi che sono di parere, che la tua finzione avrà corta durata, mentre sapendoti tutti bravo *falsario greco*, non farà meraviglia di supporti ancora *falsario italiano* [...] questo durerà quanto potrà, e per sé è sempre molto di aver burlata anche per poco la dottrina de' letterati. Io ne godo, perchè così potrò ridermi assai degli Arcadici, che in queste materie si reputano dottissimi, ed io credo che non veggiano una spanna più in là del loro naso.

<sup>99</sup> se il suo scopo era di mostrare a' puristi la sua profonda conoscenza di quella lingua, quello scopo fu perfettamente ottenuto. I pedanti dovettero smettere la loro superbia, e inchinare il capo dinanzi a quell'uomo, chiaritosi superiore anche nel campo che credevano tutto loro.

<sup>100</sup> Il Martírio non è insomma, come si è creduto a lungo, un puro esercizio di lingua e stile inteso a ridicolarizzare il purismo, e non è solo un omaggio al gusto, comune a tutta un'epoca, per la burla letteraria.

<sup>101</sup> Simônides de Ceos: Grécia século V a.C., poeta grego, está entre os maiores da lírica coral, teve uma produção copiosa em diferentes matérias, foi um grande cultivador de epigramas. Das suas obras maiores não restam que fragmentos. Durante as guerras persas, foi cantor das vitórias helênicas. Superou Ésquilo e foi premiado pela elegia dos mortos em Maratona.

<sup>102</sup> Ciro o Jovem: Pérsia, século V a.C., príncipe e general persa. Xenofonte em *Anabase* conta a saga de Ciro e seu exército de dez mil homens contra o seu irmão Artaxerxes II na batalha pela disputa do trono do império persa.

D’Intino isso se dá porque “Xenofonte tem um lugar especial no seu percurso de formação”<sup>103</sup> (2012, p. 57).

Xenofonte foi um dos autores indicados por Giordani em abril de 1817 como fonte para que Leopardi se exercitasse na tradução, por ser um autor “limpidíssimo”. Indicação prontamente seguida por Leopardi, que não tendo à sua disposição um Xenofonte em grego, solicita ao próprio Giordani na carta de 27 de outubro de 1817, que está para partir a Milão, de providenciar um que ele pudesse comprar, pois “gostaria de um Xenofonte, pois é vergonha que ainda não o tenha”<sup>104</sup> (*Epist.* I, 1998, p. 150).

Por intermédio de Giordani, Leopardi receberá um Xenofonte em quatro volumes publicado na Alemanha emprestado pelo Mai, visto que Giordani não encontrou nenhuma edição que satisfizesse as condições dadas por Leopardi.

Em outra carta a Giordani, já em posse do Xenofonte, Leopardi lhe escreverá agradecido pela indicação de leitura dizendo: “agradeço ao senhor pelo Xenofonte o qual venho lendo e acho, oh, quão semelhante aos trecentistas! Não tem nada a ver com os muitos escritores do seu século, que não era pois o século XIV da Grécia, nem mesmo pelo estilo. É uma simplicidade verdadeiramente Homérica e Iônica e maravilhosa”<sup>105</sup> (*Epist.* I, 1998, p. 191).

D’Intino avalia a repercussão em Leopardi da leitura de Xenofonte e conclui que: “Xenofonte fará sempre parte do grupo de prosadores gregos ‘arcaicos’ contrapostos idealmente à sucessiva corrupção, mas parece ser deste grupo variável a única estrela fixa, e a mais importante”<sup>106</sup> (2012, p. 60).

Simônides aparece no *Epistolário* em dois momentos distintos, o primeiro em fevereiro de 1819 por ocasião da publicação do canto *All’Italia* junto com a escritura da carta dedicatória a Vincenzo Monti<sup>107</sup> e, o segundo momento se dá com um intervalo de oito anos,

<sup>103</sup> Senofonte ha un posto speciale nel suo percorso di formazione.

<sup>104</sup> vorrei un Senofonte, che è vergogna che ancora non l'abbia.

<sup>105</sup> Vi ringrazio del Senofonte il quale vengo leggendo e trovo oh quanto simile ai trecentisti! Non ha niente che fare coi tanti scrittori del suo secolo, il quale poi non era il Trecento della Grecia, nè anche per lo stile. È una semplicità veramente Omerica e Ionica e meravigliosa.

<sup>106</sup> Senofonte farà sempre parte del gruppo di prosatori greci ‘arcaici’ contrapposti idealmente alla successiva corruzione, ma sembra essere di questo gruppo variabile l’única stella fissa, e la più importante.

<sup>107</sup> Vincenzo Monti: Itália séculos XVIII e XIX. literato, dedicou-se aos estudos linguísticos, o que resultou a publicação de *Proposta di alcune correzioni e aggiunte al Vocabolario della Crusca*. Leopardi no autógrafo 36 do *Zibaldone* assim descreve Monti: “Em Vincenzo Monti é apreciável e, pode-se dizer, original e própria dele, a volubilidade, harmonia, delicadeza, maleabilidade, elegância, dignidade graciosa, ou digna graça do verso, e todas essas propriedades igualmente nas imagens, às quais, acrescentem escolha feliz, evidência, incisividade

em 30 de novembro de 1827, quando Leopardi recebe uma carta do seu irmão Carlo que comenta: “vi alguns versos de Simônides sobre a esperança traduzidos por você no *Giornale delle Dame*: de qual obra foram tirados? Não me parece que estejam nos Opúsculos<sup>108</sup>” (*Epist.* II, 1998, p. 1419). Aponto para o fato que tanto a circunstância relativa à tradução quanto da publicação da sátira de Simônides (feita em 1823 e publicada em 1825) não encontram-se comentadas em cartas.

Voltando à primeira aparição, no canto *All'Italia* Leopardi contrasta a Itália contemporânea e decadente com a Grécia antiga e gloriosa. Na quarta estrofe, Leopardi relembra a batalha de Termópilas, dos jovens espartanos que morreram em defesa da pátria contra a invasão Persa. Nesse contexto, Leopardi dá voz a Simônides, que passa a cantar o embate entre os dois povos, e ao final, Simônides fica satisfeito com a sua imortalidade. Leopardi na carta dedicatória a Vincenzo Monti, explica a dinâmica do canto *All'Italia*, e do quão doloroso era ter se perdido os escritos de Simônides e por isso, ele no seu canto:

no final tomei coragem de colocar-me, como se diz, no lugar de Simônides, e assim, quanto trazia a minha mediocridade, refazer o seu canto, do qual não duvido de afirmar, que se não foi maravilhoso, então a fama de Simônides foi barulho em vão, e os escritos consumidos dignamente pelo tempo. Desse fato meu, se foi coragem ou temeridade, o senhor julgará<sup>109</sup>. (*Epist.* II, 1998, p. 2113)

Leopardi recebeu muitos elogios dos seus correspondentes pelo canto *All'Italia*, como o dado por Giambattista Niccolini<sup>110</sup> em 22 de fevereiro de 1819, em que ele diz: “Digo-lhe, pois, que li e com grande prazer os seus cantos, sobretudo o primeiro deles, o Canto de Simônides: parece-me que a beleza do estilo se conjuga admiravelmente nos seus versos com a dignidade dos sentimentos. Todo italiano generoso o aplaudirá com toda sua alma<sup>111</sup>” (*Epist.* I, 1998, p. 264).

---

etc. E digo todas, já que também as suas imagens têm um certo quê de volúvel, delicado, maleável, fácil etc. Mas falta-lhe completamente tudo o que concerne à alma, ao fervor, ao afeto, ao ímpeto verdadeiro e profundo, seja sublime, seja muitíssimo terno. Ele é realmente um poeta do ouvido e imaginação, de modo algum do coração”.

<sup>108</sup> Vidi alcuni Versi di Simonide sulla speranza tradotti da te nel Giornale delle Dame: da qual tua opera son presi? Non parmi che siano nell'Operette.

<sup>109</sup> alla fine presi cuore di mettermi, come si dice, nei panni di Simonide, e così, quanto portava la mediocrità mia, rifare il suo canto, del quale non dubito di affermare, che se non fu meraviglioso, allora e la fama di Simonide fu vano rumore, e gli scritti consumati degnamente dal tempo. Di questo mio fatto, se sia stato coraggio o temerità, sentenzierete voi.

<sup>110</sup> Giovanni Battista Niccolini: Itália séculos XVIII e XIX. Dramaturgo, professor de mitologia e de historia em Florença. Foi bibliotecário e também secretário na *Accademia della Crusca*. Traduziu *Sete contra Tebas* de Ésquilo e *Agamenón* de Eurípides.

<sup>111</sup> Le dico dunque che ho letto e con sommo piacere le sue Canzoni, e particolarmente nella prima di esse, il Canto di Simonide: parmi che la bellezza dello stile s'accoppi mirabilmente nei suoi versi alla dignità dei sentimenti. Gli applaudirà con tutta l'anima ogni generoso Italiano.

No mesmo ano da tradução de Xenofonte, Leopardi também traduziu as *Operette morali di Isocrati* [Opúsculos morais de Isócrates], o *Manuale di Epiteto* [Manual de Epíteto<sup>112</sup>] e *Ercole, favola di Prodicò* [Hércules, fábula de Pródico<sup>113</sup>]. Essas três traduções foram acompanhadas de textos introdutórios, porém, ambas permaneceram inéditas e foram publicadas postumamente por Antonio Ranieri em 1845. Na sequência, temos ainda no mesmo ano, *Dell'eredità di Cleonimo. Orazioni d'Iseo* [Da herança de Cleônimo. Oração de Iseu] e *Caratteri morali di Teofrasto* [Características morais de Teofrasto], essa última é precedida de um *Prólogo*. Xenofonte, Isócrates e Epíteto, faziam parte do projeto de publicações de Leopardi, uma coleção de *Moralisti greci* [Moralistas gregos]. Em carta ao seu editor Stella em 16 de novembro de 1825, Leopardi explica como seria esse projeto:

O plano de minha Coleção de moralistas gregos seria publicar em pequenos volumes (cada um dos quais poderia ser autônomo, e ser vendido separadamente) as mais belas e clássicas obras morais dos melhores Gregos, e especialmente as menos ou piores traduzidas e conhecidas na Itália. Já tenho pronto o material para o primeiro volume, que conteria os Discursos morais de Isócrates. Eu o dei a Giordani para ler, assim como o Fragmento de Xenofonte publicado no Nuovo Ricoglitore. Ele me disse e jurou que nada melhor pode ser feito e que eles são modelos de perfeição em termos de traduções. Outros estudiosos me garantiram o mesmo aqui<sup>114</sup>. (*Epist.* I, p. 773)

A tradução de Isócrates se deu em 1824, mas era um autor que já acompanhava Leopardi a mais tempo, ele apareceu citado pela primeira vez na carta *Sopra il Frontone di Mai*, dedicada a Giordani, escrita por Leopardi no começo de 1818, indicando que a presença e leitura do mesmo era já estabelecida na sua rotina.

A respeito da interação de Leopardi com Isócrates, D'Intino diz que “em Isócrates Leopardi projeta uma precisa imagem de si, que faz o pivô de uma lenta, cansativa e

---

<sup>112</sup> Epíteto: Grécia século I, filósofo grego, viveu grande parte da sua vida em Roma, onde ensinou filosofia estóica. Não deixou nada escrito de próprio punho, mas seu discípulo Arriano de Nicodemo transcreveu e publicou as aulas de Epíteto na obra intitulada *Discursos de Epíteto*. O *Manual de Epíteto*, também escrito pelo seu discípulo, consiste em um resumo com os principais e mais importantes pontos do *Discurso*.

<sup>113</sup> Pródico de Ceos: Grécia século V a.C., filósofo grego, um dos principais representantes da sofística antiga. A Fábula de Hércules estava inserida em uma obra maior de Pródico, e o título dessa obra é enigmático, pois pode significar tanto "As Horas", que eram em Ceos as deusas da fecundidade, ou "As Estações".

<sup>114</sup> Il piano della mia Collezione dei moralisti greci sarebbe di pubblicare in piccoli volumetti (ciascuno dei quali potesse star da sè, e vendersi separato) le più belle e classiche opere morali dei migliori Greci, e specialmente le meno o le peggio tradotte e conosciute in Italia. Ho già in pronto la materia per il primo volumetto, che conterrebbe i Ragionamenti morali d'Isocrate. Gli ho fatti leggere a Giordani, come anche il Frammento di Senofonte pubblicato nel Nuovo Ricoglitore. Egli mi ha detto e giurato che non si può far di meglio, e che sono modelli di perfezione in fatto di volgarizzamenti. Lo stesso mi hanno assicurato qui altri letterati.

elaborada gestação da escritura”<sup>115</sup> (2012, p. 107). A ideia de uma lenta elaboração de escritura está registrada na carta de Leopardi a Giordani de 26 de março de 1826 na qual, comparando-se a Isócrates, ele afirma: “entre o sono e os estudos não me sobra um momento de tempo, e eu sou efetivamente um Isócrates, somente nisso, porém, já que eu escrevo duas linhas em um dia me esmerando nelas continuamente”<sup>116</sup> (*Epist. I*, 1998, p. 286-87). Leopardi valoriza muito e enaltece os escritos que não aparentam o estudo e o trabalho empregado por quem os escreveu, qualidade que ele encontra principalmente nos gregos antigos, como ele descreve na seguinte passagem do *Zibaldone* referindo-se a Isócrates:

Que é tão famoso pelo delicado cuidado que dedicou na escolha e colocação das palavras, na estrutura e harmonia dos períodos, [...] E, no entanto, o seu cuidado, qualquer que seja, está tão escondido, sua linguagem, a colocação e a ordem das suas palavras, a estrutura dos períodos, e das orações, tão fácil, legível, simples, natural, espontâneo, que ele não apenas não se afasta da natureza primitiva de sua linguagem, mas o torna mais claro e fácil e mais destacado do que muitos outros excelentes; e certamente não menos do que qualquer um deles. Tanto é verdade que comparando Isócrates estimado o muito elegante e o mais preciso dos excelentes escritores gregos, com o menos elegante e trabalhado dos bons, se encontrará isso, muito mais difícil, e menos planejado e desenvolvido do que ele. De modo que, a partir de Xenofonte e Heródoto, sabemos o que era a simplicidade e a doçura, de Tucídides e Demóstenes a força e a coragem daquela antiga língua grega, assim de Isócrates sabemos o que era sua elegância e bravura<sup>117</sup>. (*Zib.* 849-50)

Quanto ao encontro de Leopardi com Epíteto, D’Intino diz não se ter uma precisão de como ou quando se deu: “certamente não em grego, porque na biblioteca da família tinham somente traduções para o latim e o italiano”<sup>118</sup> (2012, p. 158).

D’Intino pontua ainda que a curiosidade de Leopardi em relação ao *Manual* de Epíteto devia ser consistente, porque quando chega a Roma é um dos primeiros livros procurados por Leopardi, e supõe D’Intino que a ideia de traduzir o *Manual* tenha se dado no retorno à sua terra natal, ocasião em que “releu-o pela segunda vez em Recanati - dessa vez na

---

<sup>115</sup> Su Isocrate Leopardi proietta una precisa immagine di sè, che fa perno su una lenta, faticosa ed elaborata gestazione della scrittura.

<sup>116</sup> Tra il sonno e gli studi non m'avanza un momento di tempo, ed io son fatto proprio un Isocrate, in questo però solamente, ch'io scrivo due righe in una giornata faticandoci di continuo.

<sup>117</sup> Il quale è tanto famoso per la delicatissima cura che poneva nella scelta e collocazione delle parole, nella struttura ed armonia de' periodi, [...] E pure la sua cura, qualunque fosse, è così nascosta, la sua lingua, la collocazione e l'ordine delle sue parole, la struttura de' periodi, e dell'orazione, così facile, piana, semplice, naturale, spontanea, che non solo non si allontana dalla primitiva indole della sua lingua, ma riesce anche più chiaro e facile e stralciato di parecchi altri degli ottimi; e certo non meno di veruno di essi. Tanto che a paragonare Isocrate stimato l'elegantissimo e l'accuratissimo degli ottimi scrittori greci, col meno elegante e lavorato de' buoni, si troverà questo, molto più difficile, e men piano e svolto di lui. Sicchè, come da Senofonte ed Erodoto conosciamo qual fosse la semplicità e la soavità, da Tucídide e Demostene la forza e il nervo di quella antica lingua greca, così da Isocrate conosciamo qual ne fosse la eleganza, e la galanteria.

<sup>118</sup> certo non in greco, perché nella biblioteca di famiglia c'erano solo traduzioni in latino e in italiano.

tradução de Pagnini<sup>119</sup> - em maio de 1825. Talvez justamente verificando quão insatisfatório era aquele Epíteto em italiano<sup>120</sup>” (2012, p. 158), e com este sentimento teria lhe vindo a ideia de traduzir o *Manual*. Contudo, não foi ainda nesta ocasião que Leopardi colocou-se a traduzir pois não tinha consigo o texto em grego, somente em outubro de 1825, quando chegou em Bolonha, é que pôde ter em mãos o texto original.

Leopardi traduz o *Manual* rapidamente, como ele mesmo descreve em carta a Antonio Papadopoli em 16 de janeiro de 1826: “traduzi em meio mês o Manual de Epíteto, e este trabalhinho me veio em tal modo, que eu confesso de ter um afeto particular<sup>121</sup>” (*Epist.* I, 1998, p. 1050).

Segundo D’Intino, o interesse de Leopardi pelo Manual o acompanhará constantemente no período que vai de 1823 a 1825, e “permanecerá vivo, estando nos projetos declarados, pelo menos até 1829, ano em que concebeu o desenho de um ‘Manual de filosofia prática: isto é, um Epíteto ao meu modo’”<sup>122</sup> (2012, p. 159).

Entre os anos de 1826 e 1827, temos a tradução dos fragmentos: *Trattato del sublime (di C. Longino)* [Tratado do sublime], *Discorso in proposito di una orazione greca: Orazione di G. Gemisto Pletone in morte della imperatrice Elena Paleologina e volgarizzamento della medesima* [Discurso em propósito de uma oração grega de Jorge Gemisto Pletão<sup>123</sup> na morte de Helena paleóloga e tradução da mesma]. Ainda a esse período pertencem a tradução da *Epistola di Francesco Petrarca al cardinal Giovanni Colonna* [Epístola de Francesco Petrarca ao Cardinal Giovanni Colonna], e também a terceira versão da *Guerra entre os ratos e as rãs*.

No *Epistolário* encontramos poucas referências sobre a tradução do Gemisto Pletão. São três cartas trocadas entre Leopardi e o editor Stella, em duas dessas Leopardi solicita

---

<sup>119</sup> Luca Antonio Pagnini: Itália século XVIII, padre, literato e professor. Tradutor do grego e do latim (Calímaco, Safo, Horácio). A sua tradução das *Sátiras* e *Epístolas* de Horácio foram premiadas pela Accademia della Crusca no ano de 1814.

<sup>120</sup> Io rilesse per la seconda volta a Recanati - questa volta nella traduzione del Pagnini - nel maggio 1825. Forse proprio verificando quanto fosse insoddisfacente quell’Epíteto in italiano.

<sup>121</sup> tradussi in un mezzo mese il Manuale di Epitteto, e questo lavoruccio mi venne in modo, che io ti confesso di avergli un affetto particolare.

<sup>122</sup> e rimarrà vivo, stando ai progetti dichiarati, almeno fino al 1829, anno in cui concepì il disegno di un “Manuale di filosofia pratica: cioè un Epíteto a mio modo.

<sup>123</sup> Jorge Gemisto Pletão: Grécia, século XIV, filósofo e erudito. No século XV se transferiu para Itália como conselheiro no Concílio de Ferrara e Firenze. Dentre os seus numerosos escritos, além daqueles de caráter histórico, tem dois tratados, um sobre as virtudes e outro sobre as leis.

cópias do Discurso sobre Gemisto, e na terceira ele agradece o artigo escrito por Stella sobre a sua tradução do Gemisto, ele diz: “li o seu artigo sobre a minha tradução do Gemisto, e a achei bem razoável<sup>124</sup>” (*Epist.* II, 1998, p. 1396). Outras três cartas citam Gemisto: uma escrita por Leopardi ao pai para pedir uma cópia do Discurso; recebe uma de Antonietta Tommasini em 29 de março de 1827 em que ela anuncia: “Egrégio Sr. Conte. Li com prazer e admiração sua tradução da oração de Gemisto Pletão no jornal que tem como título *Raccoglitore*. Mas acima de tudo gostei do discurso sobre as traduções<sup>125</sup>” (*Epist.* II, 1998, p. 1302). E a última de Francesco Puccinotti<sup>126</sup> em 29 de julho de 1827:

Talvez aquele artigo sobre o teu Gemisto Pletão tenha sido parto de algum piolho na peruca do tradutor de Homero. Mas tu tens uma mente totalmente *inventiva*, e já sabes o quão pouco digna de ti seria aquela glória que nas traduções hoje colocam estes nossos literários. No entanto, creio, embora não a tenha lido, que a tua Tradução do Gemisto terá servido a ti como um meio, direi quase à moda, para expor algumas de tuas máximas morais que mais importe em nossos míseros tempos: já que você me disse que fez com o raciocínio de que acompanha o teu Epíteto. Se é assim que como eu disse, não me surpreende que a Madame Biblioteca Italiana não soube louvar em ti um propósito que ela não sabe conhecer<sup>127</sup>. (*Epist.* II, 1998, p. 1356, itálico no original)

O artigo referido por Puccinotti é o escrito por Francesco Ambrosoli<sup>128</sup> sobre o Discurso de Gemisto feito por Leopardi, publicado em um fascículo de maio na Biblioteca Italiana, neste artigo Ambrosoli diz: “certamente, um grande testemunho da bondade dos estilos de Gemisto é o julgamento do conde Leopardi; tão grande, em nossa opinião, que só

---

<sup>124</sup> Ho letto il suo articolo sopra la mia traduzione di Gemisto, e l'ho trovato ben ragionevole.

<sup>125</sup> Egregio S.r Conte. Ho letto con piacere ed ammirazione il suo volgarizzamento dell'orazione di Gemisto Pletone nel giornale che ha per titolo il *Raccoglitore*. Ma sopra tutto mi è piaciuto il discorso intorno alle traduzioni.

<sup>126</sup> Francesco Puccinotti: Itália, século XIX. Médico, foi professor de medicina legal, publicou vários trabalhos na área. Em 1835 com a epidemia do cólera na Toscana, publicou le *Annotazioni cliniche sul cholera-morbus e sulle malattie epidemiche e contagiose*, em 1836 traduziu *Malattie acute e croniche* do médico grego Areteu.

<sup>127</sup> Forse quell'articolo sul tuo Gemisto Pletone fu parto di qualche pidocchio della parrucca del traduttore d'Omero. Ma tu hai una mente tutta *inventiva*, e conosci già quanto poco degna di te sarebbe quella gloria che ne' volgarizzamenti ripongono oggi questi nostri letterati. Io però penso, sebbene non l'abbia letta, che la tua Traduzione del Gemisto ti avrà servito come di un mezzo dirò quasi alla moda onde esporre qualche tua massima morale che più importi ai nostri miseri tempi: siccome mi dicesti aver fatto col ragionamento che accompagna il tuo Epitteto. Se la cosa è così come io m'avviso, non mi meraviglio se la S[uddett]a Biblioteca non ha saputo lodare in te uno scopo che non ha saputo conoscere.

<sup>128</sup> Francesco Ambrosoli: Itália século XIX. Literato, sua principal obra é *Manuale della letteratura italiana*, publicada pela primeira vez em Milão nos anos de 1832-33, em quatro volumes, sendo reeditada várias vezes, teve muita difusão e serviu de modelo para outras publicações do mesmo gênero.

por ele deixamos de reputar exagerados os elogios que de Gemisto nos transmitiram os antigos<sup>129</sup>” (*Epist.* II, 1998, p. 2273).

O *Zibaldone* nos traz duas menções, não especificamente sobre a tradução feita por Leopardi, mas em uma de suas reflexões sobre a língua grega antiga, sobre estilo e a conservação da memória, o uso e a cognição das suas riquezas literárias, ele diz:

a língua grega, embora barbarizada, conserva, entretanto, claramente as suas próprias características: e em muitos é escrito com suficiente pureza, e se reconhece evidentemente em alguns deles a imitação e o estudo de seus clássicos, tanto quanto à língua quanto ao estilo; embora degenerante em ambos no sofisticado, o que não tira a pureza da língua. Chego a dizer que em alguns deles, e isto até os últimos anos do Império Grego, se encontra até uma certa notável elegância de língua e estilo. Em Gemisto ambos são maravilhosos. Com exceção de alguns pequenos erros de língua (não tais que se manifestem exceto para os muito doutos) as suas obras ou muitas delas podem certamente ser comparadas e colocadas com a mais bela a mais clássica literatura grega e o seu melhor século<sup>130</sup>. (*Zib.* 997)

Sobre o *Tratado do sublime*, D’Intino diz “nada sabemos” deste fragmento, ou melhor, “deste princípio de tradução”<sup>131</sup> (D’INTINO, 2012, p. 180), sabe-se somente que ela fazia parte do projeto de traduções dos *Moralistas gregos*. Com poucas aparições no *Epistolário*, apenas duas, a primeira é um breve comentário do francês Luigi di Sinner em 25 de fevereiro de 1836, a quem Leopardi responde dizendo: “você está completamente certo sobre o Pseudo-Longino<sup>132</sup> etc. etc.”<sup>133</sup> (*Epist.* II, 1998, p. 2068).

Já no *Zibaldone* Longino aparece desde as primeiras páginas, assim como o assunto *sublime*, o que demonstra que Leopardi tinha de fato interesse nesta obra grega, e que ela serviu para embasar parte das suas discussões sobre literatura e o sublime, como por exemplo, quando ele diz:

<sup>129</sup> Certo un gran testimonio della bontà delle stili di Gemisto è il giudizio del Conte Leopardi; sì grande, nella nostra opinione, che per lui solo cessamo di reputare soverchi le lodi che di Gemisto ci han tramandato gli antichi.

<sup>130</sup> la lingua greca, sebbene imbarbarita, conserva però visibilissime le sue proprie sembianze: ed in parecchi è scritta con bastante purità, e si riconosce evidentemente in alcuni di loro l’imitazione e lo studio de’ loro classici e quanto alla lingua e quanto allo stile; sebbene degenerante l’una e l’altro nel sofisticato, il che non toglie la purità quanto alla lingua. Arrivo a dire che in taluni di loro, e ciò fino agli ultimissimi anni dell’impero greco, si trova perfino una certa notevole eleganza e di lingua e di stile. In Gemisto è meravigliosa l’una e l’altra. Tolti alcuni piccoli erroruzzi di lingua (non tali che sieno manifesti se non ai dottissimi) le sue opere o molte di loro si possono sicuramente paragonare e mettere con quanto ha di più bello la più classica letteratura greca e il suo miglior secolo.

<sup>131</sup> di questo principio di traduzione.

<sup>132</sup> Cassio Longino: Grécia século III. Literato e filósofo neoplatônico, das suas obras de caráter filosófico, gramatical e de crítica literária, restaram apenas fragmentos. A única em que se conservaram partes inteiras é a *Retórica*. À Longino foi atribuído o *Tratado do sublime*, porém erroneamente, pois a obra pertence ao século I, e por tal razão leva o nome de pseudo-Longino.

<sup>133</sup> Voi avete compiutamente ragione intorno allo Pseudo-Longino ec. ec..



sublime, com a conveniente e grega simplicidade, por meio da junção τῶν λημμάτων, como diz Cássio Longino, isto é, de certas partes do objeto que, unidas todas juntas, formam rapidamente o sublime, e um sublime, como digo, rápido, desafetado e, em suma, pindárico; robusto nas imagens, suficientemente fecundo na invenção e nas novidades, fácil exatamente como Píndaro a acalorar-se, inflamar-se, sublimar-se também pelas coisas tênues, e dar-lhes, ao primeiro toque, um ar grande e excelso. (*Zib.* 24)

Quanto à tradução da *Epístola de Francesco Petrarca*, encontramos menção a ela na carta de Domenico De Rossetti, literato que cuidou da publicação das *Poesie minori* de Petrarca. Leopardi o havia conhecido em Milão durante sua estadia no ano de 1825, e em 28 de março de 1827 Rossetti envia uma proposta de tradução a Leopardi, ele diz: “peço que não me negue a tradução que lhe proponho, e da qual já incluo o texto original, retirado da edição de 1581 da Basileia da obra completa de Petrarca. Esta é a Epístola 15 do Livro II, dirigida a Giovanni Colonna<sup>134</sup>” (*Epist.* II, 1998, p. 1302). A tradução foi realizada, porém, no *Epistolário* não consta a resposta de Leopardi, nem tampouco alguma outra referência a esta tradução.

Após esta incursão à história das traduções leopardianas, em que se evidenciou o montante da sua produção como tradutor, e antes de passar a tratar das produções paratextuais de Leopardi no próximo capítulo, ilustro abaixo, separadamente em duas tabelas, as traduções de poesia em uma e as de prosa em outra, de modo a tornar mais claro as traduções realizadas por ele.

**Tabela 2: Tradução de poesia**

Autor	Título traduzido	Ano tradução
Horácio	Odi di Orazio	1809
Públio Ovídeo Naso	Elegia Settima del Libro dei Tristi	1810
	Epigramma Francese in morte di Federico Secondo Re di Prussia	1810
Horácio	l'Arte Poetica di Orazio Travestita ed Esposta in	1811

<sup>134</sup> pregarla di non negarmi il volgarizzamento che le propongo, e di cui qui già le acchiudo il testo originale, tratto dall'edizione del 1581 di Basilea delle opere tutte del Petrarca. Questo è l'epistola 15 del II libro, diretta a Giovanni Colonna.

	ottava rima	
Anacreonte Safo	Scherzi Epigrammatici	1814
Homero	La Guerra dei Topi e delle Rane	1815
Mosco	Poesie di Mosco	1815
	Traduzione Eptaglotta del Salmo XLVI	1816
Virgílio	La Torta	1816
Homero	Saggio di Traduzione dell'Odissea	1816
Virgílio	Libro Secondo dell'Eneide	1816
	Iscrizioni Greche Triopee	1816
Jó	Frammento del Libro di Giobbe	1816
Hesíodo	Titanomachia di Esiodo	1817
Homero	Guerra de' Topi e delle Rane	1821-22
Simônides	Volgarizzamento della Satira di Simonide Sopra le Donne MDCCCXXIII	1823
Arquíloco Aleixo	Versi Morali tradotti dal Greco	1823-24
Homero	Guerra dei Topi e delle Rane	1826
Petrarca	Epistola di Francesco Petrarca al Cardinale Giovanni Colonna ( <i>Impia mors</i> )	1827

**Tabela 3: Tradução de Prosa**

Autor	Título traduzido	Ano tradução
-------	------------------	--------------

Luciano	Volgarizzamento da Luciano	1818
Luciano	Caronte e Menippo	1818
Leopardi	Martirio de'Santi Padri del monte Sinai e dell'Eremo di Raitu Composto da Ammonio Monaco	1822
Xenofonte	Frammento di una Traduzione in Volgare dell'Impresa di Ciro Descrita da Senofonte	1824
Isócrates	Operette Morali di Isocrate	1824-25
Epíteto	Manuale di Epitteto	1825
Pródico	Ercole Favola di Prodicco	1825
Isócrates	Ragionamento d'Isocrate a Filippo	1825
Teofrasto	Caratteri Morali di Teofrasto	1825
Iseu	Della Eredità di Cleonimo	1825
Longino	Trattato del Sublime	1826
Jorge Gemisto Pletão	Discorso in Proposito di una Orazione di Giorgio Gemisto Pletone e Volgarizzamento della Medesima	1827

Após esse panorama sobre o perfil de Leopardi tradutor, no capítulo seguinte, trataremos dos discursos de acompanhamento de Leopardi às suas traduções, assim como dos paratextos de suas outras produções e também aos epitextos relacionados presentes no seu epistolário e no *Zibaldone di pensieri*.



## Capítulo II

### Leopardi e os paratextos sobre tradução

A prática de produção paratextual acompanha desde sempre a própria produção textual, já que: “[...] esse texto raramente se apresenta em estado nu, sem o reforço e o acompanhamento de certo número de produções verbais ou não, como um nome de autor, um título, um prefácio, ilustrações” (GENETTE, 2009, p. 9).

Genette pontua que mesmo na Antiguidade e na Idade Média, circunstâncias em que os textos circulavam sob a forma de manuscritos, em um estado “quase bruto”, despido de qualquer aparato que o apresentasse, mesmo assim, a própria transcrição e transmissão oral desse texto podem produzir, segundo Genette, “efeitos paratextuais”, e: “nesse sentido, pode-se sem dúvida adiantar que não existe, e que jamais existiu, um texto sem paratexto. Paradoxalmente, em contrapartida, talvez por acidente, paratextos sem texto” (2009, p. 11).

E é a partir de Genette que outros estudiosos começaram a publicar trabalhos em que era empregado o termo "paratexto", seja de modo a solidificar o uso de acordo com o que Genette rotulou, ou ainda acrescentando ou até mesmo modificando alguns usos e conceitos, para poder adaptar ao tipo de texto trabalhado. Em relação aos Estudos da tradução é relevante mencionar dois estudiosos, Yuste Frías e Kathryn Batchelor, que têm contribuído para alargar o conceito de "paratexto" ligado às traduções.

Em *Translation and Paratexts* (2018), Batchelor reforça a ideia de que, apesar de já se ter uma noção da existência de elementos circundantes ao texto base, e saber que eles formavam em nós, leitores, opiniões sobre o texto, destaca que foi somente a partir de Genette que os estudiosos passaram a dar uma constante atenção a esses elementos que margeavam o texto. Batchelor avança os estudos, conforme enfatizado pela própria autora:

Os estudiosos posteriormente adaptaram o termo e a estrutura teórica de Genette a outros tipos de textos, afirmando a importância do conceito em nos permitir uma explicação mais completa da maneira como os textos são ambos produzidos e recebidos. Embora a noção de paratexto tenha ganhado alguma aceitação nos estudos de tradução, este livro representa a primeira tentativa aprofundada de explorar o conceito de Genette e sua importância para a pesquisa de estudos de tradução<sup>135</sup>. (2018, p. 2)

---

<sup>135</sup> Scholars have subsequently adapted Genette's term and theoretical framework to other kinds of texts, affirming the importance of the concept in allowing us to account more fully for the way in which texts are both produced and received. While the notion of the paratext has gained some currency in translation studies, this

Batchelor divide o livro em duas partes. Na primeira apresenta a teoria de Genette com ênfase ao papel atribuído à tradução e também comenta as pesquisas existentes sobre paratextos em Estudos da Tradução. Na segunda parte ela apresenta três estudos de caso de paratextos em contextos de tradução, os quais foram selecionados propositalmente entre aqueles gêneros que são pouco explorados. A autora trata dos paratextos metaforicamente equiparando-os a um umbral que sinaliza o limite, um portal de entrada, o ponto de acesso ao texto e ainda cita outros estudiosos que a partir da obra de Genette adotaram termos alternativos para designar os elementos que circundam o texto:

como ligações (Harvey 2003), material extratextual (Susam-Sarajeva 2006) ou características macroestruturais (Lambert e van Gorp 2014); [...] estudiosos têm argumentado a favor do termo alternativo *paracontent* (Bhaskar 2011), ou do uso de enquadramentos como o termo guarda-chuva mais amplo e limitando o paratexto a um subconjunto menor de material dentro dele (Rockenberger 2014).<sup>136</sup> (2018, p. 142)

A autora diz preferir usar o termo paratexto dentre outras opções, “embora em conjunto com uma definição que diverge da de Genette” (BATCHELOR, 2018, p. 142). A principal razão para que ela defenda o uso de paratexto ao invés de outros termos alternativos reside no fato de que:

o paratexto agora tem uma tradição de uso em uma série de disciplinas com as quais os estudos da tradução se cruzam, bem como dentro dos próprios estudos da tradução, e continuando a usá-lo, nós somos mais explicitamente capazes de se envolver com os desenvolvimentos teóricos que ocorreram desde Genette e de incorporar nossa própria pesquisa a essa tradição<sup>137</sup>. (BATCHELOR, 2018, p. 142)

Apesar de já se ter incorporado o uso do termo batizado por Genette, Batchelor na sua obra se propõe a redefinir o paratexto para que o mesmo dê conta de abarcar as diferentes possibilidades de pesquisa relativas aos Estudos da Tradução: “proponho uma definição que é basicamente funcional e que pode ser resumida da seguinte forma: um paratexto é um limiar

---

book represents the first in-depth attempt to explore Genette’s concept and its importance for translation studies research.

<sup>136</sup> a number of translation scholars have opted for alternative terms such as bindings (Harvey 2003), extratextual material (Susam-Sarajeva 2006), or macrostructural features (Lambert and van Gorp 2014); in other disciplines, as we saw in Chapter 3, scholars have argued in favour of the alternative term *paracontent* (Bhaskar 2011), or of using framings as the wider umbrella term and limiting paratext to a smaller subset of material within that (Rockenberger 2014).

<sup>137</sup> paratext now has an established tradition of use across a range of disciplines with which translation studies intersects, as well as within translation studies itself, and by continuing to use it we are more explicitly able to engage with the theoretical developments that have taken place since Genette and to incorporate our own research into that tradition.

conscientemente trabalhado para um texto que tem o potencial de influenciar a(s) forma(s) em que o texto é recebido<sup>138</sup>” (2018, p. 142).

A autora esclarece que a definição de texto usado aqui por ela pode ser entendido como qualquer palavra falada ou escrita que represente uma parcela de trabalho executado, podendo o texto ser de qualquer tipo: literário, artigo de jornal ou um filme, na sua língua de origem ou traduzido, enfim Batchelor diz:

em outras palavras, neste modelo um texto traduzido seria considerado um texto em seu próprio direito e com seus próprios paratextos, em oposição a ser visto como um paratexto de um texto original, como no modelo de Genette. Outra maneira pela qual esta definição se afasta da de Genette é no uso do artigo indefinido: Genette geralmente se refere a "o paratexto" no singular e a "elementos paratextuais". A maioria dos estudiosos que se basearam em Genette, no entanto, tendem, em vez disso, a falar de "um paratexto" e de "paratextos", e minha definição, portanto, está ligada ao uso atual, e não à formulação original de Genette<sup>139</sup>. (2018, p. 142)

A contribuição de Batchelor para a minha pesquisa é quanto à ideia do paratexto como um limiar, com o sentido de ser a passagem para entrar na obra em si, como um portal de entrada. Um limiar está sempre separando uma coisa de outra coisa, dentro/fora. Portais como temos em muitas entradas de cidades, onde normalmente é dada as boas vindas ao visitante. Esses portais marcam os limites da cidade, o visitante para chegar até aquele portal seguiu por alguns caminhos que foram pensados com o propósito de justamente de dar acesso à cidade, nesse caminho o visitante teve algumas indicações, distância, informações turísticas, talvez alguns anúncios do que se encontraria naquela cidade, ou seja, o visitante foi sendo informado do que ele encontraria dentro daquela cidade. Os paratextos em certa medida cumprem esse papel de conduzir o leitor à obra, podendo se apresentar de diferentes formas, os paratextos dão indicações do que o leitor pode encontrar na leitura do texto que está por vir.

Outro estudioso a contribuir nesse sentido, com pesquisas sobre paratextos e tradução, é Yuste Frías, partindo do pressuposto de Genette de que todo texto tem um

---

<sup>138</sup> I propose a definition that is primarily functional, and which can be summarised as follows: A paratext is a consciously crafted threshold for a text which has the potential to influence the way(s) in which the text is received.

<sup>139</sup> in other words, in this model a translated text would be considered a text in its own right and with its own paratexts, as opposed to being viewed as a paratext to an original text, as in Genette’s model. Another way in which this definition departs from Genette’s is in its use of the indefinite article: Genette generally refers to ‘the paratext’ in the singular, and to ‘paratextual elements’. The majority of scholars who have built on Genette, however, have tended instead to speak of ‘a paratext’ and of ‘paratexts’, and my definition thus ties in with current use rather than with Genette’s original formulation.

paratexto. No artigo "Desconstrucción, traducción y paratraducción en la era digital" (2005), Frías diz:

cheguei à conclusão de que se um texto não pode existir sem um paratexto (Genette, 1987: 9-10), não pode haver uma tradução sem sua paratradução correspondente. A paratradução introduz e apresenta a tradução como tal na língua e cultura de destino. E quando utilizo o verbo «apresentar» faço-o com a mesma força que o próprio Gérard Genette (1987) utilizou na sua época para definir o conceito de paratexto, ou seja, no seu sentido mais lato: a paratradução permite a existência da tradução em o mundo porque o apresenta. Nessa primeira perspectiva tangível, a paratradução é o conjunto de produções verbais, icônicas (e/ou verbo-icônicas) e materiais (ortográficas) que não apenas apresentam uma tradução, mas a tornam apresentável ou não<sup>140</sup>. (2005, p. 76)

Frías explica o termo paratradução a partir do prefixo grego “para”, que pode significar: próximo, antes, junto a, na frente de, em, entre. O autor justifica a sua escolha pelo prefixo "para" da seguinte maneira:

O prefixo "para" é um prefixo antitético, pois designa proximidade e distância, semelhança e diferença, interioridade e exterioridade. No termo paratradução, o prefixo grego "PARA" traduz perfeitamente as possibilidades significativas que o novo conceito tem para mim quando se trata de fazer referência não só ao espaço ocupado pelo texto traduzido, mas também àquele ocupado pelo tradutor. Em primeiro lugar, o conceito de paratradução pretende ser uma referência simbólica ao lugar, físico ou virtual, ocupado não apenas por produtos de tradução, mas também, e sobretudo, por profissionais de tradução no mercado real do quotidiano. O prefixo «PARA» ajuda a designar a posição sempre indescritível de quem, ao traduzir, se situa ao mesmo tempo num mais aqui e num além de uma fronteira, um limiar ou uma margem, com o mesmo estatuto que o primeiro autor do texto que ele está traduzindo e, no entanto, muitas vezes, aparentemente secundário, subsidiário, subordinado como um convidado pode estar "na frente" de seu anfitrião. O tradutor, segundo autor em relação ao primeiro autor, é antes de tudo um paratradutor porque a sua condição é a de ocupar sempre o espaço do prefixo «PARA» ... isto é, estar ao mesmo tempo dos dois lados da fronteira que sempre separa uma língua de outra, uma cultura de outra. Na realidade, o próprio tradutor é "PARA", é a própria fronteira, a soleira de uma porta entre o conhecido e o desconhecido, o espaço intermediário situado "entre", a ponte que permite a passagem de uma margem a outra. Separe e una ao mesmo tempo<sup>141</sup>. (2005, p. 77)

---

<sup>140</sup> he llegado a la conclusión de que si no puede existir un texto sin paratexto (Genette, 1987: 9-10), tampoco puede existir traducción sin su correspondiente paratraducción. La paratraducción introduce y presenta la traducción como tal en la lengua y cultura de llegada. Y cuando utilizo el verbo «presentar» lo hago con la misma fuerza que usó en su día el propio Gérard Genette (1987) para definir el concepto de paratexto, es decir en su sentido más amplio: la paratraducción posibilita la existencia de la traducción en el mundo porque la presenta. Desde esta primera perspectiva tangible, la paratraducción es el conjunto de producciones verbales, icónicas (y/o verbo-icónicas) y materiales (ortotipográficas) que no sólo presentan una traducción sino que hasta la hacen presentable o no.

<sup>141</sup> el prefijo griego «PARA» traduce a la perfección las posibilidades significativas que para mí posee el nuevo concepto a la hora de hacer referencia no sólo al espacio ocupado por el texto traducido sino también al ocupado por la persona que traduce. En una primera instancia, el concepto de paratraducción pretende ser una referencia simbólica al lugar, físico o virtual, que ocupan no sólo los productos de la traducción sino también, y sobre todo, los profesionales de la traducción en el mercado real de todos los días. El prefijo «PARA» ayuda a designar la siempre indescritible posición de la persona que al ejercer la traducción se sitúa a la vez en un más acá y un más allá de una frontera, de un umbral o de un margen, con igual estatus que el primer autor del texto que está



O estudo de Frías se relaciona com esta tese no sentido de que o autor estudado era tradutor e os paratextos analisados foram compostos para acompanhar as suas traduções. A minha leitura de Frías contribuiu para uma melhor visualização do espaço ocupado pelo tradutor Leopardi nos seus paratextos.

Cabe determinar aqui dois termos de Genette que serão muito usados nas seções seguintes: peritexto e epitexto. Ambos cumprem o papel de paratexto, com a diferença de que o primeiro vem determinado pelo autor como toda produção escrita que encontra-se em uma localização física próxima à obra, entram nessa categoria a capa, o título, prefácio, posfácio, notas e outros que estejam unidos fisicamente à obra. Já o epitexto ocupa um espaço mais distanciado da obra, neste caso podem ser considerados epitextos entrevistas do autor falando da obra, anotações em diários, manifestos e cartas.

Como visto, tanto o trabalho de Batchelor quanto de Frías partem da concepção de de paratexto de Genette e, em certa medida ampliam o seu uso e aplicabilidade, incorporando outros tipos textuais e também a tradução, alargando as possibilidades de pesquisa em Estudos da Tradução. Com base nesses três autores e nos seus trabalhos acerca dos paratextos, passaremos então a descrever as produções paratextuais de Leopardi.

## 2.1 Leopardi e o peritexto

A produção paratextual de Leopardi, a partir daquilo que Genette entende ou denomina como paratextos, vai além dos seis textos do *corpus* desta tese, pois ele escreveu ainda outros paratextos. A cargo de uma visualização do montante dessa produção, reunimos esses elementos paratextuais (prefácios, notas, dedicatórias, comentários) em uma única tabela, indicando o ano em que foi produzido, a obra à qual está vinculado e especificando a categoria do paratexto.

---

traduciendo y, sin embargo, demasiadas veces aparentemente secundario, subsidiario, subordinado como lo puede estar un invitado «frente a» su anfitrión. Un traductor, segundo autor frente al primer autor, es antes que nada un paratraductor porque su condición es la de estar ocupando siempre el espacio del prefijo «PARA»... es decir, estar al mismo tiempo de los dos lados de la frontera que siempre separa una lengua de otra, una cultura de otra. En realidad, el propio traductor es «PARA», es la frontera misma, el umbral de una puerta entre lo conocido y lo desconocido, el espacio intermediario situado «entre», el puente que permite el paso de una orilla a otra. Separa y une al mismo tiempo.

**Tabela 4: Paratextos**

Obra	Paratexto	Ano
Catone in Affrica	Prefazione	1810
Epigrammi	<ul style="list-style-type: none"> <li>● Discorso Preliminare Sopra l'Epigramma</li> </ul>	1812
Dialogo Filosofico sopra un Moderno Libro Intitolato "Analisi delle Idee ad uso della Gioventù"	<ul style="list-style-type: none"> <li>● Prefazione</li> </ul>	1812
La Guerra dei Topi e delle Rane	<ul style="list-style-type: none"> <li>● Discorso Sopra la Batracomiomachia</li> <li>● 41 notas de rodapé</li> </ul>	1815
Poesie di Mosco	<ul style="list-style-type: none"> <li>● Discorso sopra Mosco</li> <li>● 59 notas de rodapé</li> </ul>	1815
Iscrizione Greche Triopee	<ul style="list-style-type: none"> <li>● Prefazione</li> <li>● 67 notas de rodapé</li> </ul>	1816
Inno a Netuno	<ul style="list-style-type: none"> <li>● Dedicà</li> <li>● Avvertimento</li> <li>● 42 notas finais (do tradutor)</li> <li>● Per l'avvertimento da premettersi a un'altra edizione di quest'Inno</li> </ul>	1816
Libro Secondo dell'Eneide	<ul style="list-style-type: none"> <li>● Traduzione del Libro Secondo dell'Eneide</li> </ul>	1816
Odissea	<ul style="list-style-type: none"> <li>● Saggio di Traduzione dell'Odissea</li> <li>● 3 notas de rodapé</li> </ul>	1816
	<ul style="list-style-type: none"> <li>● Parere sopra il Salterio Ebraico</li> </ul>	1816
Opere inedite di Frontone	<ul style="list-style-type: none"> <li>● Discorso sopra la Vita e le Opere di M. Cornelio Frontone</li> <li>● Al Chiarrissimo Sig. Dott. Angelo mai</li> <li>● Lettera al Ch. Pietro Giordani sopra il Frontone del Mai</li> </ul>	1816 - 1818

Titanomachia di Esiodo	<ul style="list-style-type: none"> <li>● Titanomaquia di Esiodo</li> <li>● 3 notas de rodapé</li> </ul>	1817
Volgarizzamento da Luciano	<ul style="list-style-type: none"> <li>● 5 notas</li> </ul>	1818
All'Italia	<ul style="list-style-type: none"> <li>● Al Chiarissimo Sig. Vincenzo Monti - Giacomo Leopardi (1818)</li> </ul>	1818
Cronica di Eusebio	<ul style="list-style-type: none"> <li>● Sull'Eusebio di Mai Al Ch. Sig. Bartolomeo Borghesi</li> </ul>	1819
Canzone "ad Angelo Mai"	<ul style="list-style-type: none"> <li>● Giacomo Leopardi al Conte Trissino (1820)</li> <li>● Giacomo Leopardi al Conte Trissino (1824)</li> </ul>	1820 - 1824
Ultimo Canto di Saffo	<ul style="list-style-type: none"> <li>● Premessa all'Ultimo Canto di Saffo</li> </ul>	1822
Martirio de'Santi Padri del monte Sinai e dell'Eremo di Raitu Composto da Ammonio Monaco Volgarizzamento Fatto nel Buon Secolo della Nostra Lingua non mai Stampato	<ul style="list-style-type: none"> <li>● L'Edittore a Chi Legge</li> </ul>	1822
Canzone "Sopra il Monumento di Dante"	<ul style="list-style-type: none"> <li>● Giacomo Leopardi al Cavaliere Vincenzo Monti (1824)</li> </ul>	1824
Dieci Canzoni Stampate a Bologna	<ul style="list-style-type: none"> <li>● Prefazione - A Chi Legge</li> <li>● 52 Anotações</li> <li>● 205 notas de rodapé</li> </ul>	1824
Operette Morali d'Isocrate	<ul style="list-style-type: none"> <li>● Preambolo del Volgarizzatore</li> <li>● 41 notas de rodapé</li> </ul>	1825 - 1826
Orazione di G. Gemisto Pletone in morte della Imperatrice Elena Paleologina	<ul style="list-style-type: none"> <li>● Discorso in Proposito di una Orazione di Giorgio Gemisto Pletone e Volgarizzamento della Medesima</li> </ul>	1827

Canti - Prima Edizione Fiorentina	<ul style="list-style-type: none"> <li>● Agli Amici suoi di Toscana</li> </ul>	1831
Rime di Francesco Petrarca	<ul style="list-style-type: none"> <li>● Le Rime di Francesco Petrarca - Prefazione dell'Interprete</li> <li>● Manifesto</li> <li>● L'Autore dell'Interpretazione a Chi Legge</li> <li>● Scusa dell'interprete</li> <li>● Frammento di un Abbozzo della prefazione</li> </ul>	1825-1836
Manuale di Epitteto	<ul style="list-style-type: none"> <li>● Preambolo del Volgarizzatore</li> <li>● 36 notas de rodapé</li> </ul>	1825
Ercole Favola di Prodicco	<ul style="list-style-type: none"> <li>● Avvertimento del Volgarizzatore</li> <li>● 6 notas de rodapé</li> </ul>	1825
Caratteri Morali di Teofrato	<ul style="list-style-type: none"> <li>● Prologo</li> <li>● 4 notas de rodapé</li> </ul>	1825
Orazione di G. Gemisto Pletone in Morte della Imperatrice Elena Paleologina	<ul style="list-style-type: none"> <li>● Discorso in proposito di una Orazione di Giorgio Gemisto Pletone e Volgarizzamento della medesima</li> <li>● 16 notas de rodapé</li> </ul>	1826 - 1827
Crestomazia Italiana de' Prosatori	<ul style="list-style-type: none"> <li>● Prefazione alla Crestomazia Italiana de' Prosatori - Giacomo Leopardi ai Lettori</li> </ul>	1826 - 1827
Crestomazia Italiana de' Poeti	<ul style="list-style-type: none"> <li>● Prefazione alla Crestomazia Italiana de' Poeti - Ai Lettori</li> </ul>	1827 - 28

Como podemos visualizar na tabela, Leopardi foi muito ativo na produção de elementos paratextuais. Porém, além dos expostos acima, é no seu epistolário que encontramos uma grande diversidade e quantidade de produção paratextual, sempre levando em conta de que “TODA ESPÉCIE de texto liminar (preliminar ou pós-liminar), autoral ou

alógrafo, que consiste num discurso a propósito do texto que segue ou que antecede” (GENETTE, 2009, p. 145) compõem o grupo dos elementos paratextuais e a manifestação dos mesmos pode se dar de diferentes modos pois “os caminhos e os meios do paratexto não cessam de modificar-se” (GENETTE, 2009, p. 11), e que esses podem estar muito próximos da obra, os chamados *peritexto*, e também há aqueles que se encontram “ainda em torno do texto, mas a uma distância mais respeitosa (ou mais prudente)” (GENETTE, 2009, p. 12), a essa segunda categoria Genette chama de *epitexto*. Pode ser de modo público com um suporte midiático (uma entrevista ou uma conversa), mas também pode se dar de modo privativo (cartas, diários e outros) (2009, p. 12). Em Leopardi encontramos exemplos tanto de *epitexto* (as cartas e o *Zibaldone*) quanto de *peritexto* (prefácios, notas de rodapé, posfácio).

Os paratextos estão muito presentes nos escritos de Leopardi, aparecendo ainda nas suas primeiras produções, como é o caso da tradução feita por ele das *Odi di Orazio*. Estas foram divididas pelo tradutor em dois blocos, sendo o primeiro intitulado: *Odi di Orazio tradotte da Giacomo Leopardi nell'anno decimo dell'età sua essendo precettore D. Sebastiano Sanchini Libro I 1809* [Odes de Horácio, traduzidas por Giacomo Leopardi no ano décimo da sua idade sendo Preceptor Dom Sebastiano Sanchini Livro I 1809], e o segundo bloco: *Odi di Orazio tradotte da Giacomo Leopardi nell'anno undecimo dell'età sua essendo precettore D. Sebastiano Sanchini Libro II 1809* [Odes de Horácio, traduzidas por Giacomo Leopardi no ano décimo primeiro da sua idade sendo Preceptor Dom Sebastiano Sanchini Livro II 1809] (LEOPARDI, 2010, p. 319-27).

O título como elemento paratextual comporta consigo informações que por sua vez assumem funções, seguindo as elucidações de Genette, podemos inferir do título dado por Leopardi algumas constatações, como: o tradutor explicita o conteúdo do texto especificando com “Odes”, assim como indica a quem pertence tal conteúdo: Horácio. Ademais, deixa explícito tratar-se de uma tradução e ao mesmo tempo dá visibilidade ao tradutor, que neste caso é muito jovem, e esta é outra informação contida no título. Os dois blocos foram produzidos no ano de 1809, tendo o aniversário do tradutor como divisor temporal, pois no primeiro temos “ano décimo” e no segundo “ano décimo primeiro”, dado este que pode suscitar diferentes modos do leitor adentrar (ou não) na leitura do texto: no mínimo pode despertar a surpresa do leitor quanto ao fato tradutor ser tão jovem (na verdade um pré-adolescente) ao realizar a tradução, desencadeando então a curiosidade em verificar a

proeza, que pode ainda induzir o leitor a outras tantas condutas no ato da realização da leitura. Certamente este leitor ao se embrenhar na leitura já o fará imbuído de um certo grau de senso crítico, e por fim, o título indica que o tradutor teve o suporte técnico do seu preceptor, representado aqui pela figura de Dom Sebastiano.

Todos os paratextos com função prefacial escritos por Leopardi (escritos para introduzir/apresentar não somente as traduções feitas por ele, mas também as suas produções autorais) encontram-se intitulados, alguns explicitamente identificados como prefácios, outros com indicações de um de seus sinônimos. Assim, temos: 7 com título de Prefácio, 5 com título de Discurso, 2 com título de Advertência, 2 com título de Preâmbulo, 1 com título de Prólogo e 1 de Premissa. Os demais paratextos, com função de prefácio, também apresentam um título, no entanto não vêm nele a identificação explícita de “prefácio”, alguns são intitulados com o nome da obra traduzida, como em *Titanomaquia de Hesíodo, Ensaio de tradução da Odisseia*, ou ainda em *Tradução do segundo livro da Eneida*. Ambos os preâmbulos são identificados no título como sendo do tradutor.

Cabe recordar aqui uma fala de Jorge Luis Borges em *Prólogos, com um prólogo de prólogos* (1998) em que ele diz: “Que eu saiba, ninguém formulou até agora uma teoria do prólogo. A omissão não nos deve afligir, já que todos sabemos do que se trata” (1998, p. 6).

Como explicitado por Borges, não se tem uma fórmula fixa, um manual que diga como deve ser escrito um prefácio, e pela falta deste, fica a cargo do prefaciador escolher qual modelo de prefácio é mais conveniente para determinado texto, o que me dá uma riqueza diversificada dessa matéria, pois, tomando como base somente as produções de Leopardi, tenho prefácios no formato de cartas, como por exemplo a *Lettera al Ch. Pietro Giordani sopra il Frontone del Mai* [Carta ao Ilmo. Pietro Giordani sobre o Frontão de Mai], outro exemplo de carta é *Al Chiarissimo Sig. Vincenzo Monti - Giacomo Leopardi* [Ao Ilustríssimo Sr. Vincenzo Monti - Giacomo Leopardi]. Os prefácios intitulados por *Discurso* representam outro modelo adotado por nosso autor, e deste contei um total de cinco. Em suma, o que pretendia demonstrar aqui é que o título dado ao texto introdutório já formula em nós leitores uma ideia do que virá, e mentalmente já conseguimos elaborar um esboço não somente do assunto tratado mas também do modelo de prefácio adotado por quem escreveu. Empiricamente Leopardi determinou a escolha desses modelos, aplicando diferentes soluções para diferentes situações, como veremos mais adiante no desenvolver deste trabalho.

Um caso particular de paratexto, que se diferencia dos demais, é a produção textual de Leopardi intitulada *Parere sopra il Salterio Ebraico* (1816) [Parecer sobre o Saltério Hebraico]. O texto não foi escrito para acompanhar uma obra sua, ele consiste em um artigo, uma crítica à versão “versificada pelo comendador Giovambattista Co. Gazola sobre a italianização do Abade Giuseppe Venturi com texto e notas. Verona, da Tipografia Mainardi, 1816, fasc. I e II, ou seja, os livros I e II<sup>142</sup>” (2010, p. 947). O artigo foi publicado no *Spettatore* em novembro de 1816. O *Saltério* constitui aquilo que Genette denomina como epitexto, que pode ser uma entrevista, uma resenha ou uma crítica literária.

Assim como no caso dos títulos, identifiquei nos escritos de Leopardi outros exemplos aplicados das concepções de Genette quanto aos tipos e os usos dos paratextos. Leopardi em diferentes passagens se mostra atento com o seu leitor, zeloso em assegurar-lhe “uma explicação exata e fundamentada<sup>143</sup>” (*Epist.* I, 1998, p. 889) do que está por vir, e este procedimento vai de encontro ao que Genette descreve como sendo uma das funções do prefácio original, que “tem por função principal garantir ao texto uma boa leitura” (2009, p. 176), uma tarefa que aparentemente pode parecer simples mas que, como Genette explicita, é mais complexa do que parece, pois deve-se ao mesmo tempo garantir a coexistência das duas ações contidas na sua função principal, que é “1. obter uma leitura e 2. conseguir que essa leitura seja boa” (2009, p. 176).

O prefaciador, nesse caso, não poderia ser outro senão o próprio autor, aquele que seria “o único interessado numa boa leitura” da sua própria obra. A localização desse paratexto, também é importante notar, se colocado preliminarmente, reforça a dupla função de “eis por que e eis como você deve ler este livro”, estabelecendo em certa medida que o leitor comece sua leitura a partir do prefácio (*Ibidem.*, p. 176).

Promover ou orientar a leitura, pretender conseguir “uma boa leitura, não passa apenas por instruções diretas (GENETTE, 2009: 186)”. O autor reforça que se faz necessário empoderar o leitor, munindo-o de subsídios, de informações que o próprio autor considera importante para que a “boa leitura” seja realizável. Tais informações podem, se assim o autor desejar, guiar o leitor “sobre a maneira pela qual o autor quer ser lido” (GENETTE, 2009, p. 186). Leopardi não dá muitos indícios de quem e como são os seus leitores, com exceção do

---

<sup>142</sup> versificato dal commendatore Giovambattista Co. Gazola sulla italianizzazione dell'Abate Giuseppe Venturi con testo e note. Verona, dalla Tipografia Mainardi, 1816, fasc. I e II, cioè libri I e II.

<sup>143</sup> un conto esatto e ragionato, em carta a Stella datada de 18 de maio de 1825.

discurso de acompanhamento à tradução da *Odisseia*, em que ele se dirige explicitamente aos literatos italianos. A considerar o conteúdo de alguns desses discursos de Leopardi, entende-se que ele escrevia para aqueles leitores mais cultos e que tinham acesso aos jornais literários na época.

Pode conter no prefácio informações sobre a origem da obra e ainda sobre as circunstâncias em que a mesma foi escrita, característica essa muito presente nos discursos de acompanhamento de Leopardi, principalmente no *Discurso sobre Mosco* e no *Discurso sobre a Batracomiomaquia*, em que o tradutor Leopardi tenta resgatar a origem de tais obras, recorrendo a vários registros de historiadores, poetas, tradutores e tantos outros intelectuais que haviam impresso comentários a respeito dessas obras e de seus respectivos autores.

Nestes textos de acompanhamento, Leopardi descreve o processo de recuperação de autoria e obra, sempre indicando de quem e de onde provinha tal informação, fornecendo assim ao seu leitor uma fonte bibliográfica muito rica, como podemos verificar neste excerto do *Discurso sobre a Batracomiomaquia*, em que Leopardi recorre a duas fontes para tratar da obra, ele diz:

Famosa é a proposição de Iacopo Gaddi<sup>144</sup>. “Quero”, escreveu ele, “pronunciar um paradoxo, mesmo que tenha bastante medo dos censores narigudos e dos motejadores. A Batracomiomaquia me parece mais nobre e mais próxima da perfeição que a Odisseia e a Ilíada, talvez até superior às duas no julgamento, no engenho e na beleza da textura que a tornam um poema jocoso de fato excelente”. Martino Crusio<sup>145</sup> analisou a Batracomiomaquia com todas as regras da crítica, e a achou Poema Heróico Cômico exatamente correspondente a todas as leis da arte poética, e perfeito em todas as suas partes<sup>146</sup>. (LEOPARDI, 2010, p. 394)

Batchelor sustenta que os paratextos representam uma copiosa fonte bibliográfica e que: “paratextos também mostraram oferecer pistas extremamente úteis para historiadores literários, permitindo-lhes reconstruir as histórias de publicação de autores específicos ou

---

<sup>144</sup> Iacopo Gaddi: Itália século XVII. Poeta e escritor florentino, autor de uma das melhores histórias literárias da sua época, *De scriptoribus non ecclesiasticis, graecis, latinis, italicis* (1648-49), dividida em dois blocos, trata-se de um amplo estudo da história literária do classicismo até a sua época.

<sup>145</sup> Martino Crusio - Martim Crusius: Alemanha século XVI. Historiador e filólogo, foi professor de língua grega e latina na Universidade de Tubinga.

<sup>146</sup> Famosa è la proposizione di Iacopo Gaddi. "Voglio", scrisse egli, "pronunziare un paradosso, benché abbia alquanto paura dei censori nasuti e dei motteggiatori. La Batracomiomachia mi par più nobile e più vicina alla perfezione che l'Odissea e l'Iliade, anzi superiore ad ambedue nel giudizio, nell'ingegno e nella bellezza della tessitura che la rendono un poema giocoso affatto eccellente". Martino Crusio analizzò la Batracomiomachia con tutte le regole della critica, e la trovò Poema Eroi-Comico esattamente corrispondente a tutte le leggi dell'arte poetica, e perfetto in tutte le sue parti.



formular imagens mais claras do fluxo de obras literárias através das fronteiras<sup>147</sup>” (2018, p. 32). É justamente o movimento que identificamos em Leopardi, o de reconstruir a história e o percurso feito pela *Batracomiomaquia* até chegar a ele. A autora pontua ainda que esses paratextos (normalmente aqueles escritos por tradutores para acompanhar suas respectivas traduções, como é o caso de Leopardi) contribuíram consideravelmente pois eles representam:

uma parte significativa dos esforços para estabelecer e consolidar os estudos da tradução como uma disciplina e a teoria da tradução como um campo de pesquisa reside na construção de uma tradição histórica. Isso foi alcançado em parte pela produção de antologias de teoria da tradução que remontam o mais longe possível ao passado, retirando uma quantidade significativa de seu material de prefácios de tradutores e outros materiais paratextuais<sup>148</sup> (2018, p. 31)

O prefácio a inaugurar a faceta leopardiana de produtor paratextual foi concebido no ano de 1810 para acompanhar a composição *Catone in Affrica* [Catão<sup>149</sup> na África], obra que apresenta uma complexa e variada estrutura em que Leopardi experimenta várias formas métricas. Formado por um total de dez composições em que o autor, para cada uma, coloca uma breve descrição em cada poema dizendo do que se trata e indica qual forma métrica fez uso, como podemos ver a seguir nos três primeiros poemas:

II

Descrição do acampamento Farsaglia: partida de Metello Scipione para a África:  
Aliança entre o rei Juba da Mauritânia, o cônsul Cipião e o comandante romano Varo em África  
Sextina<sup>150</sup>

III

Viagem de Catão aos desertos da Líbia com as tropas que comandou na guerra entre César e Pompeu:  
sua chegada à África: fortificação da cidade de Utica, na qual se fecha  
Anacreônica<sup>151</sup>

IV

Viagem de César: sua chegada à África: combate entre suas tropas e as do cônsul Cipião  
com igual perda de ambos os lados

---

<sup>147</sup> Paratexts have also been shown to offer extremely useful clues for literary historiographers, allowing them to reconstruct the publishing histories of particular authors or formulate clearer pictures of the flow of literary works across borders.

<sup>148</sup> a significant part of the efforts to establish and consolidate translation studies as a discipline and translation theory as a field of research lay in constructing a historical tradition. This was achieved in part by producing anthologies of translation theory that reached as far back into the past as possible, drawing a significant amount of their material from translators’ prefaces and other paratextual material.

<sup>149</sup> Marco Pórcio Catão: Antiga Roma, séculos III e II a.C.. Político e escritor, combateu com honra na Segunda Guerra Púnica, se empenhou para transportar o exército de Cipião para a África. Ficou conhecido como Catão, o Velho; Catão, o Censor para se diferenciar do seu bisneto Marco Pórcio Catão, o Jovem.

<sup>150</sup> II Descrizione del campo di Farsaglia: partenza di Metello Scipione per l’Affrica: Alleanza fra Giuba Rè di Mauritania, il console Scipione, e Varo comandante Romano in Affrica - Sestine.

<sup>151</sup> III Viaggio di Catone per i deserti della Libia con le truppe, che comandava nella guerra fra Cesare, e Pompeo: suo arrivo in Affrica: fortificazione della città di Utica, in cui si rinserra - Anacreontica.

Quadra<sup>152</sup>  
(LEOPARDI, 2010, p. 343-4)

O cuidado com a forma como o leitor realizará a leitura reaparece nestes paratextos, em que Leopardi, além de anunciar do que se trata o poema, indica ainda ao leitor qual é o ritmo que deve se empregar na leitura de cada um, proporcionando uma probabilidade maior de sucesso no quesito deleite com a leitura.

A obra é precedida por um texto introdutório, não muito extenso, de apenas um parágrafo, intitulado *Prefácio*, nele Leopardi enaltece os feitos e as contribuições de Catão na formação do povo romano, que passou de “rude e inculto” para “nobre e civilizado”. Ele descreve as qualidades de Catão da seguinte maneira:

Catão se eleva acima de qualquer outro Herói, e obscurece com seus dons notórios o esplendor das virtudes de qualquer outro ilustre romano: visto que nelas se pode admirar tanto a coragem de enfrentar o inimigo, quanto a engenhosidade em dispor o exército para a batalha, ou a ciência no mais alto grau possuída; mas em Catão força, destreza, coragem, e sabedoria são vistas juntas, [...] Uma filosofia sã não envolta em qualquer véu de erro, e não obscurecida pela escuridão da iniquidade, um valor e uma fortaleza invencível, uma integridade imaculada, que não poderia ser corrompida por qualquer promessa lisonjeira, formam em si mesmas o seu louvor, e sua própria morte prova claramente o quanto ele abominava rebelião, e infidelidade. Foi isso que me determinou a expor em versos rústicos sua principal ação, ou seja, a ajuda que prestou ao cônsul fiel a seu país, que se opôs ao seu inimigo e opressor. Todas as suas virtudes se mostram claramente<sup>153</sup>. (LEOPARDI, 2010, p. 343)

Na sequência do *Prefácio* ao Catão, tem outro, o primeiro escrito para acompanhar uma de suas traduções, trata-se da tradução de *Epigramas*, feita em 1812. O prefácio é um texto não muito longo e que inicia com a definição de epigrama, como podemos ler abaixo:

Epigrama é definido por M. Lacombe “um poeminha, que se termina ordinariamente com um pensamento vivo, vibrado e inesperado. Podem-se distinguir, prossegue ele, dois gêneros de epigramas. O primeiro gira em torno de dicções unidas ou contrárias entre elas: a segunda espécie consiste no giro dos pensamentos. Desses pensamentos de epigramas uns são vivos e surpreendem, outros são puramente nativos e deleitam

---

<sup>152</sup> III Viaggio di Cesare: suo arrivo in Affrica: combattimento fra le sue truppe, e quelle del console Scipione con egual perdita d'ambe le parti - Quartine.

<sup>153</sup> tale Catone ergersi mi parve al di sopra di ogni altro Eroe, ed offuscare con le sue egregie doti il fulgore delle virtù di qualunque altro illustre Romano: poichè in essi può ammirarsi, o il coraggio nell'affrontar l'inimico, o l'ingegno nel disporre l'esercito alla battaglia, o la scienza in sommo grado posseduta; ma in Catone forza, destreza, coraggio, e sapienza si scorgono insieme congiunti, [...] Una sana Filosofia non avvolta da alcun velo di errore, e non offuscata dalle tenebre d'iniquità, un valore, ed una fortezza invincibile, una integrità immacolata, che non potè esser corrotta da qualunque lusinghiera promessa formano per se medesime il suo elogio, e la sua morte istessa prova chiaramente quanto egli aborrisse la ribellione, e l'infedeltà. Questo fu quello, che determinommi ad esporre in rozzi versi la sua principale azione, cioè l'assistenza ch'egli prestò al Console fedele alla patria, il quale si oppone al suo nemico, ed oppressore. Le sue virtù tutte in essa chiaramente si appalesano.

só com a sua simplicidade”. A argúcia e o sal do epigrama formam o seu dote principal<sup>154</sup>. (LEOPARDI, 2010, p. 385)

É interessante destacar do excerto acima o modo como Leopardi insere no seu texto as informações buscadas, é frequente nos seus textos de acompanhamento o uso de citações diretas, indicando a autoria, em alguns casos ele fornece mais dados como edição, ano, ou página, quase sempre em nota de rodapé. Hábito que pode indicar, como apontado por Genette, um empoderamento do leitor, pois dessa forma Leopardi o está munindo de informações ao mesmo tempo que está indicando onde o leitor pode conferir ou até aprofundar-se sobre a questão. Outra conjectura que se pode fazer é, ainda recorrendo às formulações de Genette, de que ao explicar ao leitor (no prefácio) do que se trata o texto que virá, esclarecer a que gênero literário pertence, como Leopardi fez no caso dos epigramas, estaria já o prefaciador, em certo modo, facilitando a leitura do mesmo, cumprindo assim mais um dos papéis do prefácio, assim indicado por Genette:

tentar conseguir uma boa leitura, não passa apenas por instruções diretas. Consiste igualmente, e talvez em primeiro lugar, em colocar o leitor definitivamente suposto de posse de informações que o autor julga necessárias a essa boa leitura. E os próprios conselhos tem todo o interesse de apresentar-se sob o aspecto de informações dos pontos informações, por exemplo no caso em que isso possa interessar sobre a maneira pela qual o autor quer ser lido. (2009, p. 186)

Quanto ao fato de ser o primeiro texto escrito por Leopardi para acompanhar uma tradução, Camarotto diz: “Particularmente digna de atenção é antes de tudo a presença, pela primeira vez, não só de um sóbrio aparato de notas aos textos, mas também de uma prosa introdutória intitulada *Discurso preliminar sobre o epigrama*”<sup>155</sup> (2016b, p. 66). Texto no qual Leopardi recupera a história do gênero epigramático das suas origens até o seu tempo. No último parágrafo do texto, Leopardi cita nações em que a cultura do gênero epigramático esteve presente e projeta o seu desejo de que os epigramas passem também a integrar a cultura italiana, ele diz:

O epigrama, como vimos, tão apreciado pelos gregos, Latinos e Franceses, não foi menos pelos Espanhóis, Alemães e Ingleses, sendo este um parto do gênio, no qual visivelmente se manifesta o gosto e o caráter do escritor. A nossa Itália fará ainda ela

<sup>154</sup> Epigramma viene definito da M. Lacombe "un poemetto, che terminasi d'ordinario con un pensiero vivo, vibrato e inaspettato. Possonsi distinguere, segue egli, due generi d'epigrammi. Il primo raggrasi intorno dizioni unite o contrarie infra loro: la seconda specie consiste nel giro de' pensieri. Di questi pensieri d'epigrammi altri son vivi e sorprendono, altri son puramente nati e diletta colla loro sola semplicità. L'arguzia ed il sale dell'epigramma formano la sua dote principale.

<sup>155</sup> Particularmente degna di attenzione è anzitutto la presenza, per la prima volta, non solo di un sobrio apparato di note ai testi, ma anche di una prosa introduttiva intitolata *Discorso preliminare sopra l'epigramma*.

grande justiça se quiser abraçar um tal gênero de composição, o qual por mais autores italianos do presente e do século passado foi já felizmente tratado<sup>156</sup>. (2010, p. 386)

Como sinalizado por Camarotto, a tradução de Leopardi dos *Epigramas*, é acompanhada de prefácio e também de um “sóbrio aparato de notas”. De fato, ao final do conjunto dos epigramas traduzidos encontramos dezesseis notas, constituídas por excertos, na sua maioria em francês, e de notas explicativas de Leopardi orientando o leitor acerca de algum elemento constituinte do epigrama, como por exemplo, o epigrama XXXI termina assim: “que sem flores pode ter só um figo<sup>157</sup>” (2010, p. 389). Ao final do epigrama Leopardi insere uma nota informando ao leitor ser “o figo pode se dizer o único fruto que nasça sem prévia produção de flores<sup>158</sup>” (Ibidem, p. 389). Na mesma nota, Leopardi complementa dizendo que o Epigrama XXXI foi escrito à imitação de um epigrama de Saverio Bettinelli<sup>159</sup>.

Ainda no mesmo ano de 1812, é produzido outro texto introdutório, também intitulado *Prefácio*, o qual foi escrito para acompanhar a obra *Dialogo Filosofico sopra un Moderno Libro Intitolato “Analisi delle Idee ad uso della Gioventù”* [Diálogo Filosófico sobre um Moderno Livro intitulado “Análise das ideias e uso da juventude”]. Leopardi inicia o prefácio dizendo: “o famoso Algarotti<sup>160</sup> compôs diálogos à imitação de Fontenelle<sup>161</sup>, um eu escrevi à imitação de Roberti<sup>162</sup>. Ele fez o *Diálogo sobre o luxo* para defender um de seus

<sup>156</sup> L'epigramma, che si pregiato vedemmo dai Greci, dai Latini e dai Francesi, non lo fu meno dagli Spagnuoli, dagli Alemanni e dagl'Inglese, essendo questo un parto del genio, nel quale visibilmente si manifesta il gusto e il carattere dello scrittore. La nostra Italia farà ancor essa a gran senno se abbracciar vorrà un tal genere di componimento, il quale da più autori italiani del presente e del passato secolo venne già felicemente trattato.

<sup>157</sup> Che senza fiori aver può solo un fico.

<sup>158</sup> Il fico può dirsi l'unico frutto che nasca senza previa produzione di fiori.

<sup>159</sup> Saverio Bettinelli: Itália, século XVIII, jesuíta, literato e crítico literário. Famoso pelas suas tragédias, poemas e pelos seus versos, mas principalmente pelas *Cartas virgilianas*, em que Virgílio teria escrito para três grandes autores, Algarotti, Frugoni e ele próprio. Nas cartas Bettinelli finge que Virgílio julgava severamente toda a literatura italiana, a começar pela *Comédia* de Dante.

<sup>160</sup> Francesco Algarotti: Itália, século XVIII. Escritor, ensaísta, colecionador de arte, filósofo, erudito. Escreveu ensaios sobre diversos assuntos como: *Saggi sopra l'Architettura, la Pittura, l'Opera in musica, la necessità di scrivere nella propria lingua, la Vita d'Orazio, il Commercio, la Durata de' regni de' re di Roma, gl'Incas, la Giornata di Zama*, ecc.;

<sup>161</sup> Bernard le Bovier de Fontenelle: França, séculos XVII e XVIII. Advogado e escritor, dedicou-se ao teatro e à poesia. Suas obras maiores são: *Nouveaux dialogues des morts* (1683), e *Entretiens sur la pluralité des mondes*.

<sup>162</sup> Giambattista Roberti: Itália, século XVIII. Escritor e poeta, dentre suas produções temos *Del leggere i libri di metafisica e di divertimento* (1773), *Annotazioni sopra la umanità del secolo decimottavo* (1784) e *Panegirico scritto in onore di S. Filippo Neri*, esta última lhe proporcionou ingressar oficialmente na literatura de Bolonha. Teve como leitor o jovem Leopardi, que mais tarde o incluiu na sua *Crestomatia italiana* (poesia).

livros; eu compus isso para refutar um livro de outros<sup>163</sup>” (2010, p. 733). Referindo-se ao autor do livro *Analisi delle Idee ad uso della Gioventù*, Leopardi diz que mesmo ele não acreditando que um livro tão pequeno como aquele pudesse causar grandes danos à mente humana, achou conveniente desfazer algumas ideias presente no livro. Para compor a sua “refutação” diz ter recorrido aos mais “sábios filósofos”, e por isso, ele previne o leitor de que: “verão [além disso] portanto, neste diálogo, Hobbes, Espinosa, Collins, Bayle, Helvétius e com estes, outros fatalistas; ao final tentei mostrar o absurdo daquela proposição do autor da *Analise das Idéias*<sup>164</sup>”, (2010, p. 733). Em seguida ele justifica a escolha do modelo da escrita, o gênero dialógico, ele diz: “de todas as composições de diferentes tipos, escolhi o diálogo como aquela que me parece muito adequada para suavizar a própria matéria áspera, e escabrosa, e tornar as razões e argumentos mais inteligíveis e claros<sup>165</sup>” (2010, p. 734).

Na sequência destas produções paratextuais de 1812, vem as *Traduções poéticas* (1815 a 1817) e seus respectivos paratextos, como comentarei a seguir.

Das traduções que compõe o conjunto das assim consideradas *traduções poéticas*, somente os *Scherzi epigrammatici* [Piadas epigramáticas], *Epistola di Petrarca* [Epístola de petrarca], *Versi morali tradotti dal greco* [Versos morais traduzidos do grego], e *Volgarizzamento della satira di Simonide sopra le donne* [Tradução da sátira de Simônides sobre as mulheres] estão desacompanhadas de texto de acompanhamento, ou qualquer tipo de nota introdutória, assim como estão desprovidas também de notas de rodapé.

A contrafação *Inno a Netuno* foi publicada com um significativo aparato paratextual. O *Inno* estava acompanhado de Dedicatória, Advertência, 42 notas do tradutor inseridas ao final do texto e uma Advertência a ser usada caso houvesse uma reedição do *Inno*. O conjunto dessa obra, pode-se dizer que é similar a uma tradução comentada e anotada. Em número de páginas, as notas superam em muito o *Inno*. Entre as notas de Leopardi, encontra-se algumas com justificativas do tradutor, como no exemplo a seguir:

Verso 36.

---

<sup>163</sup> Il celebre Algarotti compose dialoghi ad imitazione di Fontenelle, uno ne scrissi io ad imitazione di Roberti. Questi fe' il Dialogo sopra il lusso per difendere un suo libro; io questo composi per confutare un Libro altrui.

<sup>164</sup> Vedransi [peraltro] pertanto in codesto dialogo confutati Obbes, Spinosa, Collins, Bayle, Elvezio, e con questi, altri fatalisti; in ultimo tentai di mostrar l'assurdità di quella proposizione dell'autore dell'Analisi delle idee.

<sup>165</sup> Fra tutti i componimenti di diverso genere elessi il dialogo, come quello che sembrommi assai acconcio ad ammolliar la materia per se stessa aspra, e scabrosa, e render le ragioni e gli argomenti più intelligibili e chiari.

Poi che per te di fresco nato, in core  
Sentia gran tema.

Não soube traduzir melhor esta passagem sendo que o original apresenta alguma dificuldade que talvez veremos removida na edição grego-latina deste hino, a qual eu cortaria<sup>166</sup>. (2010, p. 281)

Sempre seguindo esta representação, Leopardi indica o verso e abaixo tece comentários, que ora são sobre a relação original - tradução, ora para explicar alguma passagem mitológica, como no excerto abaixo:

Verso 83.

E tosto fuor n'uscì destrier ch'avea  
Florido il crine.

Esta passagem vale muito ouro para a mitologia. É famosíssima a disputa que o poeta aqui menciona, e falaram dela, entre outros, Varro em S. Agostinho, Della Città di Dio, livro XVIII, capítulo 9; Cícero na oração em defesa de L. Flacco; Plínio, livro XVI, capítulo XLIV; Plutarco na Vida de Temístocles e no Symposiache, livro IX, capítulo VI, Aristides em Panathenaic; Eusébio na Crônica; Nono de Panópolis nos livros XXXVI e XLIII τῶν Διονυσιακῶν; Ausônio no Catálogo de Città famose; Proclus no Comentário sobre o Timeu de Platão; Meneandro, o Retor; o Ecoliaista de Aristófanes em Chiose alle Nubi; e entre os nossos, Dante no quinto décimo do Purgatório<sup>167</sup>. (2010, p. 282)

Quando finaliza as notas ao *Inno*, Leopardi volta a falar do seu “descobridor”, o qual teria lhe enviado também outras duas *Odes*, que na realidade são as outras duas contrafações dele. Brevemente Leopardi comenta sobre o achado, de que lhe parece muito belas e que facilmente ele atribuiria como sendo de Anacreonte. Quanto ao pedido do seu amigo para que ele as traduzisse em versos italianos a fim de serem publicadas, ele diz:

e eu tentei e traduzi uma, e depois tentei de novo e, finalmente apaguei tudo. Aquele que disse, que rima e tradução são coisas incompatíveis, melhor poderia ter dito de uma tradução de Anacreonte, que se não for mais que fiel, se não guardar um som, uma ordem de palavras exatamente correspondente àquela do texto, é chumbo para ouro nítido puro polido. Ora, como em tanta dificuldade de encontrar e bem colocar

---

<sup>166</sup> Verso 36.

Poi che per te di fresco nato, in core  
Sentia gran tema.

Non ho saputo tradurre meglio questo luogo dove l'originale ha qualche difficoltà che forse vedremo tolta via nella edizione greco-latina di quest'Inno, la quale farassi di corto.

<sup>167</sup> Verso 83.

E tosto fuor n'uscì destrier ch'avea  
Florido il crine.

Questo passo vale tant'oro per la mitologia. È famosissima la contesa di cui fa qui menzione il poeta, e ne hanno parlato, fra gli altri, Varrone presso S. Agostino, Della Città di Dio, libro XVIII, capo 9; Cicerone nella Orazione in difesa di L. Flacco; Plinio, libro XVI, capo XLIV; Plutarco nella Vita di Temistocle, e nelle Simposiache, libro IX, quistione VI, Aristide nella Panatenaica; Eusebio nella Cronica; Nonno nei libri XXXVI e XLIII τῶν Διονυσιακῶν; Ausonio nel Catalogo delle Città famose; Proclo nel Comento al Timeo di Platone; Menandro, il Rettorico; lo Scoliaista d'Aristotane nelle Chiose alle Nubi; e tra' nostri, Dante nel quintodecimo del Purgatorio.

as palavras, jogando entre elas, rimas que não se alongam e que parecem espontâneas?<sup>168</sup> (LEOPARDI, 2010, p. 287)

Entre os anos de 1816 e 1818 Leopardi trabalha com a tradução dos escritos de Frontão. Para acompanhar essa tradução, ele escreve um *Discorso sopra la vita e opera di M. Cornelio Frontone* [Discurso sobre a vida e obra de M. Cornélio Frontão] e duas cartas, uma dedicada a Angelo Mai e a outra a Pietro Giordani. No *Discorso* Leopardi esclarece que o escreveu porque não quis que a tradução fosse publicada sem estar acompanhada pela vida do autor. Leopardi começa a tratar de Frontão a partir do nome dele, para determinar qual Frontão ele estava se referindo, para isso, separadamente, nome por nome, ele elenca fontes que demonstram a veracidade das suas conclusões:

O primeiro nome de nosso autor era Marco, conforme consta de Gellius, de Sidonio, do Códice que contém suas obras e da famosa inscrição Pesaresa; o nome nobre, Cornélio, como mostra a própria inscrição, Gellius, Dio Cassius e Capitoline, o sobrenome, Frontão. Este, que, como Panvini, o Sigonio, o Urso, deriva da frente, era comum, diz Glandorp, aos Eternines, Aufidios, Cornelios, Júlios e Caios, embora Caio seja quase sempre um primeiro nome, e não um nome nobre; então eu acredito, escreve Orsato, que Frontão não era o sobrenome de Caios, exceto nas famílias, "quae a nitore Romano alienae sunt". Havia frontões em Pérgamo, em Emesa, na Aquitânia, talvez também na Dalmácia, em Faselide, em Milão, como observa o editor, e mais em Nicópolis da Armênia. No século V, o monge São Nilo escreveu a um certo Frontão Archimandrita. Idazio nomeia duas vezes um conde do frontão que viveu no mesmo século<sup>169</sup>. (2010, p. 955)

Leopardi dispensa o mesmo trabalho para especificar a pátria de Frontão, disponibilizando ao leitor indicações precisas das suas fontes. O texto todo é permeado por concordâncias e discordâncias de Leopardi em relação ao editor, que não é nominado no *Discorso*, como podemos ver no excerto seguinte: “No entanto, confesso que não concordo com o Editor em dar como certo que aquele Frontão famoso por sua eloquência, de que fala

---

<sup>168</sup> ed io mi ci sono provato e ne ho tradotto una, e poi mi ci sono riprovato, e finalmente ho cancellato tutto. Colui che disse, rima e traduzione essere cose incompatibili, a miglior dritto avria potuto dirlo di una traduzione di Anacreonte, la quale se non è più che fedelissima, se non serba un suono, un ordine di parole esattissimamente rispondente a quello del testo, è piombo per oro forbito puro lucidissimo. Ora come in tanta difficoltà di trovare e ben collocare le parole, gittare tra queste, rime che non siano stiracchiate e che appaiano spontanee?

<sup>169</sup> Il prenome dell'autor nostro fu Marco, come apparisce da Gellio, da Sidonio, dal Codice che contiene le sue opere, e dalla famosa iscrizione Pesarese; il nome gentilizio, Cornelio, come mostrano la iscrizione stessa, Gellio, Dione Cassio e Capitolino; il cognome, Frontone. Questo, che, come osservano il Panvini, il Sigonio, l'Orsato, deriva dalla fronte, fu comune, dice il Glandorp, agli Eternini, agli Aufidii, ai Cornelii, ai Giullii ed anche ai Caii, tuttochè Caio quasi sempre sia prenome, e non nome gentilizio; onde io credo, scrive l'Orsato, che Frontone non sia stato cognome de' Caii se non in famiglie, «quae a nitore Romano alienae sunt». V'ebbero dei Frontoni in Pergamo, in Emesa, in Aquitania, forse anche in Dalmazia, in Faselide, in Milano, come osserva l'Editore, e di più in Nicopoli d'Armenia. Nel secolo quinto S. Nilo monaco scriveva a certo Frontone Archimandrita. Idazio nomina due volte un Frontone Conte che visse nello stesso secolo.

Sidônio, como ancestral de Leão conselheiro de Henrique, rei dos Godos, em epístola dirigida a esse personagem, seja diferente de nosso autor<sup>170</sup>” (2010, p. 955).

As discordâncias de Leopardi em relação ao editor se dão nas questões inerentes à época vivida por Frontão e também nos pontos determinativos sobre quem ele realmente foi. Os argumentos de Leopardi são sempre embasados por suas leituras e fontes bibliográficas, demonstrando ao leitor segurança e domínio no assunto tratado.

Os parágrafos do *Discurso* estão numerados (pelo próprio Leopardi) por algarismos romanos totalizando uma cifra de 17 parágrafos. Os três primeiros estão dispostos quase que como subseções distintas, cada um trata de um aspecto relacionado ao Frontão, o assunto de cada um vem explícito no início, assim temos:

I. Da vida e das obras de M. Cornélio Frontão [...]

II. O primeiro nome do nosso autor era Marco [...]

III. Pátria do nosso autor foi Cirta, metrópolis da Numídia [...] <sup>171</sup> (LEOPARDI, 2010, p. 954-55)

O acordo/desacordo de Leopardi ao editor é mantido e distribuído ao longo do primeiro até o décimo segundo parágrafo, não aparecendo nos subsequentes. Do parágrafo XIII ao XVII, que é o último, Leopardi discorre principalmente sobre o seu apreço pelo Frontão, enaltece as características que a ele são nobres, como em: “Frontão era um homem de bem. A sua eloquência era suprema<sup>172</sup>” (2010, p. 958). Quanto à forma estrutural desse prefácio, Camarotto observa “estruturada em parágrafos tematicamente autônomos, de acordo com um esquema expositivo<sup>173</sup>” (2016b, p. 27).

No ano de 1822 temos a contrafação do *Martírio*, como já tratado anteriormente, introduzindo ele Leopardi fez *L'editore a chi legge* [Do editor para quem lê]. Trata-se de um texto introdutório com função prefacial, nele o autor descreve o material e a procedência do texto traduzido por ele.

*L'Autore dell'Interpretazione a Chi Legge* [Do autor da interpretação para quem lê] é um texto feito para acompanhar *Le rime di Francesco Petrarca* [As rimas de Francesco

<sup>170</sup> Tuttavia confesso che io non mi accordo coll'Editore in tenere per certo che quel Frontone famoso per la sua eloquenza, di cui Sidonio fa menzione, come di un antenato di Leone consigliere di Enrico re dei Goti, in una epistola indirizzata a quel personaggio, sia diverso dal nostro autore.

<sup>171</sup> I. Della vita e delle opere di M. Cornelio Frontone [...] II. Il prenome dell'autor nostro fu Marco [...] III. Patria del nostro Frontone fu Cirta, metropoli della Numidia.

<sup>172</sup> Frontone fu uomo dabbene. La sua eloquenza fu somma.

<sup>173</sup> strutturata in paragrafi tematicamente autonomi, secondo un schema espositivo.



Petrarca], escrito entre o final de 1825 e começo de 1826, foi publicado neste mesmo ano. Este paratexto exerce uma função de prefácio e nele Leopardi explica as razões que o levaram a realizar tal obra. Primeiramente, ele diz que nos tempos atuais somente pouquíssimos literatos conseguem ler Petrarca, isso porque “ninguém hoje na Itália [...] conhece nem pode entender facilmente a língua italiana<sup>174</sup>” (LEOPARDI, 2010, p. 1026). Apesar de poucos terem essa habilidade, há aqueles que leem Petrarca, e referindo-se a estes leitores Leopardi então conclui: “parece-me que não seria mau se eles o entendessem” (2010, p. 1026) e para garantir que os leitores compreendam Petrarca, Leopardi intervém com a sua interpretação das rimas e esclarece:

A intenção desta *Interpretação* é garantir que qualquer pessoa que entenda mediocrementemente nossa língua moderna possa entender Petrarca, talvez lendo-a levemente, porque neste século não se pode fazer o impossível, mas apenas prestar atenção nele. na leitura do artigo de moda nos jornais. Chamo isso de *Interpretação*, porque não é um comentário como os outros, mas quase uma tradução da fala antiga e obscura para uma fala moderna e clara, embora não bárbara, e se assemelha um pouco às *Interpretações* latinas encontradas nas edições do Clássicos chamados *in usum Delphini*<sup>175</sup>. (2010, p. 1026, itálico do autor)

A publicação da *Interpretação* juntamente com o prefácio indicado acima suscitaram críticas negativas de leitores descontentes, fato que fica evidente em outro texto de Leopardi a *Scusa dell'interprete* [Desculpa do intérprete] publicado também em 1826 em que o nosso autor, um tanto irônico, se desculpa com aqueles que “dizem que Petrarca não é obscuro”. A ideia de publicar esse texto foi dada por Stella em carta de 6 de setembro de 1826. Nela o editor lhe transcreve um parágrafo da carta publicada de Torino (não datada e não nominada) e outro da carta do padre Cesari em 8 de julho de 1826 (Verona) que diz: "Eu reli Petrarca do Conde Leopardi. Ele é muito observador de sua promessa de cumpri-la *ad usum Delphini*: ele analisa e explica as palavras e o significado muito bem. Mas diabo! ouvir de um homem

---

<sup>174</sup> Nessuno oggi in Italia conosce nè può intendere facilmente la lingua italiana antica.

<sup>175</sup> L'intento di questa *Interpretazione* si è di fare che chiunque intende mediocrementemente la nostra lingua moderna, possa intendere il Petrarca, pon mica leggendo spensieratamente, perchè in questo secolo non si può far l'impossibile, ma ponendoci solamente quell'attenzione che si mette nel leggere l'articolo delle mode nei giornali. La chiamo *Interpretazione*, perch'ella non è un commento come gli altri, ma quasi una traduzione del parlare antico e oscuro in un parlar moderno e chiaro, benchè non barbaro, e si rassomiglia un poco a quelle *Interpretazioni* latine che si trovano nelle edizioni dei Classici dette *in usum Delphini*.

assim, a quem amo e honro<sup>176</sup> (*Epist. I*, 1998, p. 1234). A resposta de Leopardi a esse comentário do padre Cesari se deu na *Scusa dell'interprete*, em que ele declara:

em vez de ser agradecido, tenho de pedir perdão aos leitores, [...] Aos que me censuram por não ter dissecado os pensamentos de Petrarca, peço perdão por nunca ter sido eviscerador; ter proposto e prometido fazer uma interpretação de Petrarca, e nada mais [...] Aos que me dizem que Petrarca não é obscuro, pedindo perdão respondo que o sol não é claro [...] Aos que se escandalizam por ter chamado de antiga a língua de Petrarca, peço perdão pelo escândalo e acrescento que já era antiga há mais de trezentos anos, mas hoje talvez esteja rejuvenescida, ou talvez alguns modernos estejam envelhecidos [...] Por fim, peço perdão a todo o exército inumerável de pedantes de todos os nomes e de todas as bandeiras, e a todos os diminutos números dos seus opostos: a estes, por lhes terem escrito uma interpretação, por não a terem escrito à sua maneira<sup>177</sup>. (2010, p. 1027)

As *Rime di Petrarca* suscitaram ainda a publicação de outros dois paratextos, um Manifesto, publicado em 1825 com o propósito de anunciar o iminente lançamento da obra: “Passamos agora a anunciar a próxima publicação do Cancioneiro de Petrarca [...] Cada canção e cada soneto serão acompanhados de uma simples interpretação<sup>178</sup>” (LEOPARDI, 2010, p. 1026). Manifesto constitui uma forma de comunicação que pretende atingir um grande público, historicamente ele se insere nas antigas divulgações de notícias de interesse público, originariamente esse tipo de divulgação se dava oralmente, com o tempo foi sendo gradualmente substituído por murais e placas, por folhas escritas ou impressas, contendo todo tipo de informação: avisos, intimações, portarias, programas políticos, eventos culturais, polêmicas ou satíricas, etc. Uma prática muito comum nas revistas e jornais do século XIX, que além de informar o leitor quanto aos lançamentos, também mantinha informado os próprios autores sobre suas respectivas produções, possibilitando que eles soubessem com maior precisão a situação de suas publicações.

---

<sup>176</sup> "Rileggo il Petrarca del conte Leopardi. Egli osserva molto la sua promessa di dar la cosa *ad usum Delphini*: tocca e spiega le parole ed il senso assai bene. Ma diavolo! la lingua del Petrarca antica ed oscura? Non l'avrei voluto udire da tal uomo, che io amo ed onoro".

<sup>177</sup> invece di esser ringraziato, mi tocca dimandar perdono ai lettori [...] A quelli che mi riprendono di non avere sviscerati i pensieri del Petrarca, domando perdono di non avere fatto mai lo svisceratore; di aver proposto e promesso di fare una interpretazione del Petrarca, e non altro [...] A chi mi dice che il Petrarca non è oscuro, domandando perdono rispondo che il sole non è chiaro [...] A quelli che si scandalizzano ch'io abbia chiamata antica la lingua del Petrarca, domando perdono dello scandalo, e soggiungo ch'ella era antica già più di trecento anni fa, ma oggi sarà forse ringiovanita, o forse alcuni moderni saranno invecchiati [...] In ultimo domando perdono a tutto l'esercito innumerabile dei pedanti d'ogni nome e d'ogni bandiera, e a tutto il piccolissimo numero dei loro contrari: a questi, di avere scritta una interpretazione, a quelli, di non averla scritta a lor modo.

<sup>178</sup> Passiamo ora ad annunziare la prossima pubblicazione del Canzoniere del Petrarca, ch'è veramente il Poeta delle Donne gentili. Ogni canzone ed ogni sonetto saranno corredati d'una semplice interpretazione.

Ainda relativo às *Rime di Petrarca* temos um último texto escrito por Leopardi: *Prefazio dell'interprete* [Prefácio do intérprete] é o título dado ao texto de 1837 para acompanhar uma republicação da obra, Leopardi inicia este prefácio recordando as críticas recebidas na ocasião da primeira edição, ele diz:

Este Comentário foi publicado no ano de 1826 em Milão, alguns acusaram-no de futilidade, dizendo que Petrarca é claro por si mesmo. É crível que esses homens não comprem Petrarca com comentários e, portanto, nenhuma resposta é devida a eles. Outros o elogiavam por sua exata brevidade, outros o culpavam pela secura, outros pela prolixidade supérflua. Muitos estrangeiros me agradeceram, não sem espanto, por poder ler um poeta italiano com os mesmos subsídios que existem para ler latinos e gregos. A edição de Milão foi vendida rapidamente. Mais reimpressões foram feitas nestes dez anos: nenhuma com o meu conhecimento; tanto que mantiveram até os erros da primeira impressão<sup>179</sup>. (2010, p. 1025)

O prefácio acima foi escrito em Nápoles em 1837 para o editor florentino Passigli para acompanhar a nova edição das *Rime di Petrarca* publicadas em 1839. O texto é formado por cinco parágrafos, o primeiro deles o autor fala da repercussão tida pela obra nos últimos dez anos, no segundo ele reitera o propósito do seu trabalho, que é o de proporcionar uma leitura de Petrarca acessível a todos os leitores nativos da língua italiana, bem como aos estrangeiros e às mulheres. No terceiro parágrafo Leopardi indica ter usado como texto base o compilado pelo professor Marsand<sup>180</sup>, “universalmente usado”, e nos dois últimos parágrafos ele destaca a diferença existente entre as suas duas edições e a de Marsand, que reside praticamente na pontuação das rimas, questão sempre muito levada em conta por Leopardi. Outro aspecto apontado pelo autor é de que na nova edição o leitor poderá ler sem os erros tipográficos da primeira edição.

Também intitulado por prefácio e produzido na mesma época do *Prefazione dell'interprete* são os *Prefazione alla Crestomazia italiana dei prosatori - Giacomo Leopardi ai lettori* [Prefácio à Crestomatia italiana dos prosadores - Giacomo Leopardi aos leitores] escrito em 1827 e publicado por Stella no mesmo ano; e ainda *Prefazione alla Crestomazia*

---

<sup>179</sup> Pubblicato questo Comento l'anno 1826 in Milano, alcuni l'accusarono d'inutilità, dicendo che il Petrarca è chiaro da se medesimo. Questi tali è credibile che non comperino Petrarchi con comenti, e però a loro non è dovuta alcuna risposta. Altri gli diedero lode di esattissima brevità, altri lo biasimarono di secchezza, altri di superflua prolissità. Molti stranieri mi ringraziarono non senza meraviglia di poter leggere un Poeta italiano coi medesimi sussidii che si hanno per leggere i latini e i greci. L'edizione di Milano fu venduta prestamente. Più ristampe ne sono state fatte in questi dieci anni: nessuna con saputa mia; tanto che ritengono insino agli errori della prima stampa.

<sup>180</sup> Antonio Marsand: Itália séculos XVIII e XIX. Literato e bibliógrafo, dedicou-se aos estudos eruditos, fez um compêndio de escritos sobre Petrarca e as suas obras, editou *Le Rime di Petrarca* com breves comentários (2 vol., 1819-20).

*italiana dei poeti - Ai lettori* [Prefácio à *Crestomatia italiana* dos poetas - Aos leitores] escrita em 1827 e publicado por Stella em 1828.

O prefácio à *Crestomazia dei prosatori* é composto por 7 parágrafos, estruturado da seguinte maneira: no primeiro Leopardi fala da utilidade de livros deste gênero, diz que todas as línguas cultas já possuem um número considerável, inclusive a italiana, porém: “todas as antologias italianas (ou qualquer outro título que tenham) estão muito longe daquilo que eu me propus que fosse este livro: o qual, com um nome mais próprio, e usado pelos antigos gregos em obras semelhantes, intitulei CRESTOMATIA<sup>181</sup>” (2010, p. 1030). A partir do segundo parágrafo ele lista os motivos que o impulsionaram na realização deste trabalho, então temos assim: “Porque, **primeiramente**, queria que este livro servisse tanto aos jovens italianos que estudam a arte da escrita quanto aos estrangeiros que desejam exercitar-se na nossa língua<sup>182</sup>” (2010, p. 1031, negrito meu). O terceiro parágrafo traz a razão seguinte: “**Secundariamente**, quis que ele funcionasse como um ensaio e um espelho da literatura italiana<sup>183</sup>” (2010, p. 1031, negrito meu). Na sequência, no quarto parágrafo, ele diz: “**Em terceiro lugar**, meu propósito era que esta *Crestomatia* não apenas beneficiasse, mas deleitasse; e que deleitasse e beneficiasse não apenas os jovens, mas também os homens adultos; e não apenas para estudiosos da arte da escrita ou da linguagem, mas para qualquer tipo de leitor<sup>184</sup>” (2010., p. 1031, negrito meu). Nos dois últimos parágrafos ele reforça o seu desejo em proporcionar uma leitura prazerosa e informa que ele inseriu notas de rodapé ao texto sempre que julgou necessário tornar mais claro algum vocábulo, a justificativa dada por ele para o uso dessas notas é de que estava pensando principalmente nos leitores estrangeiros que fariam uso da sua *Crestomatia*, pois poderia assim lhes auxiliar na leitura e compreensão dos textos. Um dado interessante é que Leopardi faz neste prefácio um pré-anúncio da *Crestomatia dos poetas*, que será publicada caso a dos prosadores tenha uma boa aceitação dos leitores.

---

<sup>181</sup> ma tutte le Antologie italiane (o qualunque altro titolo abbiano) sono lontanissimi da quello che io mi ho proposto che debba essere questo libro: Il quale, con nome più proprio, ed usato dai Greci antichi in opere simili, intitulo CRESTOMAZIA.

<sup>182</sup> Peroché, primieramente, io ho voluto che questo libro servisse sì ai giovani italiani studiosi dell'arte dello scrivere, e sì agli stranieri che vogliono esercitarsi nella lingua nostra.

<sup>183</sup> secundariamente, ho voluto che questo riuscisse come un saggio e uno specchio della letteratura italiana.

<sup>184</sup> in terzo luogo, Il proposito mio è stato che questa *Crestomazia*, non solo giovasse, ma diletasse; e che diletasse e giovasse, non solo ai giovani, ma anche agli uomini fatti; e non solo agli studiosi dell'arte dello scrivere, o della lingua, ma ad ogni sorte dei lettori.

O prefácio à *Crestomazia de'poeti* tem 5 parágrafos, e Leopardi já no início retoma o que ele havia dito no final do prefácio anterior, ou seja, a publicação de uma *Crestomatia* de poetas. Neste texto introdutório, Leopardi descreve suas escolhas dentre as opções de poetas, diz ter privilegiado a distribuição levando em conta o fator cronológico, porque além do efeito poético, era útil “à cognição histórica da poesia nacional<sup>185</sup>” (2010, p. 1031). Ao final, para falar das notas de rodapé, ele faz referência ao prefácio anterior, e diz: “do objeto e do uso das notinhas colocadas no rodapé das páginas, já dito no prefácio da outra *Crestomatia*<sup>186</sup>” (2010, p. 1031).

Por discurso, temos ainda o *Discorso in proposito di una orazione greca di Giorgio Gemisto Pletone e volgarizzamento della medesima* [Discurso em propósito de uma oração grega de Jorge Gemisto Pletão e tradução da mesma], um texto de acompanhamento com oito parágrafos em que Leopardi fala dos escritos de Gemisto e enaltece o autor traduzido dizendo: “certo é que Gemisto foi um dos maiores engenhos e dos mais raros do seu tempo, que foi o século XV<sup>187</sup>” (2010, p. 1086). Praticamente metade do Discurso é dedicado ao autor e à Oração traduzida, na outra metade, parágrafos 5 e 6, Leopardi cita um trecho do prefácio escrito por Giordani para a tradução da Carta CXIV de Sêneca a Lúcio, e nos dois últimos parágrafos ele contesta afirmações feitas pelo amigo quanto à utilidade e realização de traduções.

Além dos textos acima indicados, é com Stella que é publicado também outro manifesto em 1825 para anunciar a tradução das obras de Cícero.

Após falar das produções leopardianas de peritextos, passarei na próxima seção a tratar especificamente dos discursos de acompanhamento às traduções poéticas de Leopardi.

## 2.2 Discursos de acompanhamento de Leopardi às suas traduções poéticas

Nesta seção pretendo repassar um a um cada um dos seis discursos de acompanhamento que compõem o corpus principal desta tese, em que serão separadamente, apontadas as principais características e particularidades de cada texto. Lembrando que na

---

<sup>185</sup> alla cognizione storica della poesia nazionale.

<sup>186</sup> dell'oggetto e dell'uso delle noterelle poste a pie delle pagine, se ha detto nella prefazione dell'altra *Crestomazia*.

<sup>187</sup> Certo è che Gemisto fu de' maggiori ingegni e de' più pellegrini del tempo suo, che fu il decimoquinto secolo.

minha Dissertação<sup>188</sup> os mesmos já foram tratados e apresentados, e por tal razão, ocasionalmente, retomarei algumas ideias já presentes na Dissertação de Mestrado, as quais foram aqui ampliadas em alguns aspectos.

### 2.2.1 *Discurso sobre Mosco*

As poesias de Mosco foram traduzidas por Leopardi em 1815, mesmo ano em que traduziu a *Batracomiomaquia*. Outra particularidade entre essas duas traduções é a de que os seus respectivos textos de acompanhamento foram denominados pelo autor como *Discurso*, assemelhando-se tanto na estrutura quanto na forma como o argumento foi afrontado, resultando em dois textos longos e cheios de informações, rendendo-os díspares em relação aos demais.

O *Discurso sobre Mosco* é composto por 47 parágrafos. Em 20 deles, Leopardi, de um modo ou de outro, fala de tradução, nos outros 27 trata de questões relativas à autoria e a aspectos da obra. Nesse discurso, encontramos 21 citações de outras traduções das poesias de Mosco, colocadas no corpo do texto com caráter comparativo. O texto também apresenta 58 notas de rodapé, com informações sobre autores e obras que Leopardi utilizou na sua pesquisa e que contribuíram para a composição do seu estudo e compilação do discurso de acompanhamento.

Pode-se dividir e qualificar as notas de rodapé da seguinte forma: uma primeira parte composta por autores gregos e latinos, que serviram de base para Leopardi fundamentar a distinção dos poetas Mosco e Teócrito. Nesse caso Leopardi se valeu de gramáticos, compiladores, lexicógrafos e escritores como Suídas, Ateneu, Sérvio e Estobeu. As indicações autorais aparecem da seguinte maneira nas notas:

1. Eudocia Augusta, in Jon.
2. Suidas, in Lex. art. Θεόκριτος Παράγ et Μόοχος.
6. Eusebius, in Chron. Olymp. 156.
9. Athenaeus, Deipnosop. Lib. XIV.
11. Servius, in Proem. Commentar. ad Virgil. Eclog. (LEOPARDI, 2010, p. 410)

---

<sup>188</sup> Dissertação intitulada: Tradução comentada do Discurso sobre Mosco de Giacomo Leopardi, defendida em 2014, o texto completo pode ser verificado em: <http://tede.ufsc.br/teses/PGET0243-D.pdf>.

Ainda nessa fase se encontra indicações de poetas que serviram como modelo de comparação de estilo, sempre com o escopo de distinguir obra e autoria das poesias de Mosco. Dentre os poetas citados em nota de rodapé temos Torquato Tasso com *Aminta*, as *Odes* de Horácio e *Metamorfoses* de Ovídio. Compõem ainda essa primeira parte a *Storia della letteratura italiana* de Girolamo Tiraboschi, *Lettere di Virgilio agli Arcadi* de Saverio Bettinelli, M. de Fontenelle com *Reflexions sur la nature de l'Églogue*. Na segunda parte das notas de rodapé, Leopardi se ocupou em discutir, notificar e comparar traduções dos idílios de Mosco, por consequência as respectivas notas são compostas por indicações a tradutores, número de volume/edição, ano de publicação, sendo que o nome do tradutor normalmente é dado no corpo do seu texto, que por sua vez é complementado com a indicação de ano de publicação na nota de rodapé, como pode-se ver no excerto abaixo:

Basta o grande número de tradutores de Mosco para fazer conhecer qual prestígio tiveram as poucas poesias que dele nos restaram. Adolfo Metkerck (31), Lorenzo Gambarà (32), Bonaventura Vulcanio (33), Davide Withford (34) traduziram Mosco em versos latinos. Com tradução também latina em prosa, temos Giovanni Crispini (35), Commelin (36), Giacomo Lect (37), e os editores de Teócrito de Oxford (38). Enrico Stefano, que tinha publicado Mosco na sua Coleção dos poetas príncipes *Heroici carminis* (39).

(31) Brug. 1565.

(32) Antwerp. 1568.

(33) Ibid. 1584.

(34) Lond. 1679.

(35) Genev. 1584, 1600, 1629.

(36) 1596, 1603, 1604.

(37) Genev. 1606.

(38) Oxon. 1699.

(39) Paris 1566. (LEOPARDI, 2010, p. 413)

Leopardi mencionou 75 nomes próprios de diferentes nacionalidades: gregos, latinos, franceses, italianos e pertencentes a épocas diferentes e distantes, relativos a autores, tradutores, editores, historiadores e estudiosos de Mosco e Teócrito que se encontram distribuídos no texto, sempre servindo de suporte às conjecturas de Leopardi. Ocorre de encontrarmos alguns excertos com grande concentração desses nomes, como podemos verificar na seguinte passagem: “Eu não falo das belas edições gregas e latinas de Mosco, feitas por Zamagna, por Bodoni, por Teucher e por seus tradutores alemães de Lieberkühn, de Küttner, Grillo, Manso” (2010, p. 415).

Destaco ainda a presença de 11 topônimos correspondendo na sua maioria a cidades da Grécia antiga, empregados por Leopardi principalmente como suporte para definir a

nacionalidade e a época em que Mosco viveu, são eles: Siracusa, Sicília, Ascra, Beócia, Lesbos, Teos, Paros, Mitilene, Lorena, Tebas e Argos. Além dos topônimos tem também 9 indicações a seres mitológicos, que são: Amor, Vênus, Musas, Cadmo, Átridas, Citéron, Alfeio, Aretusa e Graças.

Leopardi inicia o seu discurso de acompanhamento dizendo: “A vida de Mosco é tão pouco conhecida, que alguns pensaram em se curvar diante desse personagem, confundindo-o com Teócrito, e acreditaram que o verdadeiro nome desse poeta é Mosco, sendo Teócrito um apelido dado a ele por causa da fama que havia conquistado com suas composições” (2010, p. 410).

A partir dessa constatação é compreensível que o *Discurso sobre Mosco* resultasse em um texto denso de informações, em que Leopardi, partindo das suas leituras tentou com muitas indicações, individualizar esses dois grandes poetas. Para tanto, confrontou opiniões de autores e estudiosos que divergiam desse assunto, como podemos ver no seguinte trecho, em que Leopardi começa citando o autor grego da *Vida* de Teócrito:

"Tendo se tornado famoso na poesia bucólica", diz o autor grego da Vida de Teócrito "revelou ter grande valor, e, segundo alguns, foi por isso chamado de Teócrito, e alterou para esse o seu próprio nome, mosco." Essa opinião é falsa. O autor dos Idílios atribuídos a Teócrito, e daqueles que se tem sob o nome de Mosco, não pode ser apenas um. São eles de caracteres muito opostos entre si. Por outro lado, Sérvio, Estobeu, Elia Eudócia, Suídas distinguem claramente os dois poetas. (2010, p. 410)

Não menos importante para Leopardi foi a questão relativa à nacionalidade e à época em que viveram esses dois poetas. Leopardi concorda com Suídas quando afirma que a pátria de Mosco foi Siracusa e sendo assim, Teócrito e Mosco são compatriotas. Quanto à questão relativa à época em vivera, ele novamente apresenta opiniões de autores divergentes e, segundo as observações de Suídas, Mosco teria vivido um século depois de Teócrito, e se assim for, Leopardi questiona: “Mas como é que esse [Mosco], no Idílio sobre Bión<sup>189</sup>, seu mestre, diz que Teócrito se comove pela morte dele [Bion]?” (2010, p. 410). Esse argumento também foi usado pelo tradutor francês Longepierre<sup>190</sup> e outros, fazendo acreditar que os dois poetas foram contemporâneos.

<sup>189</sup> Bión de Esmirna: Turquia século II a.C. Poeta grego, viveu na Sicília onde morreu envenenado, da sua obra restaram 17 fragmentos das suas *Bucólicas* e *Epitáfio de Adones*, esta última foi escrita à imitação dos idílios I e XV de Teócrito. Os seus fragmentos normalmente são publicados junto com Mosco e Teócrito.

<sup>190</sup> Hilaire-Bernard de Requeleyne, barão de Longepierre: França, século XVII, dramaturgo, estudou literatura grega, traduziu do grego Anacreonte, Safo, Bión e Mosco.



Efetivamente são dois autores gregos e, seguindo as indicações dadas por Leopardi, tem-se que ambos viveram no século II a.C., tiveram a mesma formação bucólica e escreveram sobre mesma matéria, porém, segundo Leopardi, a ideia de que Mosco e Teócrito sejam uma única pessoa é falsa, pois para ele: “São eles de caracteres muito opostos entre si [...] Ademais, o próprio Mosco faz menção de Teócrito em seu canto fúnebre pela morte de Bion: definindo qualquer tipo de controvérsia” (2010, p. 410). Para chegar a essa conclusão, Leopardi fez um resgate não somente histórico, confrontando posições de diversos autores de diferentes épocas, também cotejou as composições desses dois grandes poetas com intuito de listar as características próprias de cada um, e assim os descreve:

Tanto Teócrito quanto Mosco são originais, já que Mosco não é um copista como Virgílio, mas ambos cantando sobre o mesmo tema, e cultivando o mesmo gênero de poesia, seguiram dois caminhos diferentes. Teócrito normalmente é mais negligente, mais pobre de ornamentos, mais simples, e às vezes também mais grosseiro. Mosco é mais delicado, mais florido, mais elegante, mais rico de belezas poéticas inventivas. Em Teócrito agrada a negligência, em Mosco a delicadeza. Teócrito escondeu mais acuradamente a arte, da qual se serviu para representar a natureza. Mosco a deixou entrever um pouquinho, mas em um modo tal que atrai e não entedia, que faz experimentar e não sacia, que, mostrando só uma parte e escondendo a outra, faz desejar ver ainda essa. A natureza, nas poesias de Mosco, não é coberta por ornamentos, não é ofuscada por frases poéticas, não é escrava da arte. Essa vem acomodar-se ao lado da natureza, deixando-a aparecer em todo o seu esplendor. Mosco é um poeta civilizado, mas não corrompido; é um pastor que saiu algumas vezes do campo, mas que não contraiu os vícios dos urbanos; é o Virgílio dos gregos, mas um Virgílio que inventa e não transcreve, e que, além disso, canta em uma língua mais delicada, e em um tempo que conserva um pouco mais da antiga simplicidade. Essa foi por Mosco submetida à arte, mas não danificada, ao contrário às vezes foi deixada movimentar-se livremente. Foi dito que ele agrada também aos que são acusados de não saberem experimentar a simplicidade dos antigos. (2010, p. 412)

Das descrições apontadas por Leopardi no excerto acima, é possível montar um perfil individualizado dos dois poetas. De Mosco se tem que ele é mais delicado, florido, elegante e rico de belezas poéticas; representa a natureza de forma atrativa e não entediante; natureza não é escrava da arte; o poeta é civilizado e mais inventivo; a língua é mais delicada e tem mais conservada a simplicidade. Teócrito é descrito como o poeta mais negligente e mais pobre de ornamentos; mais simples e às vezes até grosseiro; ele escondeu a arte que se serviu para representar a natureza.

A partir dessa classificação, deste perfil determinado de cada um dos poetas, Leopardi passa então a separar o que seria de autoria de Mosco e o que seria de Teócrito, para

tanto ele apresenta diferentes excertos de traduções desses idílios, assim como resgata vozes de antigos estudiosos de Mosco e Teócrito.

Como já tratado anteriormente, esses dois poetas ao longo dos tempos foram considerados como sendo um só, o que colaborou para que o mesmo idílio ora fosse nomeado com o nome de um, ora com o do outro poeta. A esse respeito, Leopardi observa:

Quatro dos Idílios que nos restam, isto é, os primeiros e os mais longos, foram publicados mais vezes entre aqueles de Teócrito. Esses foram inseridos na coletânea de poemas bucólicos por um contemporâneo de Aristarco gramático. Pouco a pouco se deixou de antepor a cada um desses o nome de Mosco, e todos aqueles Idílios, com exceção do primeiro, chegaram até nós, por negligência dos livreiros, sob o nome de Teócrito. (2010, p. 410)

Para esclarecer a questão autoral, Leopardi recorre a Fúlvio Ursino e Enrico Stefano, historiadores que também se dedicaram a distinguir Mosco e Teócrito, e que segundo Leopardi é graças a esses dois estudiosos que “viemos a saber que três Idílios, atribuídos a Teócrito, devem-se na verdade a Mosco” (2010, p. 411).

Na sequência, ele comenta um a um os idílios, determinando a sua autoria, sempre associando características da escrita com opiniões de outros autores, relacionando outras traduções desses idílios, mas o mais importante para poder estabelecer a autoria desses idílio é ater-se aos manuscritos.

A relevância desse estudo de Leopardi foi reconhecida por outros tradutores de Mosco e Teócrito, ainda no século XIX, como é o caso do Sacerdote Sante Bentini, que em 1868 realizou uma tradução com anotações de poesias de Teócrito, Mosco e Bión. Para cada poeta traduzido o tradutor escreveu um texto introdutório em que faz breves comentários sobre autor e obra. Para o prefácio que acompanha a tradução dos idílios de Mosco, Bentini inicia o seu texto praticamente do mesmo modo que iniciou Leopardi<sup>191</sup>, a sequência do seu texto contém elementos que lembram muito o texto leopardiano, porém de um modo mais sintético, como se fosse um resumo da leitura do *Discurso sobre Mosco*.

No segundo parágrafo Bentini diz: “falando de Teócrito reportamos o juízo que dele e de Virgílio nos dá o douto Gravina: agora nos agrada aqui referir quanto sobre Teócrito e Mosco julga o Leopardi” (1868, p. 300). A partir dessa enunciação o tradutor transcreve um longo parágrafo do *Discurso*, em que Leopardi descreve distintamente o estilo e o caráter da

---

<sup>191</sup> O discurso de acompanhamento de Leopardi inicia com “A vida de Mosco é tão pouco conhecida, que alguns pensaram em se curvar diante desse personagem, confundindo-o com Teócrito”, e o de Bentini dessa forma: “Tão pouco se sabe da vida de Mosco, que alguns o confundiram com Teócrito”.

poesia de Mosco e de Teócrito, elegendo ao final Mosco como seu favorito. O fato de Bentini ter usado o texto de Leopardi para introduzir a sua própria tradução evidencia a erudição empregada e a relevância do estudo desenvolvido por Leopardi, a ponto de ser usado como referência. Outra obra datada do século XIX que confere destaque aos discursos de acompanhamento às traduções poéticas de Leopardi é *Studi filologici sul Leopardi* (1845) [Estudos filológicos sobre Leopardi], organizada por Pietro Pellegrini e Pietro Giordani. Nessa obra eles reúnem grande parte do acervo leopardiano, composto pelas suas traduções e textos preliminares, que vem introduzido por um próêmio escrito por Giordani em que ele afirma: “quis desejar que os italianos, presentes e os futuros, soubessem (pelo menos em parte) quais e quão maravilhosos foram os seus estudos em filologia italiana, latina e grega. Os quais começou com dez anos de idade, e continuou com grande fervor por onze anos<sup>192</sup>” (1845, p. 7).

Ao analisar o estudo de Leopardi contido no *Discurso sobre Mosco*, De Sanctis retoma a questão de se ter poucos idílios sob o nome de Mosco e esse ter sido confundido com Teócrito, da incerteza de quando e onde viveu Mosco e, no entanto, Leopardi com a sua pesquisa “tenta, e acredita provar que Mosco e Teócrito não são o mesmo poeta, como parece para alguns [...] É difícil encontrar alguém que tenha falado de Mosco, e não seja lembrado aqui. O autor sabe tudo, procurou tudo<sup>193</sup>” (1961, p. 28) .

Os estudos literários de De Sanctis, sob a perspectiva das línguas clássicas, da literatura grega-latina, são analisados e reavivados por Bianco Gerardo em *Francesco De Sanctis, cultura clássica e crítica literária* (2009). Na obra, Gerardo percorre e comenta os estudos de De Sanctis quanto à formação literária italiana e a presença de autores gregos e latinos; na seção intitulada *Mosco*, Gerardo reconhece a contribuição dada por Leopardi para que os críticos e tradutores pudessem distinguir e nomear as poesias de Mosco. Referindo-se especificamente ao *Discurso sobre Mosco*, Gerardo diz: “é com os estudos leopardianos que os idílios de Mosco são examinados com atenta análise<sup>194</sup>” (2009, p. 68).

---

<sup>192</sup> ma ho dovuto desiderare che i presenti italiani e i futuri sapessero (almeno in parte) quali e quanto meravigliosi furono i suoi studi in filologia italiana, e latina, e greca. I quali cominciò d'anni dieci, e continuò con grandissimo fervore per undici anni.

<sup>193</sup> E prova, e crede di provare che Mosco e Teocrito sono non uno stesso poeta, come pare a taluni, ma due persone distinte [...] È difficile trovare qualcuno che abbia parlato di Mosco, e non sia ricordato qui. L'autore sa tutto, ha cercato tutto.

<sup>194</sup> È con gli studi leopardiani che gli idilli di Mosco vengono prese in esame, con atenta analisi.

No *Discurso sobre Mosco*, Leopardi após ter buscado distinguir os dois grandes poetas, passou a comentar um a um os idílios ditos de Mosco. Sistemáticamente, anuncia o título do idílio, descreve brevemente os acontecimentos narrados e em seguida diz a posição que o mesmo ocupa entre as poesias consideradas como sendo de Teócrito. Nessa individualização dos idílios, ele cita outros tradutores de Mosco e Teócrito, relacionando a autoria dada por cada tradutor, como podemos verificar no excerto a seguir:

O segundo Idílio de Mosco se intitula *Europa*. Ele foi atribuído a Teócrito, e, nas antigas edições desse, encontra-se no vigésimo lugar. Salvini e outros o traduziram junto com os Idílios daquele Bucólico. Longepierre traduzindo para o francês as poesias de Mosco, deixou *Europa* de fora [...] *O Canto funebre de Bion*, ou seja, o terceiro Idílio de Mosco, que me parece a sua poesia mais bela, e que certamente é uma obra prima no gênero lúgubre pastoril, ocupa nas antigas edições de Teócrito o décimo nono lugar [...] O quinto Idílio de Mosco, conservado por Estobeu, foi intitulado por Sr. Poinset de Sivry *A preguiça* [...] Daniele Heinsius atribui a Mosco o Idílio vigésimo entre aqueles que se têm sob o nome de Teócrito. (2010, p. 411)

Sucessivamente à apresentação dos idílios, Leopardi confrontava excertos de traduções anteriores à sua, comparando-as entre si. Nessas comparações Leopardi não incluiu a sua própria tradução, vindo a comentá-la de modo breve e sucinto no final do *Discurso*. A presença desses fragmentos de traduções usados por Leopardi, dispostos continuamente um a um, deram outra aparência, outro formato ao seu texto em relação à primeira parte, pois os parágrafos eram mais longos e densos de informações.

### 2.2.2 *Discurso sobre a Batracomiomaquia*

A *Batracomiomaquia*, ou a *Guerra entre os ratos e as rãs* foi traduzida no mesmo ano em que Leopardi traduziu as poesias de Mosco, ou seja, em 1815<sup>195</sup>, e ambos os textos de acompanhamento foram intitulados por *Discurso*. Efetivamente os dois textos introdutórios portam consigo outras semelhanças, como por exemplo a construção de parágrafos longos, em que o autor, repetindo o feito do primeiro *Discurso*, trabalha a questão da autoria da *Batracomiomaquia*. Leopardi começa assim o seu texto:

Quando, após ter lido umas obras de autor desconhecido, a achamos interessante e digna de observações, somos logo empurrados pela curiosidade a pesquisar o seu autor. Tendo revelado o caráter da obra em si, almejamos ter um nome ao qual

<sup>195</sup> Em 1815 Leopardi realizou a primeira tradução da *Batracomiomaquia*, intitulada *La guerra dei topi e delle rane*; vindo a realizar uma segunda tradução do poema em 1820 intitulado *Guerra de' topi e delle rane*, e uma terceira tradução em 1826 com o título *Guerra dei topi e delle rane*.

aplicá-lo. Lamentamos ignorar o de uma pessoa que nos interessa, e ter que louvar e estimar um Ser anônimo e desconhecido. Talvez o seu nome não nos faria conhecer mais do que pode fazer a obra em si, mas nós acreditamos estarmos bem informados sobre um escritor, quando sabemos seu nome. Quanto às obras antigas, essa curiosidade vai ainda mais além. A dificuldade de conhecer o autor de algumas dessas, não faz que aumentá-la.<sup>196</sup> (2010, p. 394)

De fato, a *Batracomiomaquia* é uma obra antiga, contada comicadamente com elementos épicos, uma paródia da *Iliada*, considerada Pseudo-Homero. As dificuldades envolvidas em determinar a sua autoria e composição remontam à antiguidade e, nesse quesito, aproxima-se da complexidade enfrentada por Leopardi com o trabalho desenvolvido ao tratar de Mosco. Diante dessa nova empreitada, ele recorre novamente às fontes disponibilizadas na sua biblioteca, e considerando a complexidade do argumento, o resultado obtido é um discurso de acompanhamento com muitas indicações de autores, filólogos, estudiosos e tradutores dessa obra, somando um número de 76 nomes próprios.

Leopardi promove uma discussão quanto à autoria da *Batracomiomaquia*, em que de um lado coloca aqueles autores que a consideravam como sendo de Homero e de outro lado aqueles que eram contrários. Determinar a autoria dessa obra é uma tarefa não fácil, nem mesmo para os antigos pois como Leopardi observa: “E certamente, lendo os antigos escritos, percebe-se que a antiguidade estava em dúvida sobre a autenticidade da *Batracomiomaquia*, talvez nada menos daquilo que sabemos nós no presente<sup>197</sup>” (2010, p. 395).

Na discussão quanto à paternidade da *Batracomiomaquia*, entre os que defendem ser Homero pai dessa obra, Leopardi cita o tradutor Antonio Lavagnoli que “em um longo prefácio introdução à *Batracomiomaquia* por ele traduzida, sustentou com todas as suas forças essa opinião. ‘Não poderia ter sido isso porventura’, diz ele falando de Homero, ‘um

---

<sup>196</sup> Quando, dopo aver letta qualche opera di autore sconosciuto, la troviamo interessante e degna di osservazione, siamo tosto spinti dalla curiosità a ricercarne lo scrittore. Avendone rilevato il carattere dall'opera stessa, bramiamo avere un nome a cui applicarlo. Ci duole d'ignorare quello di una persona che c'interessa, e di dover lodare e stimare un Essere anonimo e sconosciuto. Forse il suo nome non ce lo farebbe conoscere più di quello che può fare l'opera stessa, ma noi crediamo di essere abbastanza informati intorno ad uno scrittore, quando ne sappiamo il nome. Riguardo alle opere antiche, questa curiosità va ancora più avanti. La difficoltà di conoscere l'autore di qualcuna di esse, non fa che aumentarla.

<sup>197</sup> E certamente, leggendo gli antichi scritti, si trova che l'antichità era in dubbio intorno all'autenticità della *Batracomiomachia*, forse niente meno di quello che lo siamo noi al presente.

primeiro parto da sua mente?<sup>198</sup>” (2010, p. 395). Na mesma posição, colocados por Leopardi, estão Estácio<sup>199</sup>, Apostólio<sup>200</sup>, Tzetze<sup>201</sup> e prossegue elencando:

Maittaire e Francesco Redi no advertimento introdução à *Guerra dos Ratos e das Rãs* de Andrea del Sarto, julgam a *Batracomiomaquia*, produção digna de Homero, e Pope diz que um grande autor pode por vezes recriar-se em compor um escrito jocoso, que geralmente os espíritos mais sublimes não são inimigos da brincadeira, e que o talento para brincar acompanha de ordinário uma bela imaginação, e é nos grandes engenhos, como são freqüentes as veias de mercúrio nas minas de ouro<sup>202</sup>. (2010, p. 395)

Leopardi concorda com a ideia de Pope, mas reitera que isso prova apenas que Homero era capaz de escrever um poema jocoso e não necessariamente quer dizer que seja de sua autoria, pois “seria um louco quem negasse a primeira proposição, não porém certamente quem negasse a segunda, a qual teve na realidade muitíssimos opositores<sup>203</sup>” (2010, p. 395) como Leopardi passa a demonstrar.

Na posição contrária, daqueles que defendiam não ser de Homero a autoria da *Batracomiomaquia*, Leopardi cita Proclo<sup>204</sup> e Eustácio<sup>205</sup> que não eram muito convencidos da questão, assim como:

O primeiro dos dois autores anônimos das Vidas de Homero, publicadas pelo Allacci, parece rejeitar expressamente a *Batracomiomaquia* como suposta e de autores diferentes de Homero, porque disse desse poeta: “Nada lhe se deve atribuir, fora que a *Iliada* e a *Odisseia*. Os Hinos e os outros poemas que se atribuem, se tem para ter por obra de outros autores, a razão da diferença, seja do caráter que da beleza dos escritos. Alguns querem lhe atribuir também duas obras que circulam

<sup>198</sup> in una lunga prefazione premessa alla *Batracomiomachia* da lui tradotta, ha sostenuta con tutte le sue forze questa opinione. "Non potrebbe esser questo per avventura", dic'egli parlando di Omero, "un primo parto della sua mente?"

<sup>199</sup> Públio Papínio Estácio: Itália, século I. Poeta da Roma antiga, *Tebaida* é considerada a sua maior obra, cuja matéria poética é elaborada segundo o modelo virgiliano da *Eneida*, composta de 12 cantos que narra a guerra entre os irmãos Etéocles e Polinices, os dois filhos homens de Édipo com Jocasta, pelo direito de reinar Tebas.

<sup>200</sup> Aristóbulo Apostólio: Grécia, 1465 - Itália 1535. Humanista, nomeado Arcebispo por Leão X em 1515 quando assumiu o nome de Arsênio, seu nome está relacionado à transcrição de um grande número de manuscritos gregos.

<sup>201</sup> Ioánnis Tzétzis - João Tzetze: Grécia, século XII. Gramático e filólogo bizantino, autor de versos mitológicos e eruditos, sua maior obra é *Livro das histórias*, composto por 12,674 versos que tratam de variados assuntos como literatura, teologia e história.

<sup>202</sup> Maittaire e Francesco Redi nell'Avvertimento premesso alla *Guerra dei Topi e dei Ranocchi* di Andrea del Sarto, giudicano la *Batracomiomachia*, produzione degna di Omero, 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.

<sup>203</sup> Sarebbe un pazzo chi negasse la prima proposizione, non però certamente chi negasse la seconda, la quale ha avuti in realtà moltissimi oppositori.

<sup>204</sup> Proclo: Constantinopla século V. Filósofo grego, último entre os representantes do neoplatonismo, escreveu comentários aos diálogos de Timeu e Parmênides, e obras teológicas.

<sup>205</sup> Eustácio de Tessalônica: Constantinopla século XII. Arcebispo de Tessalônica e acadêmico grego bizantino, escreveu comentários sobre as obras de Virgílio e Homero.

com os títulos de *Batracomiomaquia* e de *Margites*. Quanto aos poemas que verdadeiramente lhe pertencem, esses se cantavam um tempo cá e lá repartidamente, e foram reordenados por Pisístrato o Ateniese.”<sup>206</sup> (2010, p. 395)

Realmente, como indicado por Leopardi, a própria antiguidade estava incerta quanto à autoria da *Batracomiomaquia*, e tivemos os prós, os contras e também aqueles que se isentaram de tomar uma posição, como “Os Escolásticos de Sófocles e de Eurípedes”<sup>207</sup> citam a *Batracomiomaquia* sem nominar o autor, com que parecem dar a entender de estarem incertos quanto a isso<sup>208</sup>” (2010, p. 395).

Leopardi prossegue a discussão entre os autores antigos e chegando aos modernos diz:

Entre os modernos, Daniel Heinsio, Giovanni le Clerc, e muitos outros contestaram ser a *Batracomiomaquia* de Homero. Madame Dacier dizendo que os melhores críticos reconhecem aquele poema por falsamente atribuído a Homero, mostra de não pensar ela mesma em diferente maneira. Stefano Bergler conta até oito palavras da *Batracomiomaquia*, que não parecem estar em uso ao tempo de Homero, que nunca se serviu delas na *Iliada* e na *Odisseia*, se bem que muitas vezes tivesse ocasião de fazê-lo<sup>209</sup>. (2010, p. 396)

Leopardi continua a discussão nessa linha, relatando análises que demonstravam o uso de palavras que não pertenceriam à época de Homero, que teriam surgido muito depois e, ainda referindo-se às observações feitas por Stefano Bergler<sup>210</sup>, ele diz:

Acredita que em Homero a letra “a” do verbo “ikàno”, e dos casos formados pelo mesmo é sempre longa, e a “y” do aoristo segundo, e futuro segundo do verbo “feúgo” é sempre breve, enquanto que na *Batracomiomaquia* encontra-se “ikanen” com a sílaba “ka” breve, e “apéphygen” com a sílaba “phy” longa<sup>211</sup>. (2010, p. 396)

<sup>206</sup> Il primo dei due autori anonimi delle Vite di Omero, pubblicate dall'Allacci, sembra rigettare espressamente la *Batracomiomachia* come supposta e di autore differente da Omero, poiché dice di questo poeta: "Nulla gli si deve attribuire, fuorché l'Iliade e l'Odissea. Gli Inni e gli altri poemi che gli si ascrivono, si hanno a tenere per opere di altri autori, a cagione della differenza, sì del carattere che della bellezza degli scritti. Alcuni gli vogliono attribuire anche due opere che vanno intorno coi titoli di *Batracomiomachia* e di *Margite*. Quanto ai poemi che veramente gli appartengono, essi si cantavano un tempo qua e là spartitamente, e furono riordinati da Pisistrato l'Ateniese."

<sup>207</sup> Eurípedes: Grécia, século V a.C.. Poeta trágico.

<sup>208</sup> Gli Scoliasi di Sofocle e di Euripide citano la *Batracomiomachia* senza nominarne l'autore, con che sembrano dare a vedere di essere incerti intorno ad esso.

<sup>209</sup> Tra i moderni, Daniele Heinsio, Giovanni le Clerc, e molti altri contrastarono ad Omero la *Batracomiomachia*. Madama Dacier dicendo che i migliori critici riconoscono quel poema per falsamente attribuito ad Omero, mostra di non pensare essa stessa in diversa guisa. Stefano Bergler conta fino ad otto parole della *Batracomiomachia*, che non sembrano essere state in uso al tempo di Omero, il quale non se ne serví mai nell'Iliade e nell'Odissea, benché spesse volte avesse occasione di farlo

<sup>210</sup> Stephan Bergler: Romênia séculos XII e XIII. Filólogo.

<sup>211</sup> Trova che presso Omero la lettera "a" del verbo "ikàno", e dei casi formati dallo stesso è sempre lunga, e la "y" dell'aoristo secondo, e futuro secondo del verbo "feúgo" è sempre breve, mentre nella *Batracomiomachia* si ha "ikanen" colla sillaba "ka" breve, ed "apéphygen" colla sillaba "phy" lunga.

Logo após ter demonstrado esses estudos, Leopardi apresenta a sua própria análise a respeito da *Batracomiomaquia*, quando diz:

A todas essas observações já feitas pelos eruditos, acrescentarei eu uma, que não creio feita ainda por alguém. A descrição das angústias e dos diversos atos do rato que navega sobre o dorso de Bochechudo, parece-me imitação afetada daquela que faz Mosco dos atos de Europa transportada por mar pelo seu touro<sup>212</sup>. (2010, p. 396)

Leopardi passa a descrever e comparar o trecho das duas poesias que descreviam a mesma cena, porém encenadas por diferentes personagens, mas que reproduziam a mesma ideia. Como Leopardi havia acabado de traduzir os idílios de Mosco, a semelhança não pode lhe passar despercebida e ao final da sua analogia conclui:

me confirmei fortemente no meu parecer, julgando verisimilíssimo que o autor da *Batracomiomaquia* tivesse pego aquela semelhança exatamente do Idílio que havia debaixo dos olhos, e que imitara nos versos precedentes; e me convenci logo a *Batracomiomaquia* não ser de Homero, mas de autor posterior a Mosco, vale dizer àqueles de Teócrito, pois, como demonstra-se com boas razões, esses dois poetas foram contemporâneos.<sup>213</sup> (2010, p. 396)

Fonseca<sup>214</sup> ao tratar da questão da autoria da *Batracomiomaquia* na sua tese faz menção a Leopardi e ao seu estudo comparativo entre a Europa de Mosco e a *Batracomiomaquia* dizendo:

Uma outra obra tardia, anterior à era cristã, também serviu de modelo ao autor paródico, concretamente à cena da travessia aquática, que resulta na morte de Psicárpax. Refiro-me ao idílio de Mosco, Europa, cuja associação com a *Batracomiomaquia* coube a Leopardi. As conjecturas do investigador italiano situam a composição do poema herói-cômico num período não anterior ao século III a.C. e não posterior às obras de Estácio, Marcial e Plutarco (séculos I-II), identificando como helenístico o autor que terá florescido depois de Teócrito e de Mosco, ou seja, por volta do século II a.C. (2013, p. 154).

O autor português defende ainda a existência de um vínculo não somente intuitivo, mas formal, pois: “Entre o idílio e o poema herói-cômico noto, por outro lado, evidências de

<sup>212</sup> A tutte queste osservazioni fatte già dagli eruditi, ne aggiungerò io una, che non credo fatta ancora da alcuno. La descrizione delle angosce e dei diversi atti del topo che naviga sul dorso di Gonfiagote, mi sembra imitazione affettata di quella che fa Mosco degli atti di Europa trasportata per mare dal suo toro.

<sup>213</sup> mi confermai fortemente nel mio parere, giudicando verisimilissimo che l'autore della *Batracomiomachia* avesse tolta quella similitudine appunto dall'Idillio che avea sotto gli occhi, e che avea imitato nei versi precedenti; e mi persuasi tosto la *Batracomiomachia* non esser di Omero, ma di autore posteriore ai tempi di Mosco, vale a dire a quelli di Teocrito, poichè, come dimostrasi con buone ragioni, questi due poeti furono contemporanei.

<sup>214</sup> Tese de doutoramento, Estudos Clássicos (Literatura Grega), Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, 2013; intitulada: *Epopéia e paródia na literatura grega antiga: recursos paródicos e imitação homérica na Batracomiomaquia*, de Rui Carlos Reis Fonseca, defendida em 2013 e disponível em: <http://hdl.handle.net/10451/8862>. Acesso em 16/04/2020.



ordem linguística, de escolha lexical, que permitem aproximar ambos os textos e fortalecer a tese do estudioso italiano” (FONSECA, 2013, p. 155).

Leopardi portava consigo vivamente essas questões relativas à época de Mosco e Teócrito, em certa medida o seu estudo sobre Mosco contribui para o entendimento da autoria da *Batracomiomaquia*. Ele continua a confrontar opiniões divergentes à paternidade dessa obra, posteriormente passa então a comparar os personagens da *Batracomiomaquia* àqueles da *Iliada* e na sequência compara as cenas de combate descritas nas duas obras, evidenciando as semelhanças entre ambas, como podemos verificar lendo o seguinte trecho:

Na *Iliada*, ao começar a batalha entre os Troianos, e os Gregos conduzidos por Aquiles, Júpiter troveja, e Netuno sacode a terra; e na *Batracomiomaquia*, dando os arautos e os mosquitos o sinal do combate, Júpiter responde com um trovão. A minuciosa descrição dos diversos modos, com os quais os ratos e as rãs se ferem e se matam, é evidentemente tirada de Homero, que foi louvado por alguns pela sua fecundidade ao imaginar infinitas maneiras de fazer ferir e matar os seus Heróis. Bochechudo na *Batracomiomaquia* foge de Rói-pão, como Páris de Menelau na *Iliada*. Rouba-parte é o Aquiles da *Batracomiomaquia*. Ele é jovem e príncipe como o protagonista de Homero. As armadas dos ratos e das rãs combatem ambas com igual sucesso: mas surge Rouba-parte, e as rãs são reduzidas ao extremo. Assim, no décimo oitavo da *Iliada* surge Aquiles, e os Troianos se dão à fuga. Júpiter na *Batracomiomaquia* lança o raio no campo para salvar as rãs, como no oitavo da *Iliada* o lança para salvar os Troianos. É evidente que esse Júpiter e os Heróis da *Batracomiomaquia* são aqueles da *Iliada* tornados ridículos<sup>215</sup>. (2010, p. 397-98)

Para concluir a questão da autoria, Leopardi a deixa em aberto, pois como ele mesmo diz: “fazer belos poemas não foi privilégio exclusivo de Homero, e o não pertencer-lhe não diminui um ápice do mérito verdadeiro de uma obra<sup>216</sup>” (2010, p. 398) e passa então a citar outras obras que foram escritas à imitação<sup>217</sup> da *Batracomiomaquia*, como por exemplo a *Galeomiomaquia* (batalha dos ratos e de um gato) cujo autor não foi indicado por Leopardi, a

<sup>215</sup> Nella *Iliade*, al cominciare della battaglia fra i Troiani, ed i Greci condotti da Achille, Giove tuona, e Nettuno scuote la terra; e nella *Batracomiomachia*, dando gli araldi e le zanzare il segnale del combattimento, Giove risponde col tuono. La minuta descrizione dei diversi modi, coi quali i topi e le rane si feriscono e si uccidono, è evidentemente tolta da Omero, che è stato lodato da alcuni per la sua fecondità nell'immaginare infinite maniere di far ferire e uccidere i suoi Eroi. Gonfiagote nella *Batracomiomachia* fugge da Rodipane, come Paride da Menelao nell'*Iliade*. Rubatocchi è l'Achille della *Batracomiomachia*. Egli è giovine e principe come il protagonista di Omero. Le armate dei topi e delle rane combattono ambedue con equal successo: ma comparisce Rubatocchi, e le rane son ridotte all'estremo. Così nel decimottavo dell'*Iliade* comparisce Achille, e i Troiani si danno alla fuga. Giove nella *Batracomiomachia* lancia la folgore nel campo per salvare le rane, come nell'ottavo dell'*Iliade* la lancia per salvare i Troiani. È evidente che questo Giove e gli Eroi della *Batracomiomachia* sono quelli dell'*Iliade* volti in ridicolo.

<sup>216</sup> il far dei bei poemi non fu privilegio esclusivo di Omero, e il non appartenergli non scema un apice del pregio vero di un'opera,

<sup>217</sup> Cabe evidenciar aqui que também Leopardi compôs à imitação da *Batracomiomaquia*, além de ter dado três versões desse poema como já referido anteriormente em nota na página 27, ele também escreveu os *Paralipômenos da Batracomiomaquia*, composta em 1833, como o nome mesmo já sugere, trata-se de um suplemento, de uma continuação da *Batracomiomaquia*.

*Mosquea* (Guerra das moscas e das formigas) escrita por Teofilo Folengo<sup>218</sup>, *Aracnomaquia* (Guerra das aranhas), a *Psaromaquia* (Guerra dos estorninhos) e a *Geranomaquia* (Guerra das garças com os pigmeus) foram atribuídas por Suídas a Homero.

O *Discurso sobre a Batracomiomaquia* é composto por 17 parágrafos sendo que os 15 primeiros foram dedicados ao debate referente à autoria da obra, os últimos dois Leopardi reserva para tratar da sua tradução, no penúltimo parágrafo ele anuncia: “Já é tempo de falar da minha tradução<sup>219</sup>” (2010, p. 398). No entanto, ele fala pouco da sua própria tradução, pois na sequência retorna a citar outros tradutores da *Batracomiomaquia* que o antecederam, listando nove tradutores cujas traduções foram publicadas e uma outra de Giovanni de Falgano que permaneceu inédita.

Leopardi critica e tece breves comentários às traduções realizadas pelos tradutores Ricci, Summariva e o Lavagnoli e, diferentemente do que é visto no *Discurso sobre Mosco*, não usa excertos de outras traduções para fazer comparações.

### 2.2.3 Ensaio de tradução da Odisseia

Leopardi não traduziu integralmente a *Odisseia*, desta fez apenas o Canto I e o fez intencionalmente, como ele mesmo declara no início do texto que acompanhou e apresentou essa tradução: “Traduzirei a *Odisseia* se os meus compatriotas aprovarem o Ensaio que apresento a eles da minha tradução<sup>220</sup>” (2010, p. 422). Ou seja, trata-se de um ensaio, de uma amostra de tradução. Leopardi enviou a Stella a tradução do Canto I do poema em maio de 1816, e foi publicado em julho do mesmo ano no *Spettatore Parte Italiana*.

Cabe ressaltar que Leopardi na sequência da tradução do Canto I, em parte encorajado por Stella e pelo acolhimento na revista *Spettatore*, traduziu parcialmente o Canto II, porém, o *Ensaio de tradução da Odisseia* publicado refere-se somente ao Canto I, permanecendo inédito o Canto II<sup>221</sup>.

<sup>218</sup> Teofilo Folengo: Itália séculos XV e XVI. Poeta, sua principal obra é composta de escritos latinos macarrônicos, intitulado *Maccheronee* que Folengo publicou com o pseudônimo de Merlin Cocai.

<sup>219</sup> È tempo omai di parlare della mia traduzione.

<sup>220</sup> Tradurrò l'Odissea se i miei compatrioti approveranno il Saggio che presento loro della mia traduzione.

<sup>221</sup> Para mais detalhes sobre o Canto II, ver o artigo Leopardi traduttore dell'Odissea. Un inedito frammento del canto II de Marcello Andria, editado em "La Parola del Passato. Rivista di studi antichi", 1998, fasc. 300, disponível em: [https://www.academia.edu/35612933/Leopardi\\_traduttore\\_dellOdissea\\_Un\\_inedito\\_frammento\\_del\\_Canto\\_II](https://www.academia.edu/35612933/Leopardi_traduttore_dellOdissea_Un_inedito_frammento_del_Canto_II) .

Contrariamente aos outros dois prefácios apresentados anteriormente, esse é significativamente menor, pois é composto por apenas 3 parágrafos, uma pequena citação do verso 50 da *Odisseia* e 3 notas de rodapé.

O debate também não se desenvolveu no campo das traduções da *Odisseia*, pois conforme Leopardi diz: “não falo dos tradutores italianos daquele poema, porque é fama que a Itália não tenha ainda uma tradução<sup>222</sup>” (2010, p. 423).

No primeiro parágrafo do discurso de acompanhamento à *Odisseia*, Leopardi defende a ideia de que para se traduzir os antigos se faz necessário muita doutrina e principalmente paciência para consultar os livros antigos, os quais ele indica em uma nota de rodapé, livros que, segundo ele, são do conhecimento dos eruditos mas desconhecidos dos não eruditos, o que acabou promovendo certos equívocos quanto à interpretação de uma passagem da *Odisseia*. Diz Leopardi:

No verso 241 se lê a palavra ἄρπυιαι, que todos os intérpretes que eu conheço, acreditam significar os monstros ditos “harpías”. Não assim eu; porque o Visconti<sup>223</sup> fez observar que tanto nesta, como em uma outra passagem da *Odisseia*, aquela palavra é um particípio ativo feminino plural, talvez do tema inusitado ἄρπω; que vale, “rapinas” e é uma antonomásia das Parcas. E bastam esses exemplos<sup>224</sup> (2010, p. 423).

Homero está muito presente nos escritos de Leopardi, principalmente nas páginas do *Zibaldone*, sendo evocado por nosso poeta como base de muitas reflexões e de comparações, principalmente no que diz respeito à imitação, ao sistema de Belas-Artes e produção de poesia, debate ao qual se ocupou Leopardi nos primeiros autógrafos do *Zibaldone*, fazendo sempre um contraponto entre Homero (representando os poetas antigos) de um lado, e os modernos de outro lado.

A este respeito D’Intino em *Leopardi: guida allo Zibaldone* (2016) [Leopardi: guia ao *Zibaldone*], diz que “o centro do mapa zibaldoniano é certamente Homero, o poeta por

---

Acesso em 20/10/2020. Note sulla traduzione del II Canto dell'Odissea, De Valerio Camarotto em *Rivista Internazionale di Studi Leopardiani*, 8, 2012, pp. 55-68.

<sup>222</sup> Non parlo dei traduttori italiani di quel poema, perchè è fama che l'Italia non ne abbia ancora una traduzione.

<sup>223</sup> Ennio Quirini Visconti: Roma 1751 – Paris 1817. Arqueólogo e humanista, grande conhecedor dos textos e do mundo antigo. Tradutor das Inscrições Gregas Triopee.

<sup>224</sup> Nel verso 241 si legge la parola ἄρπυιαι, che tutti gl'interpreti che io conosco, hanno creduto significare i mostri detti “arpie”. Non così io; poichè il Visconti (2) na fatto osservare che si quivi, come in un altro luogo dell'Odissea (3), quella parola è un particípio attivo femminile plurale, forse dal tema inusitato ἄρπω; che vale, “rapaci”, ed è un'antonomasia delle Parche. E bastino questi esempi.

excelência (274 menções). Tudo começa a partir daí, de uma idéia de poesia que coincide com Homero<sup>225</sup>” (D’INTINO, MACCIONI, 2016, p. 54).

Enquanto os antigos imitavam a natureza sem acrescentar em nada ao eu poético (e isso, segundo Leopardi, havia sido o maior pecado), os modernos contrariamente tendem a acrescentar mais do seu eu poeta, conseqüentemente imitando menos, pois para Leopardi:

o sentimental não é produzido pelo sentimental, mas pela natureza *tal qual é*, e é preciso imitar a natureza *tal qual é*, e como a imitaram os antigos, razão pela qual uma similitude de Homero, simplicíssima, sem espasmos e sem desmaios, e uma ode de Anacreonte despertam uma profusão de fantasias e preenchem a mente e o coração sem paralelo, mais do que cem mil versos sentimentais; porque ali fala a natureza e aqui fala o poeta. (*Zib.* 16)

A respeito do interesse de Leopardi em Homero e na sua poética, Nello Carini analisa a presença de Homero em Leopardi e diz: “Leopardi se aproxima de Homero com ânimo desejoso de penetrar no mundo daquela arte tão distante, que, no entanto, parece superar os limites do tempo para aqueles que sabem compreendê-lo<sup>226</sup>” (1964, p. 13). Pode-se até dizer que Homero representa um marco temporal para Leopardi, que o colocou como divisor na evolução da poesia, pois ele diz no *Zibaldone* que “tudo se aperfeiçoou de Homero em diante, mas não a poesia” (*Zib.* 58).

Homero é citado por Leopardi repetidamente e em múltiplas situações. Pelos seus escritos é possível identificar a sua admiração pelo poeta grego, dotado de muita imaginação e que requer do seu tradutor muita “doutrina”, como dito por Leopardi no *Ensaio de tradução da Odisseia*. Ou ainda, no prefácio à *Titanomaquia* quando declara o quão “terrível” é não se conhecer “aquele divino”, ou pior, conhecê-lo por meio de “traduçõeszinhas<sup>227</sup>”, cuja leitura não lhe dará Homero por completo, mas um meio Homero.

Camarotto faz notar outro texto de Leopardi com forte presença homérica, e relaciona os dois escritos dizendo que, no momento em que Leopardi traduziu o canto I da *Odisseia*, ele:

já se colocara à prova, embora apenas de um modo geralmente fragmentário e inorgânico, com Homero. Especialmente no *Ensaio sobre os erros populares dos antigos*, dentro do qual as traduções constituem um indispensável suporte

<sup>225</sup> Il centro della mappa zibaldoniana è senz'altro Omero, il poeta per eccellenza (274 menzione). Tutto parte da lì, da un'idea di poesia che coincide con Omero.

<sup>226</sup> Il Leopardi si avvicina ad Omero con animo desideroso di penetrare nel mondo di quell'arte lontanissima, la quale sembra tuttavia superare i limiti del tempo per chi sappia intenderla.

<sup>227</sup> Leopardi se refere assim às traduções latinas existentes à época de Ariosto.

documentário, se encontram numerosas versões de trechos homéricos<sup>228</sup> (1998: 113-4).

Uma característica peculiar deste é ser o único em que Leopardi trata diretamente das suas escolhas tradutórias. Muito sucintamente ele cita o verso 50 do poema grego e chama a atenção para o termo ὀμφαλός e na sequência o termo ἄρπνια.

Sobre o uso e significado desses dois termos, Leopardi diz: “Outro talvez traduziria “Que está no meio do mar”. Mas os antigos tinham umas ideias específicas sobre a palavra ὀμφαλός “umbigo”, que os eruditos conhecem, e que os não eruditos não conhecerão pois não terão a paciência de consultar os autores que eu cito no rodapé<sup>229</sup> (2010, p. 423).

O último parágrafo é um apelo de Leopardi aos contemporâneos literatos italianos, uma súplica pelo parecer deles quanto à amostra de tradução que ele está ofertando, seja ela positiva ou negativa, dada de maneira pública ou privada, pois sem esse parecer não levará adiante a tradução: “Eu não tenho nenhuma ambição de traduzir a *Odisseia*: ouço que a Itália almeje de tê-la traduzida, e eu lhe daria uma tradução, se ela estivesse que eu pudesse dar-lhe.<sup>230</sup>” (2010, p. 423).

Nessa fala de Leopardi fica evidente o seu desejo por glória e reconhecimento, o qual é manifestado ao indicar que a Itália estime que ele faça tal tradução, visto que a “Itália não tenha ainda uma tradução<sup>231</sup>”. O reconhecimento aqui é buscado entre os seus pares, o diálogo de Leopardi neste discurso de acompanhamento se dá com os intelectuais da sua época, e o nosso poeta ansiava em fazer parte deste círculo intelectual, e para tanto estava disposto a implorar e suplicar. Leopardi continua dizendo

Ajoelho-me diante a todos os literatos da Itália para suplicar-lhes a comunicar-me o seu parecer sobre esse Ensaio, pública ou privadamente, como lhes agrada, quando não me acreditem totalmente indigno das suas admoestações. Ah! Podem eles falar-me sinceramente, e poupar-me um esforço inútil, se esse Ensaio não pode ser elogiado com sinceridade<sup>232</sup> (2010, p. 423).

<sup>228</sup> sebbene solo in maniera perlopiù frammentaria e disorganica, con Omero. Specialmente nel Saggio sopra gli errori popolari degli antichi, al interno del quale le traduzioni costituiscono un imprescindibile sostegno documentario, si incontrano numerose versioni di passi omerici.

<sup>229</sup> Altri forse avrebbe tradotto “Che è nel mezzo del mare”. Ma gli antichi aveano alcune idee particolari annesse alla parola ὀμφαλός “umbilico”, che gli eruditi conoscono, e che i non eruditi non conosceranno perchè non avranno la pazienza di consultare gli autori che io cito appiè della pagina.

<sup>230</sup> Io non ho punto vaghezza di tradurre l'Odissea: odo che l'Italia brami di averla tradotta, ed io le ne darei una traduzione, se ella stimasse che io potessi a lei darla.

<sup>231</sup> l'Italia non ne abbia ancora una traduzione.

<sup>232</sup> 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.

A ideia de desejo por glória e reconhecimento também é verificável em algumas epístolas de Leopardi, como na carta a Giordani de 21 de março de 1817 em que diz: “eu tenho um grandíssimo, talvez imoderado e insolente desejo de glória<sup>233</sup>” (*Epist.* I, 1998, p. 70).

#### 2.2.4 Tradução do segundo Livro da Eneida

Este é outro discurso de acompanhamento muito breve, composto por apenas 3 parágrafos. Leopardi começa o seu texto evocando o leitor. Uma característica que diferencia esse discurso de acompanhamento dos demais está no uso da segunda pessoa do singular, Leopardi faz uso do *tu* ao dirigir-se ao leitor.

Nesse discurso de acompanhamento percebe-se a tentativa de Leopardi de passar ao seu leitor a dimensão da empreitada de tradução de Virgílio, desempenhada por grandes homens, um trabalho que, se o tradutor considerar todas as particularidades e possibilidades do texto antes de iniciar a tradução, não chegaria nem a começar; e como tradutor, Leopardi humildemente se colocou como “se eu, que tudo sou menos um grande homem, tivesse diligente e particularmente discutido as infinitas altíssimas dificuldades que a um tradutor de Virgílio é mister superar, não teria jamais empreendido a tradução que ora te apresento<sup>234</sup>” (2010, p. 434), quer dizer, se ele tivesse afrontado essas particularidades antes de traduzir não a teria feito.

Leopardi não se delongou nesse argumento, e logo anunciou “mas agora a intenção é falar de mim”, e da decisão de traduzir a *Eneida*, descrita como “verdadeiramente bela”, enamorado da poesia virgiliniana, ele diz:

De modo que lida a Eneida (assim como sempre faço, lida como coisa que é, ou me parece verdadeiramente bela), eu andava desejando, e procurando maneira de fazer minhas, se pudesse de algum modo, aquelas divinas belezas; não tive mais paz até não ter pactuado comigo mesmo, e não me lancei no segundo Livro do sumo poema, o qual me tocara mais que outros, tanto que ao lê-lo, sem me dar conta, o recitava, mudando o tom quando convinha, e afogueando-me e talvez algumas vezes deixando sair alguma lágrima<sup>235</sup>. (2010, p. 434)

<sup>233</sup> Io ho grandissimo, forse smoderato e insolente desiderio di gloria.

<sup>234</sup> Se io, che pure mi sono tutt'altro che uomo grande, avessi diligentemente e particolarmente discorse le infinite altissime difficoltà che ad un traduttore di Virgilio fa mestieri sormontare, non avrei mai impresa la traduzione che ora ti presento.

<sup>235</sup> Perciocchè letta la Eneide (sì come sempre soglio, letta qual cosa è, o mi pare veramente bella), io andava del continuo spasimando, e cercando maniera di far mie, ove si potesse in alcuna guisa, quelle divine bellezze; nè

Virgílio é outro poeta estimado por Leopardi, poeta que o emocionava a ponto de verter-lhe lágrimas, ou também, como ele descreve a Giordani em 21 de março de 1817: “quando leio Virgílio, me enamoro dele<sup>236</sup>” (*Epist.* I, 1998, p. 69); ou ainda, em outra carta a Giordani de 30 de abril de 1817, Leopardi diz: “o senhor não me concede de ler agora Homero Virgílio Dante e os outros? Eu não sei se poderei me abster porque lendo-os experimento um deleite não expressável com palavras<sup>237</sup>” (*Epist.* I, 1998, p. 94-5).

A presença do poeta latino também é significativa no *Zibaldone*, quanto à sua presença e representação D’Intino diz:

[...] a admiração por Virgílio, que de todos os poetas que não têm a sorte de ser Homero é talvez o mais amado. Existem muitas menções (156), entre as quais grande parte são citações e análise textual [...] Virgílio é o primeiro verdadeiro poeta moderno, porque ele é, no mínimo, uma espécie de Homero, encolhido e um pouco diminuído de energia<sup>238</sup>. (2016, p. 60)

Sucintamente, Leopardi descreve as dificuldades enfrentadas na tradução da *Eneida*, como a escolha de palavras e sinônimos, mas não detalha essas questões, pois ele acreditava que se assim fizesse poderia prejudicar o leitor na leitura e compreensão da tradução, e segundo ele “a coisa mais difícil não foi eu não tropeçar na redundância e não me rebaixar, mas manter-me sempre naquele divino meio que é o lugar da verdade e da natureza<sup>239</sup>” (2010, p. 434), porque traduzir Virgílio não é matéria simples, e conclui expondo a sua própria experiência de tradutor de Virgílio, em que “sem ser poeta não se pode traduzir um verdadeiro poeta, e menos Virgílio, e menos o segundo Livro da *Eneida*, praticamente intenso do início até o fim<sup>240</sup>” (2010, p. 434).

Não encontramos comentários sobre outras traduções da *Eneida* no seu discurso de acompanhamento. Leopardi limita-se a comentar apenas o caráter de Annibal Caro, tradutor

---

mai ebbi pace infinchè non ebbi patteggiato con me medesimo, e non mi fui avventato al secondo Libro del sommo poema, il quale più degli altri mi avea tocco, sì che in leggerlo, senza avvedermene, lo recitava, cangiando tuono quando si convenia, e infocandomi e forse talora mandando fuori alcuna lagrima.

<sup>236</sup> Quando leggo Virgilio, m'innamoro di lui.

<sup>237</sup> Non mi concede Ella di leggere ora Omero Virgilio Dante e gli altri sommi? Io non so se potrei astenermene perchè leggendoli provo un diletto da non esprimere con parole.

<sup>238</sup> l'ammirazione per Virgilio, che di tutti i poeti che non hanno la ventura di essere Omero è forse il più amato. Moltissime sono le menzione (156), tra le quali gran parte sono citazioni e analyse testuale [...] Virgilio è il primo vero poeta moderno, perchè è una sorta di Omero in minore, rimpicciolito e un poco scemato di energia.

<sup>239</sup> Ma che la difficilissima cosa siami stata non intoppare nel gonfio e non cascare nel basso, ma tenermi sempre in quel divino mezzo che è il luogo di verità e di natura.

<sup>240</sup> che senza esser poeta non si può tradurre un vero poeta, e meno Virgilio, e meno il secondo Libro della Eneide, caldo tutto quasi ad un modo dal principio al fine.

da *Eneida*, porém, destacando apenas a sua excelência como escritor, ele diz que “talvez não exista um italiano que admire mais aquele grande escritor do que eu, assim não há por sorte alguém que mais firmemente acredite ainda ser possível desejar uma tradução da *Eneida* na Itália<sup>241</sup>” (2010, p. 434). Quanto ao fato de ter traduzido somente o segundo canto da *Eneida*, ele diz que não tem medo de disputar com Caro, “grande escritor”, mas traduzindo a *Eneida* por completo, a competição e o confronto se daria com Caro e com Virgílio.

Leopardi faz referência ainda ao discurso de acompanhamento e ao ensaio de tradução da *Odisseia*, e conclui ter sido em vão “todo o meu [seu] ajoelhar diante dos literatos, usando para bons fins maneiras um pouco extravagantes, suplicando-lhes para me dizer se útil ou inútil continuar o trabalho, nada pude saber, senão que aquele ajoelhar pareceu-me estranho (e eu quis que o fosse)<sup>242</sup>” (2010, p. 435).

Havia uma grande expectativa de Leopardi na publicação da tradução da *Eneida*, já que encontramos muitas ocorrências tratando da edição e publicação no seu epistolário. São correspondências trocadas com o editor milanês Stella, em que encontramos Leopardi fazendo recomendações sobre a edição, enviando correções a serem feitas no texto e solicitando notícias sobre tal tradução. Leopardi registra em algumas cartas o seu desejo por reconhecimento e a tradução da *Eneida* aparece nos seus escritos como a possível portadora da tão desejada glória.

Em carta de 6 de dezembro de 1816 a Stella Leopardi escreve: “amaria grandemente que a impressão do segundo livro da *Eneida* fosse realizada com a possível solitudine. Estou impaciente para ver o êxito dessa minha tradução<sup>243</sup>” (*Epist.* I, 1998, p. 39). Ou ainda em outra carta a Stella, de 24 de janeiro de 1817, em que ele reforça o pedido de notícias dizendo: “imploro a dar-me qualquer boa nova do segundo livro da *Eneida* enviada-lhe setembro passado<sup>244</sup>” (*Epist.* I, 1998, p. 52).

Outra particularidade envolvendo essa tradução é Leopardi a ter usado como ponte de acesso aos literatos da sua época. Assim que foi impressa, recomenda que o seu editor

---

<sup>241</sup> non ci ha forse Italiano che più di me ammira quel grande scrittore, così non ce ne ha per sorte alcuno che più fermamente creda potersi anco desiderare in Italia una traduzione dell'Eneide).

<sup>242</sup> e con tutto il mio inginocchiarmi innanzi ai letterati, e usare a bello studio maniere un po' stravaganti, a pregarli che loro piacesse dirmi se utile o inutile cosa farei mandando l'opera innanzi, non altro ho potuto saperne, se non che quello inginocchiarmi è paruto strano (ed io avea voluto che il fosse).

<sup>243</sup> Amerei grandemente che la stampa del secondo libro della Eneide fosse compita colla possibile sollecitudine. Sono impaziente di veder l'esito di quella mia traduzione.

<sup>244</sup> a darmi qualche buona nuova del secondo libro dell'Eneide speditole il settembre passato.



expedisse uma cópia dessa tradução a três respeitados literatos: Pietro Giordani, Vincenzo Monti e Angelo Mai. Aos três Leopardi escreve uma carta, em tom muito formal e humilde ao mesmo tempo, apresentando a sua tradução. As respostas não tardaram, como a de Mai, de 8 de março de 1817: “hoje porém antes de tudo fiz a leitura da sua louvadíssima tradução, por isso lhe faço as minhas mais sinceras e devidas congratulações. Prudentíssimo é o prefácio, senão que peca bastante pelo excesso de modéstia<sup>245</sup>” (*Epist.* I, 1998, p. 63).

Giordani em carta de 12 de março de 1817 se mostra muito contente e satisfeito com a tradução de Leopardi, ao falar que “me deleita pensar que no século XX o Conte Leopardi (que já amo) será listado entre os primeiros que à Pátria recuperaram a sua honra malamente perdida<sup>246</sup>” (*Epist.* I, 1998, p. 66).

A resposta de Monti, datada de 8 de março de 1817, veio também com elogios ao trabalho do tradutor, de que havia gostado muito da versão da *Eneida* dada por Leopardi, mas:

nem por isso vou jurar que ela seja sem defeitos, que, aliás, não poucos me saltam aos olhos [...] mas as belezas difundidas por todo o corpo do seu trabalho são tantas [...] o senhor mesmo um dia perceberá, e se fará ótimo punidor de si mesmo. Enquanto isso, fique feliz, aliás, orgulhoso dos primeiros passos que o senhor deu em uma carreira que ao vulgo parece tão fácil, e para quem bem entende é a mais árdua entre todas que o intelecto humano possa conceber<sup>247</sup>. (*Epist.* I, 1998, p. 64)

Evocando o leitor é como Leopardi inicia e termina este discurso de acompanhamento, abre com um “Leitor” e conclui: “Leitor meu, dê uma olhada na minha tradução, e se não te agradas, blasfeme o deturpador da *Eneida*, que o merece, e jogue-a fora; se satisfaz, louve Virgílio, cuja alma me inspirou, aliás, falou apenas pela minha boca. Fique bem<sup>248</sup>” (2010, p. 435).

---

<sup>245</sup> Oggi però prima di ogni altra cosa ho fatta la lettura della sua lodevolissima Traduzione, per cui le fo le mie più sincere e dovute congratulazioni. Prudentissima è la Prefazione, se non che pecca alquanto di eccessiva modestia.

<sup>246</sup> Mi diletta il pensare che nel novecento il Conte Leopardi (che già amo) sarà numerato tra' primi che alla patria ricuperarono il male perduto suo onore.

<sup>247</sup> Nè per questo giurerò che ella sia senza difetti: chè anzi non pochi me ne saltano agli occhi [...] Ma le bellezze diffuse per tutto il corpo del vostro lavoro son tante [...] voi stesso un giorno vi accorgete, e vi farete ottimo castigatore di voi medesimo. Intanto siate contento anzi superbo dei primi passi che avete fatti in una carriera che al volgo sembra sì facile, e a chi bene intende è la più ardua di quante mai possa correre l'umano intelletto.

<sup>248</sup> Lettor mio, dà un'occhiata alla mia traduzione, e se non ti piace, sì biastemmia il deturpatore dell'Eneide, che sel merita, e gettala via; se t'appaga, danne lode a Virgilio, la cui anima hammi ispirato, anzi ha parlato solo per bocca mia. Sta sano.

### 2.2.5 Inscrições gregas Triopee

Leopardi inicia o discurso de acompanhamento das *Inscrições gregas* com a seguinte frase: “Uma e duas e três vezes li essas inscrições, e à terceira decidi traduzi-las<sup>249</sup>” (2010, p. 428). Essa fala de Leopardi, por si só, já sugere um grande interesse dele pelas inscrições, fascínio que fica mais evidente na frase seguinte, na descrição das inscrições feita por ele:

Um andamento Homérico um sabor puro Grego e Ático eu encontrara nelas, que moveram-me a julgá-las composições clássicas, e reputá-las entre as relíquias da verdadeira incorrupta poesia Grega caras a mim muito mais que o ouro e o que mais desse feitio se tem de preciosíssimo<sup>250</sup>. (2010, p. 428)

Este texto introdutório é o único dos seis discursos de acompanhamento às traduções poéticas que vem intitulado por “prefácio”. Ele é composto por 4 parágrafos, 10 notas de rodapé indicativas de obras usadas por Leopardi na compilação do texto introdutório e uma citação em latim que ocupa um terço do total do texto leopardiano. Trata-se de um excerto de uma carta escrita por Brucker ao Lami, a qual fora publicada, segundo Leopardi, no prefácio universal às obras do Meursio.

As Inscrições gregas traduzidas por Leopardi tem origem em Herodes Ático orador Grego, mestre de Marco Aurélio e Cônsul do século II d.C., Herodes encontrava-se muito sofrido pela perda prematura e improvisada da sua amada Appia Annia Regilla (filha de uma importante família de cônsul romana) e, em modo de homenageá-la e manter viva sua memória, ordenou a construção do Odeão em Atenas; assim como, encarregou Marcello di Side<sup>251</sup> a compilar dois discursos em louvor de sua amada, os quais foram inscritos e esculpidos em duas colunas, assim dispostos e descritos por Leopardi:

Na primeira convidam-se as Deusas Minerva e Nêmesis a honrar com a presença delas um recinto sepulcral que ficava em um vilarejo dito triopio de Triope rei de Argo, querido, como diziam, a Ceres, situado no terceiro ponto da via Ápia em grande campo já propriedade de Regilla. Com ameaças terríveis da ira dos numes proíbe-se a quem quer que seja de danificar o santo lugar para enterrar cadáveres, a não ser os de descendentes da família de Herodes aos quais não é inconveniente repousar dentro do sacro recinto. Na segunda chamam-se as damas Romanas ao templo das duas Ceres, isto é, da antiga e da nova que é a segunda Faustina, levantado por Herodes no Triopio: celebra-se a falecida Regilla cuja estátua sagrada às duas Deusas estava no mesmo templo; discorre-se sobre os louvores do marido e

<sup>249</sup> Una e due e tre volte lessi queste iscrizioni, ed alla terza diliberai di tradurle.

<sup>250</sup> Un'andatura Omerica un sapor pretto Greco ed Attico v'avea trovato, che m'avean mosso a giudicarle componimenti classici, ed accontarle tra le reliquie della vera incorrotta poesia Greca care a me troppo più che l'oro e qual altra cosa di questa fatta si tien preziosissima.

<sup>251</sup> Marcelo de Sida: Grécia século II. Médico, autor de 42 livros sobre medicina escritos em hexâmetros, escreveu epigramas para o *Triópio* de Herodes Ático.

as honras concedidas, à falecida e a um seu pequeno filho, por Júpiter e Marco Aurélio, pela misericórdia das desventuras de Herodes velho viúvo e privado de dois filhos<sup>252</sup>. (2010, p. 430)

Leopardi descreve calorosamente essas Inscrições, cheias de “um sabor puro Grego e Ático”, motivado pelo encantamento provado com a leitura das mesmas, as quais o “moveram-me a julgá-las composições clássicas, e reputá-las entre as relíquias da verdadeira incorrupta poesia Grega<sup>253</sup>” (2010, p. 428). Mais do que reconhecimento, ele evidencia todo o seu apreço pela poesia grega declarando serem “caras a mim muito mais que o ouro e o que mais desse tipo se tem de preciosíssima<sup>254</sup>”, e impulsionado pelo seu achado, colocou-se a traduzi-los, até porque, como ele destaca: “tradução não tinha a Itália” (2010, p. 428).

A única tradução à qual Leopardi tinha notícias era a de Ennio Quirino Visconti, cujo caráter filológico foi muito enaltecido pelo escritor de Recanati, que o considerava “incomparável homem, como na ciência das coisas antigas não há na Europa quem o assemelhe<sup>255</sup>” (2010, p. 429). A edição utilizada por Leopardi foi a romana de 1794 de Visconti, descrita por ele como “bela para ver ótima para usar” e que graças ao esforço de Visconti, que contribuiu “com observações utilíssimas”, as quais renderam “claríssimas” as inscrições (2010, p. 429). Leopardi acrescenta à sua edição um epigrama de Antifilo Bizantino de argumentação análoga ao da primeira inscrição, a qual o próprio Visconti incluiu também à sua. Essa inscrição foi extraída do “famoso Códice Vaticano-Palatino que contém a Antologia de Cefala, e por dois séculos foi inutilmente da Itália, e ora não é mais!!!<sup>256</sup>” (2010, p. 429).

Leopardi se questiona porque poesias com tanta beleza permanecem ainda “no lago dos comentários” por que motivo são tão pouco lidas e por que até entre os literatos as

---

<sup>252</sup> Nella prima s'invita le Dee Minerva e Nemesi ad onorare della presenza loro un ricinto sepolcrale che era in un borgo detto triopio da Triope re d'Argo, caro, come dicevano, a Cerere, situato al terzo segno della via Appia in vasta campagna già posseduta da Regilla. Con minacce terribili dell'ira de numi si fa divieto a chi che sia di guastare il santo luogo per sotterrarvi cadaveri, se già non fossero di che scese dalla famiglia di Erode cui non si disdice riposare entro il sacro ricinto. Nella seconda si chiama le donne Romane al tempio delle due Cereri, cioè dell'antica e della nuova che è la seconda Faustina, fatto innalzare da Erode nel Triopio: si celebra la morta Regilla la cui statua sacra alle due Dee era nello stesso tempio; si discorre le lodi del marito e gli onori conceduti alla defunta e ad un suo piccolo figlio da Giove e M. Aurelio, per la misericordia delle sventure di Erode vecchio vedovo ed orbo di due figli.

<sup>253</sup> m'avean mosso a giudicarle componimenti classici, ed accontarle tra le reliquie della vera incorrotta poesia Greca.

<sup>254</sup> care a me troppo più che l'oro e qual altra cosa di questa fatta si tien preziosissima.

<sup>255</sup> il quale incomparabile uomo, come nella scienza delle cose antiche non ha in Europa chi lo somigli.

<sup>256</sup> È cavato dal famoso Codice Vaticano-Palatino che contiene l'Antologia di Cefala, e per due secoli è stato inutilmente d'Italia, ed ora non è più!!!

inscrições são ignoradas? Segundo Leopardi isso ocorre pela ausência de publicações, principalmente daquelas advindas das:

mãos dos eruditos, [...] Então, quis tirá-las eu e colocá-las em condição de serem lidas como todas as outras obras clássicas por meio de uma minha tradução, à qual acrescentei o texto para melhor chegar ao entendimento meu, pois frequentemente mal se conhece aquilo que só por uma tradução poética se conhece<sup>257</sup>”. (2010, p. 429)

O reconhecimento pela sua tradução, assim como pelo discurso que a acompanhou, logo surgiu, como podemos ver na carta de 4 de dezembro de 1816, escrita por Francesco Cancellieri, na qual diz: “[...] imediatamente li seu nobre trabalho; e me alegro com você, não somente pela elegância da tradução, mas igualmente pelo muito erudito prefácio, que lhe fará grande honra, fazendo-o parecer superior ao aclamado Ennio de nossa época<sup>258</sup>” (*Epist.* I, 1998, p. 37).

Na mesma carta Cancellieri faz alguns comentários referentes a edições antigas das *Inscrições*, foram cinco parágrafos em que Cancellieri acrescenta informações ao texto leopardiano, principalmente sobre a edição *goslariense*, citada por Leopardi no prefácio. Ao final desses comentários, Cancellieri acrescenta que poderia fazer uso das suas contribuições na publicação das *Inscrições gregas*, pois dessa maneira estaria usufruindo ao prazer de ter contribuído às “doutas produções” de Leopardi.

Para falar sobre a autoria dessas inscrições Leopardi recorre a Visconti, que teria elencado todas as edições anteriores à sua e que havia indicado como autor “Marcello Sidete do qual temos o fragmento, *Ἰατρικὰ περὶ ἰχθῶνύων*, vivido certamente aos tempos de Herodes Ático que o fez escrevê-las<sup>259</sup>” (2010, p. 429).

Leopardi apresenta ainda um breve quadro do percurso feito por Visconti para chegar às inscrições que publicou, acrescentando outras edições às quais o Visconti não teve acesso ou desconhecia, ele diz: “Veio à luz em 1608, e levava a nossa inscrição com as notas de

<sup>257</sup> delle mani degli eruditi, e si rimangono per ancora nel lago de' comenti. Quindi ho voluto cavarle io e metterle in condizione da esser lette come tutte le altre opere classiche per mezzo di una mia traduzione, a cui ho aggiunto il testo per meglio venire allo intendimento mio, da che spesso mal si conosce quello che solo per una traduzion poetica si conosce.

<sup>258</sup> Nondimeno subito ho letto il suo nobil lavoro, e mi rallegro con lei, non solo dell'elegante traduzione, ma eziandio dell'eruditissima Prefazione, che le farà grande onore, facendola comparir superiore all'Ennio celebratissimo della nostra età.

<sup>259</sup> Marcello Sidete di cui abbiamo il frammento, *Ἰατρικὰ περὶ ἰχθῶνύων*, vivuto appunto ai tempi di Erode Attico che fe' scriverle.

Casaubono<sup>260</sup> com a interpretação latina literal e com as versões poéticas de Corrado Rittershys de Georgio Remo de van Meurs de Michele Piccart e de Martino Baremio, todas, salvo aquela de van Meurs, desconhecidas a Visconti<sup>261</sup>. ” (2010, p. 429).

### 2.2.6 Titanomaquia de Hesíodo

Leopardi começa esse discurso de acompanhamento convidando os leitores a lerem a sua tradução, “tenham, ó leitores, a Titanomaquia de Hesíodo<sup>262</sup>” (2010, p. 443), repetindo o feito do discurso de acompanhamento à tradução da *Eneida*. Previne os seus leitores de que trata-se de um extrato da *Teogonia* de Hesíodo e aconselhou “antes, se lhes agrada, leiam este **preâmbulo**” (2010, p. 443, **negrito meu**), Leopardi denomina o seu discurso de acompanhamento de “preâmbulo” e previne o leitor que este texto apesar de ter resultado maior que a tradução era importante, pois o mesmo continha informações sobre Hesíodo “o qual já tão lido e estudado, ora na Itália não sei onde nem como se lê<sup>263</sup>” (2010, p. 443). Efetivamente o discurso de acompanhamento supera a tradução em número de páginas, enquanto que o discurso conta com quatro páginas, a tradução conta somente duas.

O discurso de acompanhamento à tradução da *Titanomaquia* é composto por 6 longos parágrafos e 3 notas de rodapé. Se fosse dividi-lo tematicamente, teria que Leopardi trata de Hesíodo e da *Titanomaquia* apenas no primeiro e no último parágrafos, ou seja, um terço do discurso de acompanhamento foi destinado ao autor e sua correspondente obra. Os outros dois terços do texto foram dedicados a uma divagação a respeito de tradução de clássicos, sobre princípios e juízos de valor, o que acaba sendo um tanto contraditório com o que ele mesmo anuncia no início do discurso de acompanhamento, que é apresentar a *Titanomaquia* e seu autor. Assim ele diz:

Tenham, ó leitores, a Titanomaquia de Hesíodo, quer dizer a batalha dos Titãs com os Saturnos. Já sabem que não é obra especial, mas um fragmento da Teogonia. Antes, se lhes agrada, leiam este preâmbulo, o qual se encontrarem mais longo que a

<sup>260</sup> Isaac Casaubon: Suíça século XVI, filólogo, considerado o mais importante estudioso helenista da sua época. Como erudito, seu trabalho é reconhecido pelas edições de Apuleio, Aristóteles, Dionísio de Halicarnasso, Teofrasto, Estrabão e outros.

<sup>261</sup> Venne in luce il 1608, ed avea la nostra iscrizione colle note del Casaubono colla interpretazion latina letterale e colle versioni poetiche di Corrado Rittershuys di Giorgio Remo del Meursio di Michele Piccart e di Martino Baremio, tutte, salvo quella del Meursio, ignote al Visconti.

<sup>262</sup> Abbiatèvi, o lettori, la Titanomachia di Esiodo, che è a dire la battaglia de' Titani co' Saturnii.

<sup>263</sup> il quale già tanto letto e studiato, ora in Italia non so dove nè come si legga.

obra, não será mal se for útil; e isso espero, porque tratará de Hesíodo<sup>264</sup>. (2010, p. 443)

No primeiro parágrafo Leopardi descreve a obra e o impacto sofrido pela sua leitura. Retrata Hesíodo como muito simples, grave e doce, e sobre a obra diz que quando se lê a *Titanomaquia* se enamora e dificilmente consegue-se distanciar dela. Para Leopardi Hesíodo tem esse poder de manter o leitor preso à leitura pois o mesmo vem acompanhado de “com aquela sua grega sinceridade que nele antigüíssimo é suprema<sup>265</sup>”, e sobre a sua própria experiência de leitura afirma: “Ocorreu-me ler Hesíodo após Homero com a mente impregnada das ideias e dos modos e da divindade dele, e me pareceu tão mais simples, cândido, natural que ou eu pego uma baleia, ou certamente Hesíodo no mínimo foi um dos pais de Homero<sup>266</sup>” (2010, p. 443).

Leopardi compara Hesíodo e Homero, conjecturando que ele teria sido um dos pais de Homero. A partir dessa suposição, Leopardi cita alguns autores que tinham se expressado sobre a questão de estilo em Homero e Hesíodo. Os que diziam ser Homero melhor em estilo eram: Salmasio<sup>267</sup> e o Kuster, e entre aqueles que elegeram Hesíodo Leopardi diz: “com as lápides de Oxford, com Heródoto, Platão, Éforo<sup>268</sup> e outros muitíssimos da minha, não estou só nem mal acompanhado, creio até melhor que os outros<sup>269</sup>” (2010, p. 444).

Leopardi continua, agora falando de literatura de um modo geral, pois todos “sabem bem que a literatura, e singularmente a poesia, andam no retrocesso das ciências; quero dizer, onde essas vem sempre ao alto, aquelas quando nascem são gigantes e com o tempo apequenam<sup>270</sup>” (2010, p. 444), ou seja, caem no silêncio.

---

<sup>264</sup> Abbiatèvi, o lettori, la Titanomachia di Esiodo, che è a dire la battaglia de' Titani co' Saturnii. Già sapete che non è opera speciale, ma un gherone della Teogonia. Prima, se vi piace, leggete questo preambolo, il quale se troverete più lungo dell'opera, non sarà male quando sia utile; e questo spero, perchè tratterà di Esiodo.

<sup>265</sup> con quella sua greca schiettezza che in lui antichissimo è somma.

<sup>266</sup> A me avvenne di leggere Esiodo dopo Omero colla mente impregnata delle idee e de' modi e della divinità di costui, e mi parve tanto più semplice, candido, naturale che o io piglio una balena, o certo Esiodo alla più trista fu de' padri di Omero.

<sup>267</sup> Claude de Saumaise: França, século XVI-XVII. Erudito, publicou *Scriptores historiae augustae* (1620), com notas de Casaubon e suas. Suas obras mais importantes são: *Pliniana exercitationes in Solini Polyhistoria* (2 volumes, 1629) e *De re militari Romanorum* publicada postumamente (1657).

<sup>268</sup> Éforo de Cime: Grécia, séculos IV e III a.C., historiador grego.

<sup>269</sup> Coi marmi d'Oxford, con Erodoto, Platone, Eforo ed altri moltissimi dalla mia, non istò solo nè male accompagnato, credo anzi meglio degli altri.

<sup>270</sup> Sapete bene che le lettere, e singularmente la poesia, vanno a ritroso delle scienze; voglio dire, dove queste vengon via sempre all'insù, quelle quando nascono sono giganti e col tempo rappicciniscono.

A esse respeito Leopardi se expressa em uma carta a Pietro Giordani datada de 30 de abril de 1817, mesmo ano da tradução da *Titanomaquia* e escrita do discurso de acompanhamento à mesma. Nessa carta Leopardi compara a sua região aos grandes centros italianos, disse que entre os seus conterrâneos não se conversa sobre estudos ou literatura, que ninguém lá valorizaria um grande feito, porque na sua terra natal: “aqui, amadíssimo Senhor meu, tudo é morte, tudo é insensatez e estupidez. Maravilham-se os forasteiros deste silêncio, deste sono universal. Literatura é vocábulo ignorado<sup>271</sup>” (*Epist.* I, 1998, p. 90).

Ainda tratando sobre o estilo de Hesíodo, Leopardi questiona como seria possível ler as fábulas do gavião e do rouxinol sem despertar “uma suavíssima comoção de toda a alma?”, na qual os ensinamentos morais eram transmitidos de forma muito simples, isso era possível porque:

gracioso tempo quando o poeta na natureza, fresca virgem intacta, vendo tudo com os próprios olhos, não se sufocando para buscar novidade, que tudo era novo, criando-o sem pensar, as regras da arte, com aquela negligência de que agora toda a força do engenho e do estudo apenas nos pode dar a aparência, cantava coisas divinas e eternamente duradouras!<sup>272</sup> (2010, p. 444)

Hesíodo fazia parte dessa época e por consequência é dotado de tais qualidades capazes de reproduzir e provocar através da poesia esses sentimentos e é principalmente em Hesíodo que essa qualidade “ri e espira aquele frescor da natureza ora sempre viciada<sup>273</sup>”. A poesia de Hesíodo para Leopardi é:

belíssima e mais clássica, e é vergonha não tê-la lido [...] Leiam-na vocês mesmos nem o açúcar lhes parecerá mais doce, nem o leite mais cândido, nem o ouro fino nítido reluzente mais puro daquela poesia, daquele estilo, daquela simplicidade, a qual, na minha opinião, como lhes disse, maior da Homérica, se quiserem chamar rudeza, não farei litígio, sim realmente que confessem não haver tesouro no mundo que baste para pagar aquela rudeza<sup>274</sup>. (2010, p. 444)

---

<sup>271</sup> 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.

<sup>272</sup> Leggiadro tempo quando il poeta nella natura, fresca vergine intatta, vedendo tutto cogli occhi propri, non s'affannando a cercare novità, che tutto era nuovo, creando senza pensarselo, le regole dell'arte, con quella negligenza di cui ora tutta la forza dell'ingegno e dello studio appena ci sa dare la sembianza, cantava cose divine ed eternamente durature!

<sup>273</sup> ride e spira quella freschezza della natura or sempre avvizzata.

<sup>274</sup> bellissima e più classica, ed è vergogna non averla letta. Non voglio con lodarla e meno del merito, fare presso che dubbio quello ch'è certo, e dar vista di tenere per opinione mia particolare quella che fu e sarà di tutti i secoli. Leggetela voi stessi nè 'l zucchero vi parrà più dolce, nè 'l latte più candido, nè 'l oro fino terso lucente più puro di quella poesia, di quello stile, di quella semplicità, la quale, secondo me, come vi ho detto, maggiore dell'Omerica, se vorrete chiamare rozzezza, non istarò a farne piato, sì veramente che confessiate non ci aver tesoro al mondo che basti a pagare quella rozzezza.

O parágrafo seguinte às descrições dadas acima foi começado pelo questionamento de Leopardi sobre a razão pela qual essa obra é tão pouco lida pelos literatos italianos, considerando haverem tantas qualidades. A resposta dada por ele é de que “está em grego: tradução suportável em nossa língua não há<sup>275</sup>”, ou seja, ele repete aqui a ideia da necessidade de se traduzir os textos clássicos. Quando Leopardi fala em “tradução suportável”, entendo que está se referindo a traduções não poéticas pois na sequência ele reforçou que “as traduções poéticas do grego frequentemente não somente são úteis, mas necessárias também aos doutos: quanto mais aos literatos não doutos em matéria de língua!<sup>276</sup>”, porque, explica ele, até mesmo os doutos têm dificuldade em ler os poetas gregos antigos, e quando o fazem por meio de uma tradução que não seja poética eles entendem o texto porém não o “saboreiam” (2010, p. 444).

Leopardi não comenta sobre outros tradutores ou outras traduções da *Titanomaquia*, mas faz uma observação sobre uma curiosidade que tinha, ele diz ter se questionado várias vezes de como teria feito o Ariosto para ler Homero, pois o mesmo não lia em grego, e não lendo em grego a única opção para Ariosto seria recorrer a uma tradução de Homero, ou como observa Leopardi “teria lido naquelas traduçãozinhas latinas que circulavam então, e lhes davam meio Homero, para não dizer um terço<sup>277</sup>” (2010, p. 444).

Não poder acessar e conhecer esses poetas representava para Leopardi uma grande perda, e nesse caso o Ariosto não havia conhecido Homero em decorrência da falta de uma boa tradução, e não conhecer Homero para Leopardi era uma coisa “terrível”. Ele enaltece o trabalho do tradutor colocando-o como possibilitador de promover o conhecimento intermediado por uma tradução, de modo que quem não lê em grego possa conhecer Homero, e neste sentido Leopardi agradece e louva “aos céus e bênçãos eternas ao Monti” que havia publicado uma tradução italiana da *Iliada* e graças ao Monti “não acontecerá mais” de não se poder ler Homero, como ocorreu ao Ariosto, porque agora, segundo Leopardi, todos os italianos podem dizer: “li Homero”, e assim como se pode enfim ler a *Iliada*, Leopardi deseja muito que outras obras clássicas, como a *Odisseia* e *Os trabalhos e os Dias* tivessem a mesma fortuna. (2010, p. 444).

---

<sup>275</sup> È in greco: traduzione sopportabile in nostra lingua non ce ne ha.

<sup>276</sup> le traduzioni poetiche dal greco spesso non pur son utili, ma necessarie anche ai dotti: quanto più ai letterati non dotti in materia di lingue!

<sup>277</sup> Non sapendo il greco, lo avrà letto in quelle traduzionacce latine che correvano allora, e vi davano mezzo Omero, per non dire un terzo.



O desejo de glória e reconhecimento ficam evidentes nesse discurso de acompanhamento quando Leopardi comenta a sorte de se morrer imortalizado por uma tradução feita, em tom exclamativo afirma: “quem não sabe que o Caro viverá tanto quanto Virgílio, o Monte tanto quanto Homero, o Belloti tanto quanto Sófocles? Oh a bela sorte, não poder morrer se não com um imortal!<sup>278</sup>” (2010, p. 444).

Talvez no pensamento de Leopardi essa sentença se completasse em: Leopardi viverá tanto quanto Mosco ou Leopardi viverá tanto quanto Hesíodo, mas posso somente supôr, fato é que ele em várias circunstâncias, como já demonstrado anteriormente, se mostrava deseioso de glória e reconhecimento.

Quanto à repercussão desse discurso de acompanhamento e da sua respectiva tradução, encontra-se poucos registros no epistolário, conta-se apenas quatro cartas. A primeira é do seu editor Stella datada de 21 de maio de 1817 em que é dada a notícia da publicação da sua tradução na próxima edição do *Spettatore*. A segunda é escrita por Leopardi a Giordani em 5 de dezembro de 1817, data posterior à publicação da tradução, na qual Leopardi critica o seu texto introdutório descrevendo-o como “a feiíssima prosa que eu coloquei antes da *Titanomaquia* de Hesíodo<sup>279</sup>” (*Epist.* I, 1998, p. 166).

A *Titanomaquia* de Leopardi foi republicada no ano de 2005 na Itália editada por Paolo Mazzocchini, publicação que faz parte de uma coleção de *Textos e Documentos de Literatura e de Língua*. Sobre a tradução feita por Leopardi, Mazzocchini diz que: “ela foi incrivelmente negligenciada pela crítica. Se a tradução, de fato, foi examinada por pouquíssimos estudiosos [...] o preâmbulo em prosa foi, além de rejeitado sem demora pelo próprio autor, objeto apenas de esporádicas e marginais observações pela crítica<sup>280</sup>” (2005: 1-2).

A rejeição assinalada aqui pelo autor corresponde à carta indicada no parágrafo anterior, em que Leopardi descreve como “feiíssima prosa”. Efetivamente esse discurso de acompanhamento não se equipara aos dois *Discursos* (à *Batracomiomaquia* e às poesias de Mosco) apresentados anteriormente, que eram contidos de um primoroso estudo sobre autoria

---

<sup>278</sup> Chi non sa che il Caro vivrà finchè Virgilio, il Monti finchè Omero, il Bellotti finchè Sofocle? Oh la bella sorte, non poter morire se non con un immortale!

<sup>279</sup> la bruttissima prosa ch'io misi innanzi alla *Titanomachia* d'Esiodo.

<sup>280</sup> essa è stata incredibilmente negletta dalla critica. Se il volgarizzamento, infatti, è stato esaminato dai pochissimi studiosi [...] il preambolo in prosa è stato, oltre che ripudiato prestissimo dall'autore stesso, fatto oggetto soltanto di sporadiche e marginali osservazioni della critica.

e obra. Nesse texto, Leopardi fala pouco sobre o Hesíodo e a *Titanomaquia*, ocorrendo em dois momentos distintos: o começo e o final do texto, sendo a parte central, que também é a porção maior do texto, usada para falar de questões inerentes à tradução dos clássicos.

Ainda sobre tradução, Leopardi cita Annibal Caro tradutor de Virgílio, diz ter nominado Caro porque “a mim parece que o estilo convenientíssimo a um Hesíodo italiano seria o seu<sup>281</sup>” (2010, p. 445). Em seguida Leopardi pede o consentimento para manifestar uma reflexão sua a respeito da tradução de Caro, a qual não lhe parecia ser até então feita, ele diz: “Eu acho vicioso o maior mérito da tradução do Caro. O qual está naquela fluência, ou querem desenvoltura, que faz parecer a obra não tradução, mas original<sup>282</sup>” (2010, p. 445).

Leopardi explica que Caro na tradução usou palavras e frases muito próprias da língua italiana dando à tradução “que dão à obra uma cor de simplicidade vaguíssima e de nobre familiaridade<sup>283</sup>” (2010, p. 445). O problema apontado por Leopardi seria que Caro havia errado em eleger a simplicidade e a familiaridade como prioridade de escolhas para a sua tradução, e então convida o leitor a verificar: “ora vocês abram a *Eneida*, e desta em gênero não encontram nada ou quase nada, mas no lugar um dizer sempre grande, sempre magnífico, sempre sinalizadamente nobre, sempre superior àquele do comum dos homens<sup>284</sup>” (2010, p. 445). Essa ponderação de Leopardi sobre a tradução do Caro encontra-se na parte central do seu texto. Na sequência ele retoma o assunto sobre Hesíodo e ao final, no último parágrafo, com um tom de justificativa, retorna a falar de Caro:

A consciência não quer que eu termine sem acrescentar qualquer coisa. Eu acima ousei censurar o Caro: e desse ousar tenho tanto remorso que preciso confessá-lo solenemente. Deveriam ter visto que eu especialmente admiro aquele insigne: aqui porém, lhes digo que não o admiro mas o amo, e de lê-lo e relê-lo e de virá-lo e revirá-lo não me sacio jamais: e se isso não fosse, não outro além de mim teria o dano. Aquilo que disse me pareceu verdade, e por amor pela verdade quis dizê-lo. Mas eu sei quanto há para reverenciar os Clássicos, e a experiência me ensinou como frequentemente as coisas que nestes parecem defeitos são outra coisa. Porém, se errei, e se errando ou não errando usei modos inadequados à pequenez minha, sinceramente e ao Caro e aos amigos dele, que digno é de ter tantos quantos são os italianos, lhes peço perdão<sup>285</sup>. (2010, p. 446)

<sup>281</sup> a me pare che stile convenientissimo ad un Esiodo italiano sarebbe il suo.

<sup>282</sup> Io trovo vizioso il maggior pregio della traduzione del Caro. Il quale sta in quella scioltezza, o volete disinvolture, che fa parere l'opera non traduzione, ma originale.

<sup>283</sup> che danno all'opera un colore di semplicità vaghissima e di nobile familiarità.

<sup>284</sup> Ora voi aprite l'Eneide, e di queste in genere non trovate niente o quasi niente, ma in vece un dire sempre grande, sempre magnifico, sempre segnalatamente nobile, sempre superiore a quello del comune degli uomini.

<sup>285</sup> La coscienza non vuole che io finisca senza aggiugnere qualche cosa. Io disopra ho ardito censurare il Caro; e di questo ardire ho tanto rimorso che mi bisogna confessarvelo solennemente. Dovreste aver veduto che io spezialissimamente ammiro quello insigne: qui però vo' dirvi che non pur lo ammiro ma l'amo, e di leggerlo e rileggerlo e volgerlo e rivolgerlo non mi sazio mai: e già se questo non fosse, non altri che io n'avrebbe il danno.

Retomando a questão de similaridade entre os discursos de acompanhamento de Leopardi, aponto outra diferença observada no discurso de acompanhamento à tradução da Titanomaquia, que consiste na presença de expressões de uso coloquial, modos de dizer como ‘garzonetto’; ‘piglio una balena’; ‘vengon via sempre all'insú’; ‘traduzionacce’; ‘mezzo Omero’; ‘entrare, come dicono, nel pecoreccio’; ‘alla buona e alla familiare’; ‘e si roda e si affetti e si trucioli l'invidia’; ou ainda: ‘Ma saltando di palo in frasca [...] Tornando a bomba’. Os termos usados pertencem à linguagem coloquial, que é utilizada normalmente em situações informais como numa conversa entre amigos ou familiares. A presença desses elementos no texto leopardiano pode nos passar a ideia de que estivesse buscando uma aproximação com um público mais leigo, mas logo essa ideia é refutada porque, ao passo que Leopardi faz uso dessas expressões, também usa formas verbais e expressões de usos raros ou literários, formas como: ‘gherone’; ‘tienvi adugnati’; ‘verno’; ‘campaiuola’; ‘spacciovi per le corte’. Essa combinação de formas populares com aquelas de uso mais literário encontrei somente neste último discurso de acompanhamento, destoando dos demais.

Após ter apresentado individualmente os textos de acompanhamento às traduções poéticas de Leopardi, na próxima seção apresentamos algumas das cartas do epistolário leopardiano que contêm elementos que representam paratextos do tipo epitexto.

### 2.3 Cartas - epitextos

Relacionado à prática de troca de epístolas, Genette comenta que: “as correspondências de escritores são uma realidade quase tão antiga quanto a literatura, ou pelo menos quanto a literatura escrita” (2009, p. 328). Muitos epistolários de escritores foram publicados, postumamente, como Vitor Hugo, Balzac, Flaubert, e o próprio Leopardi.

Sobre as cartas Genette ressalta que:

Na medida [...] em que se refere a sua obra, uma carta de escritor exerce, pode-se dizer, uma *função* paratextual sobre seu destinatário principal e, de modo mais distante, um simples efeito paratextual sobre o público final: o autor tem uma ideia precisa (singular) daquilo que pretende dizer de sua obra a um destinado correspondente, mensagem que pode, em última instância, ter valor ou sentido apenas para este; tem uma ideia bem mais difusa, e às vezes bem mais

---

Quello che ho detto m'è paruto vero, e per amore del vero ho voluto dirlo. Ma io so quanto sieno da riverire i Classici, e la sperienza m'ha insegnato come sovente le cose che in essi paion difetti sieno tutt'altro. Però se ho errato, e se errando o non errando ho usato modi sdicevoli alla piccolezza mia, sinceramente e al Caro e agli amici di lui, che degno è d'averne tanti quanti sono gl'Italiani, ne chieggio perdono.

despreocupada, da pertinência dessa mensagem para o público vindouro; e, reciprocamente, o leitor de correspondência é conduzido naturalmente a estabelecer a “parte das coisas”; assim, parte de valorização, de precaução ou de falsa modéstia numa carta de remessa a um editor. (2009, p. 329)

Voltando agora a atenção ao *Epistolário* leopardiano e tomando ele como fonte de produção paratextual, mais precisamente como epitexto, tem-se que na troca epistolar, das 1969 cartas que integram o epistolário leopardiano e que foram examinadas, o termo prefácio é o que mais ocorre em relação a todos os outros termos (sinônimos de prefácio como discurso preliminar, dissertação, prólogo e preâmbulo), pois foi contado 57 vezes.

Abaixo apresento um quadro que relaciona o termo *prefácios* e seus sinônimos com suas respectivas ocorrências:

**Tabela 5: Paratextos no Epistolário**

Paratexto em italiano	Paratexto em português	Frequência
Prefazione	Prefácio	57 vezes
Proemio	Proêmio	6 vezes
Preambolo	Preâmbulo	5 vezes
Prolegomeni	Prolegômenos	2 vezes
Discorso preliminare	Discurso preliminar	6 vezes
Dissertazione preliminare	Dissertação preliminar	1 vez
Discorso	Discurso	31 vezes
Dissertazione	Dissertação	31 vezes
Dedica	Dedicatória	29 vezes
Total aparições		168 vezes

A primeira aparição do termo prefácio no *Epistolário* foi em uma carta escrita por Angelo Mai a Leopardi em 21 de julho de 1816. Nessa carta, Mai elogia Leopardi pela rápida e bem feita tradução do Frontão, assim como enaltece o trabalho dele sobre a vida e obra daquele autor, Mai diz:

Li com verdadeiro prazer e digna admiração o seu excelente trabalho em torno das Obras de Frontão. Não poderia ter me ocorrido que em tão pouco tempo realizasse uma inteira tradução com notas: exceto quando o gênio é superior à vulgar expectativa. O seu **discurso** sobre o frontão é verdadeiramente muito erudito, cheio

de sábias reflexões e de coisas novas. A tradução, embora talvez, no entanto, capaz de algum leve embelezamento ou emenda (e de que escrita isso não pode ser dito?), certamente lhe fará distintíssima honra<sup>286</sup>. (*Epist.* I, 1998, p. 23, negrito meu)

Ao final da carta, Mai faz algumas observações e correções referentes à “edição milanesa do Frontão”, em seguida, passa a tratar de questões relativas ao texto de Leopardi que vem com a seguinte indicação: “**PREFÁCIO DO ILUSTRÍSSIMO SENHOR CONTE LEOPARDI**”<sup>287</sup> (*Epist.* I, p. 23, negrito meu), sinalizando assim tratar-se o *Discorso sopra la vita e le opere di M. Cornelio Frontone* de um prefácio. No total foram 6 comentários feitos por Mai ao *Discorso* de Leopardi, aos quais ele respondeu de imediato, um por um.

No período de 1816 e 1818 a maior parte dos casos em que aparece o termo *prefácio* é feita por algum dos interlocutores de Leopardi sempre elogiando um dos prefácios publicados, como na carta do Abade Francesco Cancellieri de 4 de dezembro de 1816, em que tece elogios à tradução das *Inscrições Gregas triopeias* e “também do erudito Prefácio, que lhe fará grande honra”<sup>288</sup> (*Epist.* I, p. 37); em outra carta, escrita por Mai, de 8 de março de 1817, parabeniza Leopardi pela “louvadíssima Tradução” e que:

Prudentíssimo é o **Prefácio**, exceto que peca um pouco de excessiva modéstia. Já faz algum tempo que você construiu aqui uma reputação muito clara como um jovem culto e valente, e com uma expectativa maravilhosa. Eu então não sei como você trabalha tanto e tão rapidamente”.<sup>289</sup> (*Epist.* I, 1998, p. 63, negrito meu)

Tanto a tradução da *Eneida* quanto o seu discurso de acompanhamento, como se vê na citação anterior, tiveram a aprovação e admiração de Mai e de outros importantes literatos como Giordani e Monti, a quem Leopardi havia orientado Stella para que lhes enviasse cópia do seu livro. Giordani em 12 de abril de 1817, após ter lido tradução e discurso de acompanhamento assim escreve: “Li o seu livro: e não lhe direi de meu. Eu sei que lhe escreveram dois grandes homens, e meus amicíssimos, Monti e Mai. Você deve acreditar

---

<sup>286</sup> Ho letto con vero piacere e degna ammirazione l'egregio di Lei lavoro intorno alle Opere di Frontone. Non mi poteva cadere in mente che dentro sì stretto tempo potesse condursene a capo una intiera traduzione con note: se non che il genio è superiore alla volgare espettazione. Il Discorso di Lei sopra Frontone è veramente eruditissimo, pieno di savii riflessi e di nuove cose. La Traduzione, benchè forse sia tuttavia capace di qualche lieve abbellimento od emenda (e di quale scritto non può ciò dirsi?), le fa certamente distintissimo onore.

<sup>287</sup> PREFAZIONE DEL CHIARISSIMO SIGNOR CONTE LEOPARDI.

<sup>288</sup> ma eziandio dell'eruditissima Prefazione, che le farà grande onore.

<sup>289</sup> Prudentissima è la Prefazione, se non che pecca alquanto di eccessiva modestia. Ella ha levato qui da qualche tempo fama chiarissima di colto e valente giovane, e di aspettazione meravigliosa. Io poi non so comprendere come Ella travagli tanto e con tanta rapidità.

neles; porque são tão sinceros quanto são grandes; e falando comigo dizem de você talvez mais do que lhe escrevem: e certamente com grande razão<sup>290</sup>” (*Epist.* I, 1998, p. 81).

Apesar de ter tido o reconhecimento e a valorização por parte de grandes intelectuais do seu tempo, tanto a tradução quanto o discurso de acompanhamento não tiveram uma grande propagação como era esperado por Leopardi. Encontra-se pelo menos dois registros em carta mostrando o descontentamento por parte dele e, até mesmo, de negação ao trabalho feito. A primeira carta é escrita a Giordani, em 5 de dezembro de 1817, mesmo ano da publicação, em que Leopardi diz ter pensado em enviar ao amigo alguns exemplares da “Eneida para doar a alguns de seus amigos, avisando-os de que se trata de uma obra inacabada, onde o autor corrigiu incontáveis passagens após a impressão e mudou, e principalmente cancelou todo o prefácio atrofiado” (*Epist.* I, p. 164). Outra carta nesse mesmo tom é datada com uma distância de dois anos da publicação do livro, endereçada a Cesare Arici<sup>291</sup> em 8 de março de 1819. Por ocasião, Arici estava traduzindo Virgílio, e Leopardi querendo encorajá-lo na empreitada lhe oferece a sua própria tradução, classificada por ele como “de pouco valor”, e por isso poderia nortear Arici a executar uma melhor, porém, Leopardi lhe faz uma ressalva quanto ao discurso de acompanhamento, ele diz:

Portanto, para que você tenha esta obra sem valor para colocar diante de seus olhos, semelhante à sua nas resto, e mais recente, decidi enviar-lhe com esta presente por correio uma minha tradução do segundo livro da Eneida publicada há dois anos, que você certamente não leu nem ouviu nominar porque não foi vista senão por pouquíssimos. Apesar, no entanto, que eu lhe envie este livrinho para que você ganhe novas forças com a comparação de minha fraqueza, entretanto, eu não gostaria que o **prefácio** fosse muito envergonhante para mim, que é em um estilo infernal e totalmente infantil; e por isso imploro instantaneamente que você se contente de ignorá-lo e nem mesmo dar uma olhada. Do restante faça o que for possível<sup>292</sup>. (*Epist.* I, 1998, p. 271, **negrito meu**)

---

<sup>290</sup> Ho letto il suo libro: e non gliene dirò nulla di mio. So che gliene hanno scritto due uomini sommi, e miei amicissimi, Monti e Mai. VS. dee lor credere; perchè sono sinceri quanto son grandi; e parlando meco dicono di lei forse più di quello che scrivono: e certo con gran ragione.

<sup>291</sup> Cesare Arici: Itália séculos XVIII e XIX. Poeta e professor, tradutor de Virgílio. Muito admirado por Vincenzo Monti, Pietro Giordani e Ugo Foscolo. Compôs “Inni di Bacchilide”, uma contrafação, fingiu ser uma tradução do grego. Fez um poema épico intitulado “Gerusalemme distrutta”.

<sup>292</sup> Acciò pertanto ch'Ell'abbia quest'opera di nessun valore da mettersi avanti agli occhi, somigliante alla sua nel resto, e di più recentissima, ho determinato di spedirle con questa presente per la posta una mia traduzione del secondo libro dell'Eneide stampata due anni sono, ch'Ella certamente non ha letta nè sentita nominare perchè non fu vista se non da pochissimi. Non ostante però ch'io le mandi questo libercolo a effetto ch'Ella prenda nuove forze dal paragone della mia debolezza, contuttociò non vorrei che mi tornasse a troppa vergogna la prefazione, ch'è in uno stile infernale, e al tutto da fanciullo; e però la prego istantemente che si compiaccia di saltarla di netto e non darle neppure un'occhiata. Del restante faccia quello che le sarà in grado.

Um caso particular observado no *Epistolário* é em relação à tradução do *Dionísio de Mai*, como já dito na seção anterior deste trabalho, Leopardi se ocupa bem mais em tratar questões inerentes ao prefácio do que a tradução em si. Em parte isso se dá, pela razão já mencionada por Camarotto, de ser consequência de uma “reprovação” de Leopardi em relação ao texto traduzido. Porém, outro fator a contribuir para que o prefácio apareça mais do que a tradução em si nas trocas epistolares, diz respeito à atenta leitura que Leopardi fazia na época da “intervenção filológica do abade Sebastiano Ciampi<sup>293</sup>, o qual, em um opúsculo editado na última parcela de 1816, tinha colocado em dúvida a paternidade dionisiana dos fragmentos descobertos, desencadeando uma longa e complicada escaramuça filológica”<sup>294</sup> (2016b, p. 135).

Os fragmentos de Dionísio haviam sido dados à luz por Mai, e é essa paternidade que Ciampi coloca em cheque, e nesta “escaramuça filológica”, Leopardi se coloca em defesa de Mai, como ele mesmo declara na carta escrita ao amigo em 2 de junho de 1817:

E, no entanto, eu quis ver o que Ciampi divulgou sobre Dionísio, e às suas razões projeto responder no prefácio com outras razões se não boas, certamente melhores que as sua, que razões apenas se podem dizer. Mas, para estar seguro da vitória, gostaria de fechar uma aliança com o senhor, e saber as respostas que o senhor terá feito para si mesmo sobre essas oposições. E esta é resumidamente a finalidade pela qual lhe escrevo, implorar-lhe que queira me dar o modo de responder a Ciampi, se bem que eu em parte já esteja preparado para esta batalha. Mas, como parece que o senhor refuta qualquer briga literária, eu lhe prometo que ocultarei, se lhe agrada, o seu nome, e colocarei, quando quiser, as suas razões como se fossem minhas<sup>295</sup>. (*Epist.* I, 1998, p. 115-6)

Da “batalha filológica”, a próxima notícia é dada por Giordani em carta de 20 de agosto de 1817, em que ele informa que Mai elogiou muito o prefácio ao Dionísio escrito por Leopardi e, a respeito de Ciampi ele diz: “Ciampi faça barulho, e faça alarde nos jornais,

<sup>293</sup> Sebastiano Ciampi: Itália, século XVIII, sacerdote, professor de literatura antiga em Pisa, foi autor de várias obras originais, traduziu tantas outras do grego.

<sup>294</sup> L'intervento filologico dell'abate Sebastiano Ciampi, il quale, in un opuscolo edito nell'ultimo scorcio del 1816, aveva messo in dubbio la paternità dionisiana dei frammenti scoperti, innescando una lunga e complicata schermaglia filologica.

<sup>295</sup> E però ho voluto vedere quello che il Ciampi ha messo fuori intorno al Dionigi, e alle sue ragioni disegno di rispondere nella prefazione con altre ragioni se non buone, certo migliori delle sue, che ragioni appena si possono dire. Ma per esser sicuro della vittoria, vorrei stringere alleanza con Lei, e sapere le risposte che Ella certo avrà fatte tra se a quelle opposizioni. E questo è insomma il fine per cui le scrivo, pregarla che mi voglia somministrare il modo di rispondere al Ciampi, benchè io già in parte sia preparato a questa battaglia. Ma perchè pare che Ella rifiuti qualunque briga letteraria, io le prometto che tacerò, se le piace, il suo nome, e porrò, quando voglia, le sue ragioni come se fossero mie.

contra Mai, contra mim: do que me importo menos que nada”<sup>296</sup> (*Epist.* I, 1998, p. 131). A essa carta de Giordani, Leopardi responde em 29 de agosto de 1817 dizendo: “à dissertação tiro algumas coisas, outras acrescento, e a envio ao *Spettatore*. Diga-me se fiz bem ou mal. De Ciampi riremos<sup>297</sup> (*Epist.* I, 1998, p. 135). Nas cartas subsequentes, principalmente nas trocadas pelo trio Mai-Giordani-Leopardi, o assunto sobre Ciampi e o prefácio prossegue ocupando maior espaço que a tradução do Dionísio, como pode-se ver na carta de 1 de setembro de 1817 escrita por Giordani, este diz a Leopardi: “recentemente, passei alguns dias em Milão, e muito se falou sobre você com o raro Mai, e sobre sua maravilhosa Dissertação sobre Dionísio; que deixei nas mãos de Mai; que escreverá para você<sup>298</sup>” (*Epist.* I, 1998 p. 135).

Efetivamente Mai escreveu para Leopardi para tratar do Dionísio, contudo essa carta se perdeu e não consta entre as demais no *Epistolário*, encontra-se somente a resposta de Leopardi, da qual pode-se inferir que Mai o elogiou pelos seus escritos e o deve ter indagado a respeito de uma passagem do seu Discurso, ao que Leopardi assim responde:

Os elogios que ela gosta de dar aos meus escritos, já se sabe que não os posso aceitar senão como testemunho da sua bondade. Na verdade, não queria dizer que a ordem dos tempos fosse perturbada em Dionísio: pelo contrário, veja você como me esforcei para provar que a ordem aí encontrada não é capaz de o fazer acreditar num Compêndio. Mas devo ter usado algumas palavras ambíguas com as quais, no entanto, quis significar a interrupção e não a perturbação da série. Nem me parece que eu disse que o compilador do Extrato foi de pouco julgamento: porque todo o mal que eu disse sobre a Obra tomada como um Compêndio, se for tomada como um Extrato, passa a ser como não dito<sup>299</sup>. (*Epist.* I, 1998, 135-6)

Outro caso em que consta o uso do termo prefácio é na carta a Stella de 18 de maio de 1825, na qual Leopardi, a pedido do seu editor, analisa um material referente à uma proposta de publicação de textos de Cícero, e com muita sinceridade lhe dá o seu parecer sobre “as notas e a economia da edição”. Primeiramente, ele diz que se deve começar pela

---

<sup>296</sup> che il Ciampi meni rumore, e voglia strepitare ne' giornali, contro Mai, contro me: di che mi curo meno che del nulla.

<sup>297</sup> Alla dissertazione levo alcune cose, altre ne aggiungo, e la mando allo Spettatore. Ditemi se fo bene o male. Del Ciampi rideremo.

<sup>298</sup> Ho passati ultimamente alcuni giorni a Milano, e molto si parlò di voi col raro Mai, e della vostra stupenda Dissertazione sul Dionigi; la quale ho lasciata in mano del Mai; che ve ne scriverà.

<sup>299</sup> Le lodi che le piace di dare al mio scritto, già si sa che non le posso accettare se non per testimonio della benignità sua. In verità io non ho voluto dire che nel Dionigi fosse turbato l'ordine dei tempi: anzi Ella vede come mi sono sforzato di provare che l'ordine che vi si trova non gli vale a farsi credere un Compêndio. Ma debbo avere usato qualche parola equivoca con cui però ho voluto significare interrompimento e non isconvolgimento della serie. Nè anche mi pare di aver detto che il compiler dell'Extrato sia stato di poco giudizio: perchè tutto il male che ho detto dell'Opera pigliata per Compêndio, se questa si pigli per Estratto, viene a essere come non detto.



escolha da edição, “a melhor que se tenha” e então: “copiar pontualmente e escrupulosamente, sem qualquer mutação, exceto nos erros tipográficos que possam ter. Fazer mutações de outro gênero, seria aquilo que os filólogos forasteiros chamam de produzir um novo texto”<sup>300</sup> (*Epist.* I, 1998, p. 889). Feito isso, caso se faça necessário ou o editor opte em fazer alguma atualização, a deve fazer em notas, e independente das escolhas feitas, Leopardi reforça que as mesmas deveriam ser expressadas e dispostas em paratextos, que poderia ser “em um **prefácio geral**, ou em **prefácios particulares** antecedentes a cada obra, deveria se dar ao leitor uma explicação exata e fundamentada das edições selecionadas e seguidas<sup>301</sup>” (*Epist.* I, p. 889, negrito meu). Tratando-se de uma obra bilingue, italiano e latim, Leopardi sugere ainda que “deveria-se fazer dois **prefácios** gerais diferentes um do outro, vale dizer dois **prefácios** para cada obra, um em latim, o outro em italiano. No latino deve-se dar conta exatidão de todo o procedimento sobre a parte latina, e no outro sobre a parte italiana<sup>302</sup>” (*Epist.* I, 1998, p. 891, negrito meu).

O termo *Discurso* e *Dissertação* ocupam ambos o posto de segundo termo mais empregado por Leopardi e seus correspondentes para designar o prefácio. É importante destacar que a maioria dessas ocorrências se deram nas trocas epistolares entre Leopardi e o seu editor Stella<sup>303</sup>, pois era por meio das cartas que se davam as correções, os ajustes e os acordos envolvidos em cada publicação. Das cartas trocadas com o seu editor, destaco a de 22 de fevereiro de 1826, escrita por Leopardi, na qual está enviando a Stella uma série de orientações quanto à edição da tradução do *Manuale di Epitteto*. Ele orienta então que seja feito assim: “o Frontispício deve ser concebido desta forma.

Manual do Epíteto

etc.

**Tradução do conde**

---

<sup>300</sup> copiare puntualmente e scrupolosamente, senz'alcuna mutazione, eccetto negli errori tipografici che vi potessero essere. Il farvi mutazioni di altro genere, sarebbe quello che i filologi forestieri chiamano dare un nuovo testo.

<sup>301</sup> E in una prefazione generale, o in prefazioni particolari premesse a ciascuna opera, si dovrebbe rendere al lettore un conto esatto e ragionato delle edizioni prescelte e seguite.

<sup>302</sup> Si dovrebbero fare due prefazioni generali diversa l'una dall'altra, ovvero due prefazioni per ciascuna opera, l'una in latino, l'altra in italiano. Nella latina si dovrebbe rendere esatto conto di tutto l'operato circa la parte latina, nell'altra circa la parte italiana.

<sup>303</sup> Leopardi e Stella trocaram o total de 170 cartas, desse montante destacam-se 83 cartas em que os interlocutores usaram termos pertencentes ao conjunto dos elementos paratextuais. Em 38 cartas das 83 encontramos o termo *discurso(i)* usado como sinônimo de prefácio. Em outras 30 os correspondentes usaram o termo *nota(e)*, *annotazioni* e *noterella(e)*.

etc.  
 Com um discurso filosófico  
 do mesmo”<sup>304</sup>.  
 (*Epist.* I, 1998, p. 1085, negrito meu)<sup>305</sup>

Leopardi na mesma carta diz ter enviado ainda um “aviso dos editores” a pedido de Stella e sugere a inclusão de um aviso que alertasse os leitores sobre outras traduções que ele estaria fazendo e que “um aviso similar pode ser colocado depois em todos os volumes de tal gênero que entregaremos pouco a pouco<sup>306</sup>” (*Epist.* I, 1998, p. 1085). Antes de finalizar a carta, Leopardi acrescenta: “Fiz ao Isócrates um **preâmbulo** sobre o andamento desse Manual, mas mais longo, e de gênero não filosófico mas literário, para variar. Assim faremos em cada volume, já que parece que um livro não é apreciado sem **prefácio**”<sup>307</sup> (*Epist.* I, p. 1085, negrito meu).

A carta citada acima exemplifica a desenvoltura do Leopardi não somente como prefaciador, mas muito familiarizado com outros elementos paratextuais e com questões editoriais, demonstrando possuir muita intimidade com a matéria, ao mesmo tempo também contribuiu para dar visibilidade ao tradutor. Ao preencher essa lacuna, Leopardi não apenas dá visibilidade ao tradutor mas também alerta o leitor de que não se trata de uma obra concebida pelo autor e sim uma tradução. Esse movimento de Leopardi enriquece e valoriza o texto traduzido.

Outro exemplo que demonstra a sua naturalidade neste assunto pode ser verificado na carta que escreve a Stella em 16 de junho de 1826, nela Leopardi trata, entre outros assuntos, da importância de uma obra vir precedida por um prefácio e fala da ideia que teve de texto introdutório para os *Opúsculos Morais*. Diz ele:

gostaria de fazer um prefácio aos Opúsculos morais, mas me pareceu que o trovão irônico que reina neles, e todo o espírito das mesmas exclua absolutamente um preâmbulo; e talvez você, pensando nisso, concorde comigo que, em modo algum uma obra deve ficar sem prefácio, essa o deve em particular modo. No entanto, quis suprir com o Diálogo de Timandro e Eleandro, já impresso no Ensaio, cujo Diálogo

---

<sup>304</sup> il frontespizio dovrebb'essere concepito in questa forma: Manuale di Epitteto ec. Volgarizzamenti del con. ec. Con un discorso filosofico dello stesso.

<sup>305</sup> A citação, assim como a transcrevemos, é exatamente como está escrito na carta consultada em *Epistolario 2* volumes, edição organizada por Franco Brioschi e Patrizia Landi (1996).

<sup>306</sup> Un consimile avviso si potrà poi mettere in tutti i volumetti di tal genere che daremo di mano in mano.

<sup>307</sup> Ho fatto all'Isocrate un preambolo sull'andare di quello del Manuale, ma più lungo, e di genere non filosofico ma letterario, per variare. Così faremo in ciascun volumetto, giacchè pare che un libro non si gradisca senza prefazione.

é ao mesmo tempo uma espécie de prefácio, e uma apologia da obra contra os filósofos modernos<sup>308</sup>. (*Epist.* I, p. 1180)

Outra carta que trata dos paratextos é a escrita por Giuseppe Antonio Vogel<sup>309</sup>, de 4 de março de 1817. Nessa carta, Vogel primeiramente parabeniza e agradece Leopardi pelo:

prazer de ler as suas traduções métricas de Homero, de Mosco, de Moreto, com a **dissertação** sobre a época e o autor da *Batracomiomaquia*, admirando a sua fecundidade e também a elegância e a exatidão das versões. Na **dissertação** quando cita os seus antecessores, autores de *Batracomiomaquias Italianas*, lhe é escapada a mais recente dada à luz em Veneza em 1776 junto com a *Iliada* de Cristoforo Ridolfi<sup>310</sup>. (*Epist.* I, 1998, p. 58, negrito meu)

Da carta de Vogel, e de outros como o poeta e dramaturgo Vincenzo Monti, o filólogo Angelo Mai, o literato Pietro Vieusseux<sup>311</sup> e o escritor Pietro Giordani, a partir desta amostra de correspondentes, é possível traçar um perfil dos leitores dos prefácios de Leopardi, como já apontado anteriormente, é um público leitor constituído por aqueles mais cultos e conhecedores dos clássicos.

Outro ponto a ser mostrado aqui é o complemento dado ao prefácio de Leopardi por Vogel, que ao compartilhar a informação da nova tradução, estaria suplementando o *Discorso sobre a Batracomiomaquia* de Leopardi, confirmando a ideia de Genette de que os paratextos podem aparecer a qualquer momento e de várias formas.

---

<sup>308</sup> Avrei voluto fare una prefazione alle Operette morali, ma mi è paruto che quel tuono ironico che regna in esse, e tutto lo spirito delle medesime escluda assolutamente un preambolo; e forse Ella, pensandovi, converrà con me che se mai opera dovette essere senza prefazione, questa lo debba in particolar modo. Nondimeno ho voluto supplire col Dialogo di Timandro ed Eleandro, già stampato nel Saggio, il qual Dialogo è nel tempo stesso una specie di prefazione, ed un'apologia dell'opera contro i filosofi moderni.

<sup>309</sup> Joseph Anton Vogel (Altkirch, 1756 – Loreto, 1817), historiador e literato francês, foi canônico honorário em Recanati no ano de 1809, responsável por organizar os arquivos da cidade, mais tarde, dada a sua perícia no assunto, foi professor de Leopardi.

<sup>310</sup> il piacere di leggere le sue traduzioni metriche e di Omero, e di Mosco, e del Moreto, colla dissertazione sull'epoca e l'autore della *Batracomiomachia*, ammirando la di Lei fecondità ed insieme l'eleganza e l'esattezza delle versioni. Nella dissertazione dove accenna i suoi predecessori, autori di *batracomiomachie Italiane*, Le è sfuggita la più recente data in luce a Venezia nel 1776 insieme coll'*Iliade* da Cristoforo Ridolfi.

<sup>311</sup> Giam Pietro Vieusseux: Itália, séculos XVIII e XIX. Literato e editor italiano de origem sueca, estabeleceu em Florença um gabinete científico-literário para a leitura de jornais, revistas e livros italianos e estrangeiros. Em 1823 fundou a revista *Antologia*, que ficou ativa até 1833 quando foi encerrada por motivos políticos.

O termo "dissertação"<sup>312</sup>, usado com função de prefácio, aparece nas cartas de quatro modos: *dissertação*, *dissertaçãozinha*, *dissertação preliminar* e *dissertação em forma de carta*. O uso do termo *dissertação* aparece no epistolário para tratar do prefácio feito por Leopardi sobre Dionísio para acompanhar a tradução do mesmo, tal texto havia sido recentemente descoberto por Mai. Com os trabalhos devidamente prontos, Leopardi os envia em 12 de setembro de 1817 a Acerbi, editor da revista *Biblioteca italiana* para uma possível publicação, na carta ele diz:

Prezado Senhor. Envio-lhe pelo correio uma curtíssima **Dissertação** em forma de carta sobre o Dionísio do Mai, da qual tendo-me escrito o próprio Mai e outros com certa aprovação, acredito que não pelo mérito seu, mas pela importância do assunto não lhe seria desprazeroso tê-la. Gostaria de saber se você a aceita<sup>313</sup>. (*Epist.* I, 1998, p. 139, negrito meu)

Leopardi não recebe a resposta desta carta nem tampouco de outra também enviada a Acerbi, com um mês de distância, em que ele reforça o pedido de uma resposta, pois “o opúsculo está perdendo muito de sua importância com o tempo<sup>314</sup>” (*Epist.* I, 1998, p. 149). Ele pede então a Acerbi que envie o material ao Stella, para quem escreve em 14 de novembro de 1817, dando a seguinte recomendação:

O Sr. Acerbi, Diretor da Biblioteca Italiana, deve-lhe de meu uma breve **dissertação em forma de carta** sobre o Dionísio de Mai, a qual, não por mérito meu, mas pela natureza do objeto e a novidade das observações que contêm, estou convencido que seja verdadeiramente importante, e assim julgou, entre outros, o próprio Mai<sup>315</sup>. (*Epist.* I, 1998, p. 155, negrito meu)

<sup>312</sup> O termo *Dissertazione* tem a seguinte definição dada pelo dicionário *Vocabolario degli accademici della Crusca 5ª edizione (1863-1923)*: *Dissertazioni*. Sost. femm. *Discorso scritto, o breve trattato, intorno a qualche argomento di scienza, di lettere o di erudizione. Dal lat. dissertatio. - Red. Osserc. Anim. viv.* 54: L'oculatissimo Marcello Malpighi, nel capitolo secondo della sua degnamente celebratissima dissertazioni del fegato. *Lam. Ant. tosc.* 1, 99: Osserveremo essersi bastevolmente provato da signor cavaliere Lorenzo Guazzesi nella città dissertazione, che glianfiteatri furono fabbriche inventate e proprie de' Toscani. *Riccat. V. Dial. Forz.* 343: Questa è quella dissertazioni che ha meritati gli elogi dell'Accademia, ma non il premio. *Mann. Lez. Ling. tosc.* 35: Lodovico Martelli ... per una sua epistolari dissertazioni, mostrò come ec. *Paolett. Oper. agr.* 2, 14: Io passerei oltre ai limiti d'una breve dissertazione, se volessi star quivi ad enumerare tutti gli abusi. *Giord. Op.* 1. 341: La dissertazione che il Mai pose innanzi a questo libro è partita in venti capi. Disponível em: <http://www.lessicografia.it/pagina.jsp?ediz=5&vol=4&pag=659&tipo=3>, acesso em: 02/10/2020.

A busca pelo termo *Dissertação* em Antonio de Moraes Silva - Dicionário da língua portuguesa - 1 edição (1798), nos deu a seguinte definição: *Dissertação*, s. f. Discurso didactito sobre algum ponto litterario ou scientifico. Disponível em: <http://dicionarios.bbm.usp.br/pt-br/dicionario/2/disserta%C3%A7%C3%A3o>, acesso em 02/10/2020.

<sup>313</sup> Le spedisco per la posta una brevissima *Dissertazione* in forma di lettera sopra il Dionigi del Mai, della quale avendomi scritto lo stesso Mai ed altri con certa approvazione, ho creduto che non per il merito suo, ma per l'importanza dell'argomento non le dovesse esser discaro di averla. Desidererei sapere se Ella l'accetta,

<sup>314</sup> e perchè l'opuscolo col tempo va perdendo gran parte della sua importanza.

<sup>315</sup> Il Sig. Acerbi il Direttore della Biblioteca Italiana le deve di mio una breve *dissertazione* in forma di lettera sopra il Dionigi del Mai, la quale non per merito mio ma per la natura del soggetto e la novità delle osservazioni che contiene, mi persuado che sia veramente importante, e così ha giudicato, fra gli altri, lo stesso Mai.

A troca epistolar entre Leopardi e Giordani registra o termo *dissertaçãozinha* para referir-se à dissertação de *Dionísio de Mai*, como podemos ver na carta de Giordani em 27 de julho de 1817, na qual escreve a Leopardi dizendo: “da **dissertaçãozinha** lhe digo de coração que ela me parece estupenda, em todas as direções” (*Epist.* I, 1998, p. 127, negrito meu); a essa carta Leopardi responde, em 11 de agosto de 1817, pedindo a opinião de Giordani a respeito da sua dissertação, se era necessário mudar o modo de expor a própria opinião, pois pretendia mandar o texto para ser publicado no *Spettatore*<sup>316</sup>. Ele diz: “da **dissertaçãozinha** quero que me diga sinceramente se acredita bem<sup>317</sup>” (*Epist.* I, 1998, p. 132, negrito meu).

O termo *discurso*, na maioria dos casos, aparece indicando tratar-se de um discurso sobre alguma matéria ou sobre algum autor, como exemplo, temos a carta escrita por Giordani em 25 de maio de 1820 em que diz: “aquele meu **discurso** sobre as poesias de Montrone<sup>318</sup> é coisa juvenil e imatura<sup>319</sup>” (*Epist.* I, 1998, p. 405, negrito nosso); ou ainda, na carta de Antonietta Tommasini de 29 de março de 1827, que acabara de ler a tradução de Leopardi de Gemisto Pletão, publicada no *Raccoglitore*, e na carta elogiava a tradução e também: “mas principalmente gostei do **discurso** sobre a tradução<sup>320</sup>” (*Epist.* I, 1998, p. 1302, negrito nosso).

Por *Discurso* estão intitulados os discursos de acompanhamento às poesias de Mosco, à *Batracomiomaquia*, à tradução da Oração de Gemisto Pletão e também o texto que precede a tradução do Frontão. Os dois primeiros se aproximam quanto à estrutura textual, ambos com muitas citações e indicações bibliográficas, enquanto que o terceiro se diferencia por apresentar parágrafos numerados e temáticos, em que cada um trata de um aspecto separadamente.

Como *discurso preliminar*, temos a carta ao seu editor Stella, com uma recomendação de Leopardi para que sejam publicadas duas poesias de Mosco que ficaram de

---

<sup>316</sup> *Lo Spettatore italiano e straniero*, miscelânea de viagens, estatísticas, história, política, literatura, belas artes e filosofia. Revista editada por Antonio Fortunato Stella em Milão. *Lo Spettatore* de 1814 a 1818, mudou para *Il Ricoglitore* de 1820 a 1824, mudou ainda a *Il Nuovo Ricoglitore* 1825 a 1833 e finalmente passou a ser chamada de *Rivista Europea* de 1838 a 1847, disponível em: <http://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-fortunato-stella>. No Epistolário de Leopardi é encontrado também a referência de *Raccoglitore* para designar a mesma revista.

<sup>317</sup> Della dissertazioncella voglio che mi diciate sinceramente se credete bene.

<sup>318</sup> Giordano Bianchi Dottula, Marquês de Montrone: Itália, século XVIII, literato e exerceu funções políticas após a Restauração, foi um purista moderado, escreveu poemas e líricas, traduziu Horácio.

<sup>319</sup> Quel mio discorso sulle poesie di Montrone è cosa giovenile ed immatura.

<sup>320</sup> ma sopra tutto mi è piaciuto il discorso intorno alle traduzione.

fora da publicação anterior, a publicação deve ser feita porque “foram prometidas por mim no **discurso preliminar** inserido no n. 57 do Spettatore”<sup>321</sup> (*Epist.* I, 1998, p. 33, negrito meu).

Intitulado como *Discurso preliminar* é o seu primeiro texto de acompanhamento, neste caso, um prefácio, que foi escrito para introduzir a tradução dos *Epigramas* (1812). Nesse discurso Leopardi oferece ao leitor a definição dos epigramas, que segundo ele consiste basicamente em um: “estilo vibrante e encerrado em um breve giro de palavras”<sup>322</sup> (*Epist.* I, 1998, p. 385), ao qual, acrescenta Leopardi, os franceses com seus *bons-mots* souberam dar alma aos epigramas.

O termo *dedicatória* também teve uma notável presença, foram 29 vezes, sendo que era indicada ora como dedicatória simplesmente, ora como carta dedicatória, como é possível observar na carta escrita por Mai em 21 de julho de 1816. Nesta carta Mai elogia Leopardi pela tradução, notas e discurso sobre o Frontão e diz: “as expressões gentis da Dedicatória poderiam lisonjear o amor próprio de qualquer um”<sup>323</sup> (*Epist.* I, 1998, p. 23).

Saindo da questão prefacial e seus correlacionados, passo a tratar de outro elemento paratextual também muito presente em Leopardi, as *notas, anotações, notinhas* ou *notas de rodapé*, que são as formas encontradas no epistolário para designar esse grupo de paratexto. Ao todo foram encontradas 133 ocorrências desses termos. A respeito desse conjunto, Leopardi enaltece a importância de se consultar as notas de rodapé, principalmente quando se trata de obra antiga como a *Odisseia*, em que se faz necessário citar as fontes consultadas para a compilação da tradução. Essa recomendação é verificável no discurso de acompanhamento ao *Ensaio de tradução da Odisseia*, em que ele critica e acusa os não eruditos de não ter paciência de consultar os autores citados por ele nas notas de rodapé.

A primeira aparição do termo nota(s) se deu ainda bem no começo das trocas epistolares, em uma carta a Francesco Cancellieri de 6 de abril de 1816, na qual Leopardi fala da tradução de escritos de Júlio Africano<sup>324</sup>, informando ter reunido:

[...] todas as obras e os fragmentos deste Autor, se não me engano, pouco conhecido, tendo emendado, e fornecido **notas** perpétuas, tendo escrito, com a exatidão que me

<sup>321</sup> e sono state promesse da me nel discorso preliminare inserito nel n. 57 dello Spettatore.

<sup>322</sup> stile vibrato e racchiuso in un breve giro di parole.

<sup>323</sup> Le gentili espressioni della Dedicatória potrebbero lusingare l'amor proprio di chiunque.

<sup>324</sup> Sexto Júlio Africano, escritor do final do século II começo do século III, provavelmente de origem palestina. Escreveu *Cronografias*, em cinco livros; e *Cesti* (alusão ao cinto bordado de Vênus), obra composta por 24 livros eruditos de caráter enciclopédico.

foi possível de empregar, um comentário latino sobre a vida e os escritos de Africano<sup>325</sup> (*Epist.* I, 1998, p. 18, negrito meu).

Em carta a Stella de 24 de janeiro de 1817, Leopardi fala da sua tradução de Dionísio de Halicarnasso descoberto pelo Mai e diz que: “fiz uma tradução acompanhada de algumas **notas**, que contém quase sempre novas observações, ou corrigindo inadvertências, ou indicando omissões”<sup>326</sup> (*Epist.* I, 1998, p. 51, negrito meu).

Outra indicação de notas é verificável na carta a seu pai, Monaldo, de 13 de janeiro de 1823. Nela, Leopardi fala de uma proposta de tradução feita por De Romanis<sup>327</sup> e que para a publicação seria aceita: “somente a tradução com **notas** ou filosóficas ou históricas, mas não filológicas”<sup>328</sup> (*Epist.* I, 1998, p. 625, negrito meu).

Além dessas indicações sobre as notas também encontra-se orientações sobre o uso delas, como na carta de 5 de dezembro de 1823 a Pietro Brighenti, em que Leopardi o instrui sobre como deveria inserir as notas de rodapé na edição das Canzoni, ao todo ele enumera ao editor oito recomendações, abaixo disponho aquelas que tratam das notas:

5<sup>a</sup>. No manuscrito as citações no **rodapé**, que se encontram nas **anotações**, são indicadas por letras. Mas o estampador não deve olhar para isso, e deve fazer as indicações com números progressivos, reiniciando a progressão a cada página.

6°. As ditas citações de **rodapé** podem se estampar com aquela pequena fonte com que as passagens no tomo... das Obras de Giordani são estampados os trechos da Pastorizia de Arici.

7°. Com a mesma fonte pequena é possível estampar os versos das Canzoni que aparecem na frente de cada uma das **anotações**. Absolutamente nem esses versos nem as ditas citações não se estampam em cursivo<sup>329</sup>. (*Epist.* I, 1998, p. 763, negrito meu)

---

<sup>325</sup> io avendo raccolte tutte le opere e i frammenti di quell'Autore, se non erro, poco conosciuto, avendole emendate, e fornite di note perpetue, avendo scritto, colla esattezza che mi è stato possibile d'impiegare, un commentario latino sulla vita e gli scritti di Africano.

<sup>326</sup> ho fatta una traduzione accompagnata da qualche nota, che contiene quasi sempre nuove osservazioni, o correggendo inavvertenze, o indicando omissioni.

<sup>327</sup> Filippo Antonio De Romanis: Itália séculos XVIII e XIX: tipógrafo, no ano de 1823 propôs a Leopardi a tradução de todas as obras de Platão, projeto longamente discutido pelos dois, mas que acabou não sendo realizado por questões de ordem econômica.

<sup>328</sup> ma la sola traduzione con note o filosofiche o storiche, ma non filologiche.

<sup>329</sup> 5°. Nel manoscritto le citazioni a piè di pagina, che si trovano nelle annotazioni, sono indicate con lettere. Ma lo stampatore non deve guardare a questo, e dee fare le indicazioni con numeri progressivi, ricominciando la progressione a ciascuna pagina.

6°. Le dette citazioni a piè di pagina si potranno stampare con quel piccolo carattere con cui nel tomo... delle Opere di Giordani sono stampati i passi della Pastorizia d'Arici.

7°. Collo stesso piccolo carattere si potranno stampare i versi delle Canzoni che sono riportati avanti ciascheduna annotazione. Assolutamente nè questi versi nè le dette citazioni non si stampino in corsivo.

Aproximadamente dois anos depois dessa indicação de Leopardi, em uma carta de Luigi Stella de 7 de janeiro de 1826, é possível verificar uma mudança na orientação do uso das notas. Luigi diz: “após um longo refletir e experimentar, estabeleceu-se por colocar no fim do volume as **Notas**, onde estão melhor que ao rodapé”<sup>330</sup> (*Epist.* I, 1998, p. 1042, negrito meu).

Em resposta a essa proposição dos editores, Leopardi responde em 13 de janeiro de 1826: “sinceramente lhe digo que a decisão tomada de relegar as **Notas** de rodapé me parece bem mais cômodo para os editores, o que se entende à primeira vista, mas não para os leitores, nem para o bom êxito e venda da edição”<sup>331</sup> (*Epist.* I, 1998, p. 1049, negrito meu). Cabe ressaltar aqui a sempre presente preocupação de Leopardi com o seu leitor, aspecto que, do ponto de vista editorial, ficará aqui em segundo plano.

Ainda nesse contexto das notas, temos a indicação de “anotações”, que na sua maioria estão associadas à publicação em 1823 das *Annotazioni sopra la Cronica d'Eusebio* [Anotações sobre a Crônica de Eusébio], como exemplo citamos a troca epistolar entre Leopardi e seu irmão Carlo, em 6 de janeiro de 1823, durante a estadia de Leopardi em Roma, ele anuncia ao irmão: “estou disponibilizando para publicação as anotações ao Eusébio de Mai. Estou no empenho de escrever certas notas latinas sobre a República de Cícero”<sup>332</sup> (*Epist.* I, 1998, 613). As anotações são mencionadas novamente em carta ao seu irmão em 12 de março de 1823 em que Leopardi diz: “começaram a sair também as minhas Anotações sobre Eusébio”<sup>333</sup> (*Epist.* I, 1998, p. 669).

As *Rime di Petrarca* renderam muitos comentários entre Leopardi e os seus interlocutores, sendo sempre a maior ocorrência entre o autor e seu editor, que em 2 de janeiro de 1826 questiona: “Voltando ao Petrarca, parece-me que precisaria uma Vida. Qual delas você escolheria? A de Marsand, ou a inserida na coleção Vidas e Retratos de ilustres italianos?”<sup>334</sup> (*Epist.* I, 1998, p. 1038). A essa proposta Leopardi responde em 13 de janeiro dizendo:

---

<sup>330</sup> Dopo un lungo riflettere e provare, si è stabilito di mettere in fin del volume le Note, dove stanno meglio che a piè di pagina.

<sup>331</sup> Schiettamente Le dico che il partito preso di relegare le Note appiè del volume, mi par bensì comodissimo per gli editori, cosa che s'intende alla bella prima, ma non così pei lettori, nè pel buon esito e spaccio dell'edizione.

<sup>332</sup> Sto disponendo per la stampa le annotazioni all'Eusebio del Mai. Sono in impegno di scrivere certe note latine sopra la Repubblica di Cicerone.

<sup>333</sup> Sono pure cominciate a uscire le mie Annotazioni sull'Eusebio.

<sup>334</sup> Tornando al Petrarca parmi che ci vorrebbe una Vita. Quale sceglierebbe Ella? Quella del Marsand, o quella inserita nella raccolta delle Vite e Ritratti degl'illustri Italiani?



Quanto à Vida de Petrarca, eu bem acreditaria, na verdade imploro ao seu pai, que a deixasse inteiramente de fora. Nossa interpretação não precisa disso de forma alguma. Aquela de Marsand, aquela ainda dos retratos de ilustres italianos, são longas demais. Na vida de Petrarca, por outro lado, não se pode ser breve. Sempre faremos ou uma cabeça maior que o corpo, ou um esboço incompleto, superficial e inútil<sup>335</sup>. (*Epist.* I, 1998, p. 1048)

E efetivamente as *Rime di Petrarca* foram publicadas sem falar da vida de Petrarca no prefácio, como já visto na seção anterior, Leopardi foca o seu discurso nas razões que o levaram a assumir tal empreitada. Dentre as recomendações dadas por Leopardi ao editor, está a sugestão de dividir a obra em duas partes para que não resultasse em uma coisa “desproporcional”. Outra orientação dada, em 15 de março de 1826, diz respeito ao modo de inserir as interpretações no texto de Petrarca, ele diz:

Uma coisa lhe recomendo, não para mim, que desta obra não espero nem honra nem prazer algum, mas um tédio inefável, e o riso de muitos que me conhecem, de ter me ocupado com essas minúcias pedantes. Mas as recomendo a você pelo bom êxito e o interesse de seu empreendimento. E esta coisa é, que nas canções, após cada estrofe, se coloque aquela tal parte da interpretação que pertence àquela estrofe em particular. Se as damas e cavaleiros forem obrigados a virar mais de uma página para encontrar a explicação da passagem que eles têm em suas mãos, toda a facilidade que desejamos obter para eles com esta interpretação, será vaníssima, perdidíssima, inutilíssima, desaparecerá por completo, e sua edição não atenderá mais que as outras<sup>336</sup>. (*Epist.* I, 1998, p. 1110)

Recomendação prontamente aceita pelo seu editor: “estamos plenamente de acordo em colocar as notas sob cada estrofe<sup>337</sup>” (*Epist.* I, 1998, p. 1117). Como pode ser observado, as indicações de Leopardi quanto à edição, giram praticamente sempre na busca de proporcionar ao seu leitor uma boa leitura, sendo ele um ávido e experiente leitor, não deixando passar despercebido os detalhes que podem fazer toda a diferença na realização da leitura. Esse mesmo cuidado é verificável em outra carta a Stella, em 30 de junho de 1826, em que Leopardi prescreve:

---

<sup>335</sup> Quanto alla Vita del Petrarca, io crederei bene, anzi prego il Papà, di tralasciarla del tutto. La nostra interpretazione non ne ha punto bisogno. Quella del Marsand, quella ancora de' ritratti d'illustri Italiani, sono troppo lunghe. Nella vita del Petrarca dall'altro canto non si può esser breve. Faremo sempre o una testa più grande del corpo, o uno schizzo incompleto, superficiale e inutile.

<sup>336</sup> Una cosa le raccomando, non per me, che da quest'opera non aspetto nè onore nè piacere alcuno, bensì noia ineffabile, e riso di molti che mi conoscono, dell'essermi occupato in queste minuzie pedantesche. Ma gliela raccomando pel buon esito e l'interesse della sua intrapresa. E questa cosa è, che nelle canzoni, dopo ciascuna strofa, si ponga quella tal parte dell'interpretazione che appartiene a quella tale strofa. Se le dame e i cavalieri saranno obbligati a voltare più d'una pagina per trovare la spiegazione del passo che avranno per le mani, tutta la facilità che abbiamo voluta procurar loro con questa interpretazione, sarà vanissima, perditissima, inutilissima, svanirà interamente, e la sua edizione non avrà incontro maggior delle altre.

<sup>337</sup> Siamo pienamente d'accordo nel porre le note sotto ciascuna strofa.

Me satisfaz que você notará que a interpretação não é menos diligente e minuciosa no fim do que no começo. Quanto à impressão dos Triunfos, me convém adverti-lo, 1º que é absolutamente necessário colocar a numeração dos versos na margem interna ou externa, cinco por cinco, reiniciando-se a cada Capítulo. Esta medida é imprescindível, para que se entendam as referências da interpretação, as quais não indicam, e não podem indicar outra coisa senão o respectivo número do verso. 2º É também absolutamente necessário que seus compositores tenham paciência para distribuir a interpretação dos Triunfos no rodapé de cada página, correspondentemente ao texto que ali se encontrará. Se as quiserem colocar todas juntas no rodapé de cada capítulo, os leitores terão um incômodo e uma maldita dificuldade em encontrar a explicação da passagem que terão em mãos; e sua edição é feita propositalmente para amenizar qualquer dificuldade possível<sup>338</sup>. (*Epist. I*, 1998, p. 1189-90)

Com seu pai, Monaldo, temos outro exemplo desse cuidado e da atenção de Leopardi quanto a que informações colocar ou não nos paratextos de suas obras. Na carta de 25 de junho de 1826 Monaldo escreve: “vi o tomozinho do Petrarca expedido a Paolina, e no frontispício desejei a minha pobre Recanati<sup>339</sup>” (*Epist. I*, 1998, p. 1188). Ao lamento do pai, Leopardi explica as razões de não ter o nome da cidade natal no frontispício, ele diz: “Não coloquei o nome de Recanati no frontispício do Petrarca, certamente não porque tenho vergonha de minha pátria, mas porque colocá-lo diante de todas as minhas coisas teria me parecido uma afetação<sup>340</sup>” (*Epist. I*, 1998, p. 1194).

Se por um lado Leopardi opta em não constar o nome da cidade natal no frontispício, por outro faz questão que seja exibido na capa a informação de que trata-se de uma tradução, ideia verificável nas trocas epistolares com os editores, como por exemplo na de 22 de fevereiro de 1826, em que ele recomenda a Stella: “*publicamos recentemente as Traduções do Manual de Epíteto e de Hércules de Pródico feitas pelo mesmo tradutor dessas Operetas*<sup>341</sup>” (*Epist. I*, 1998, p. 1085, itálico do autor). Indicar o nome do tradutor parece ser uma prática

---

<sup>338</sup> Mi lusingo che Ella potrà notare che l'interpretazione non è meno diligente e minuta nel fine che nel principio. Quanto alla stampa de' Trionfi mi conviene avvertirla, 1º che bisogna assolutamente porre nel margine interiore o esteriore la numerazione dei versi, di cinque in cinque, ricominciandola da capo ad ogni Capitolo. Questa misura è indispensabile, perchè s'intendano i richiami della interpretazione, i quali non indicano, e non potevano indicare altro che il numero rispettivo del verso. 2º Bisogna pure assolutamente che i suoi compositori abbiano la pazienza di distribuire la interpretazione dei Trionfi appiè di ciascuna pagina, corrispondentemente al testo che vi sarà contenuto. Se la vorranno porre tutta insieme appiè di ciascun capitolo, i lettori avranno un incomodo e una difficoltà maledetta a trovare la spiegazione del passo che avranno per le mani; e la sua edizione è fatta a posta per appianare al possibile ogni difficoltà.

<sup>339</sup> Ho veduto il tometto del Petrarca spedito a Paolina, e nel fronte ho desiderato il mio povero Recanati.

<sup>340</sup> Non ho posto il nome di Recanati in fronte al Petrarca, non certamente perchè io mi vergogni della mia patria, ma perchè il metterlo avanti a ogni cosa mia, mi sarebbe sembrata una affettazione.

<sup>341</sup> *abbiamo pubblicato di fresco i Volgarizzamenti del Manuale di Epitteto e dell'Ercule di Prodicò fatti dal traduttore medesimo di queste Operette.*

estabelecida entre editor e tradutor, visto que se encontra outras indicações como na carta de Stella datada de 31 de outubro de 1825, onde ele avisa Leopardi que: “Já na frente deve estar o nome do tradutor. O nome do tradutor colocarei também nas Poesias gregas que me mandou, das quais lhe agradeço muito<sup>342</sup>” (*Epist.* I, 1998, p. 988).

A leitura de paratextos também integrou a formação de Leopardi, tanto no seu *Epistolário*, no *Zibaldone* e nos seus discursos de acompanhamento, encontramos registros dessas leituras. O registro das leituras de paratextos nos seus discursos de acompanhamento é verificável na seguinte passagem do *Discurso sobre a Batracomiomaquia*: “e o Lavagnoli<sup>343</sup> em um longo prefácio introduzindo a *Batracomiomaquia* por ele traduzida, sustentou com todas as suas forças essa opinião” (2010, p. 395); no mesmo texto Leopardi diz: “publicada pela primeira vez em Florença em 1788 com prévia advertência de Francesco Redi<sup>344</sup>, e com prefácio e úteis e doudas notas do editor” (2010, p. 395). A indicação dessas leituras também é encontrada no discurso de acompanhamento às *Inscrições Gregas triopeias*, em que ele diz:

Maravilhei-me por não ter no seu catálogo encontrado palavra daquela não desprezível que da primeira inscrição deu Lami em Florença no ano de 1746 no Tomo VII das obras de Jan van Meurs, onde no prefácio se tem a Lápide em Grego conforme a edição do Sr. de Saumaise, com a sua versão métrica e com algumas das suas notas<sup>345</sup>. (2010, p. 429)

No mesmo discurso de acompanhamento tem ainda outra indicação de leitura de paratextos: “E dessa edição e de outras duas que do mesmo modo não vieram ao conhecimento de Visconti, fala Brucker<sup>346</sup> em uma carta a Lami<sup>347</sup> que esse tornou pública no prefácio universal às obras de van Meurs<sup>348,349</sup> (LEOPARDI, 2010, p. 429).

---

<sup>342</sup> Già in fronte debb'esservi il nome del volgarizzatore. Il nome del volgarizzatore il porrò anche nelle Poesie greche che mi ha mandate, delle quali le rendo grazie

<sup>343</sup> Antonio Lavagnoli: Itália, século XVII. Abade, filósofo e poeta, traduziu a *Batracomiomaquia*.

<sup>344</sup> Francesco Redi: Itália, século XVII. Cientista, fundador da biologia experimental e considerado pai da parasitologia, médico e poeta. Fez parte da Academia della Crusca, contribuiu à terceira edição do Vocabulário. Em prosa escreveu *Bacco in Toscana*.

<sup>345</sup> Sommi meravigliato di non avere nel suo catalogo trovato parola di quella non isprezzabile che della prima iscrizione die' il Lami in Firenze l'anno 1746 nel Tomo VII delle opere di Giovanni Meursio, dove nella prefazione si ha la Lapida in Greco conforme alla edizione del Sig. di Saumaise, colla sua versione metrica e con alcuna delle sue note.

<sup>346</sup> Johann Jacob Brucker: Alemanha, século XVIII. Erudito, professor de história da filosofia.

<sup>347</sup> Giovanni Lami: Itália, século XVIII. Historiador, bibliotecário e abade italiano.

<sup>348</sup> Giovanni Meursio: Jan van Meurs, Holanda 1579 – Dinamarca 1639. Filólogo, professor de grego, história e política.

<sup>349</sup> E di questa edizione e di altre due che medesimamente non vennero a notizia del Visconti, parla il Brucker in una lettera al Lami che questi fe' pubblica nella prefazione universale alle opere del Meursio.

## 2.4 *Zibaldone di pensieri*: epitextos

Na busca por indicações a elementos paratextuais no *Zibaldone*, como prefácio e notas, encontrei um número significativo desses, alguns estão relacionados à tradução, mas a grande maioria é relacionada a outras produções, como procurei representar na tabela abaixo:

**Tabela 6: Paratextos no *Zibaldone***

Paratexto no <i>Zibaldone</i>	Paratexto em português	Quantidade
Prefazione Praef. Pref.	Prefácio	31
Proemio	Proêmio	10
Preambolo	Preâmbulo	3
Avvertimento	Advertência	6
Discorso	Discurso	8
Nota Not. Notes Noterelle	Nota	150
Annotazione	Anotação	9
Appiè	Rodapé	11
<b>Total</b>		<b>218</b>

No *Zibaldone* é muito recorrente Leopardi indicar referências usadas por ele provenientes de prefácios, como por exemplo: “Fischer no prefácio à gramática grega de Weller, ed. Lips. 1756. diz que os pleonasmos de Homero derivam da língua hebraica.<sup>350</sup>” (*Zib.* 2995) e “Quão incerta era a própria grafia italiana (que hoje é a mais correta de todas) ainda no século XVII, ou seja, no século seguinte ao melhor século de nossa literatura, ver o **prefácio** à ortografia de Bartoli<sup>351</sup>” (*Zib.* 3630, **negrito meu**), ou ainda em:

<sup>350</sup> Il Fischer nella prefazione alla Grammat. greca del Weller, ed. Lips. 1756. dice che i pleonasmî d’Omero derivano dalla lingua ebraica.

<sup>351</sup> Quanto fosse incerta l’ortografia stessa italiana (che oggi è la più giusta di tutte) anche nel 600, cioè nel secolo dopo il miglior secolo della nostra letteratura, veggasi la prefazione all’ortografia del Bartoli.

A língua grega sempre se manteve pura, em grande parte devido à grande ignorância em que se encontravam os gregos do latim. O que fica claro por outros exemplos que anexeí em outro pensamento (isto é, aqueles de Longinus no julgamento mais tímido que ele faz de Cícero, e de Plutarco no **prefácio** da Vida de Demóstenes, della quale vedi il Toup ad Longin. p. 134.)<sup>352</sup> (*Zib.* 981, negrito meu)

Em outras passagens do *Zibaldone* quando Leopardi trata de um assunto específico, encontra-se muitas indicações de autor e obra, e dentre estas referências, a indicação de alguns prefácios, estes vêm sempre indicados entre parênteses, como pode-se ver nos exemplos a seguir:

E Macróbio, que é considerado um desses poucos, pede desculpas se etc. (ver Fabricius, Biblioteca Latina, t. II, p. 113, l. 13, c. 12, § 9, **nota** (a)) e Erasmus diz sobre ele (em Ciceroniano): Graeculum latine stammer credas (Fabricius, *ivi*) Isso é muito aplicável aos franceses de hoje, que gaguejam principalmente em outras línguas e gaguejam as nossas máximas. E de Amiano Marcelino<sup>353</sup>, outro desses pouquíssimos, e mais velho que Macrobius, diz Salmasio (**Prefácio** De Hellenistica, p. 39) e c. Veja o Fabricius, loc. cit., p. 99, **nota** (b), l. 3, c. 12, § 1<sup>354</sup>. (*Zib.* 991, negrito meu)

Homero, diz muito bem o Courier, no **prefácio** para o Ensaio de tradução de Heródoto, foi um historiador, naqueles tempos em que as histórias não se proclamavam nem se podiam contar em prosa. Portanto, não acho que seus poemas sejam bem falados, embora talvez acompanhados de algum instrumento, como os recitativos dos dramas<sup>355</sup>. (*Zib.* 4318, negrito meu)

A língua dos deuses, diz Courier (**prefácio** ao Ensaio de Heródoto), era muito bem possuída, enquanto a língua dos homens não se sabia ainda usar<sup>356</sup>. (*Zib.* 4328, negrito meu)

Outra passagem do *Zibaldone* que testemunha não somente o seu hábito de ler paratextos mas também demonstra haver um discernimento quanto à classificação e uso dos

---

<sup>352</sup> La lingua greca si era conservata sempre pura, in gran parte per la grande ignoranza in cui erano i greci del latino. La quale si fa chiara si da altri esempi che ho allegati in altro pensiero (cioè quelli di Longino nel giudizio timidissimo che dà di Cicerone, e di Plutarco nella prefazione alla Vita di Demostene, della quale vedi il Toup ad Longin. p. 134.).

<sup>353</sup> Amiano Marcelino: Antáquia - Turquia século IV d.C. historiador latino e militar de alta patente, após deixar as forças armadas se estabeleceu em Roma onde escreveu sua obra histórica, intitulada *Rerum gestarum libri* (31 livros).

<sup>354</sup> E Macrobio, che si stima uno di questi pochissimi, si scusa se ec. (vedi il Fabricius, Bibliotheca Latina, t. II, p. 113, l. 13, c. 12, § 9, nota (a)) e di lui dice Erasmo (in Ciceroniano): Graeculum latine balbutire credas (Fabricius, *ivi*). Cosa applicabilissima agli odierni francesi per lo piú balbettanti nelle altrui lingue e massime nella nostra. E di Ammiano Marcellino, altro di questi pochissimi, e piú antico di Macrobio, dice il Salmasio (Praef. de Hellenistica, p. 39) ec. Vedi il Fabricius, loc. cit., p. 99, nota(b), l. 3, c. 12, § 1.

<sup>355</sup> Omero, dice assai bene il Courier, nella pref. al Saggio di traduz. di Erodoto, fu uno storico, a que' tempi che le storie non si solevano nè sapevano ancora narrare in prosa. Non credo dunque ben dette liriche le sue poesie, sebben forse accompagnate da qualche strumento, come i recitativi de' drammi.

<sup>356</sup> La lingua de' numi, dice il Courier (pref. al Sag. dell'Erodoto), era benissimo posseduta, mentre la lingua degli uomini non si sapeva ancora usare.

elementos paratextuais, como pode ser visto no excerto abaixo em que ele esclarece que o uso do epílogo, equiparando-o a um breve resumo, ele assim explica:

É fato observado e famoso entre os antigos (não acredito, porém, entre os antiquíssimos, mas muitos séculos depois de Xenofonte) que Xenofonte não antepôs nenhum **preâmbulo** à Κύρου ἀναβάσει [Anábase de Ciro], embora o faça do segundo livro em diante, livro por livro, o que Diógenes Laércio chama um **proêmio**, mas verdadeiramente um **epílogo** ou resumo brevíssimo das coisas ditas antes. [...] Examinem bem aquela obra: não é uma história, mas um Diário ou Jornal (pode-se dizer, e na maior parte militar) daquela Expedição. De fato, procede dia após dia, assinalando as marchas, contando as parasangas etc. etc., de fato a obra se fecha com uma lista efetiva ou soma dos dias, espaços percorridos, nações etc., lista independente do resto pela sintaxe. E essas enumerações estão esparsas por toda a obra. Não devia então ter um **proêmio**, não sendo propriamente na forma de obra, mas de Comentário ou Memorial, ou seja, recordações e materiais. Quem se maravilha com Xenofonte, por que não com Caio Júlio César? O qual começa os seus Comentários De bello Gallico et Civilis [A guerra das Gálias e A guerra civil] *ex abrupto*, justamente como Xenofonte. E isso porque não eram História, mas comentários. Nem põe algum **preâmbulo** a nenhum dos livros em que são divididos. Como Aulo Hircio. Exceto uma espécie de **advertência** endereçada a Lúcio Cornélio Balbo e anteposta ao livro 8 de De bello Gallico [A guerra das Gálias]. (*Zib.* 466-7, negrito meu)

Tratando-se de notas de rodapé, encontra-se muitas indicações delas no *Zibaldone*, sempre para embasar o que estava dizendo e dando a procedência do mesmo, com a localização precisa da nota, como pode ser verificado nos exemplos a seguir:

Das Harpias, veja as notas de Luciano, op. cit. Amstel. 1687. t. 1. p. 94. **nota** 5<sup>357\*</sup> (*Zib.* 2792, negrito meu).

Sobre o vocábulo Καμάρα ver Johann Albert Fabricius, Bibliotheca Graeca, em **nota** a Photius [Fócio], Código 213, edição antiga [Scriptorum Veterum Graecorum] tomo 9, p. 449. (*Zib.* 107, negrito meu)

Naquilo que diz Montesquieu, *loco citato*, capítulo 13, p. 138 e na **nota**, observem a diferença entre as épocas e vejam o êxito dos regicidas franceses nos tempos nossos. (*Zib.* 117, negrito meu)

Le Comité d'instruction publique reçut ordre de présenter un projet tendant à substituer un culte raisonnable au culte catholique! (Lady Morgan, France livro 8, 3ª edição francesa, Paris, 1818, tomo 2, p. 284, **notas** do autor). (*Zib.* 161-62, negrito meu)

A propósito do que eu disse, p. 68, no pensamento Observem, Quílon, diz Laércio ροσέταττε.... λέγοντα μὴ κινεῖν τὴν χεῖρα ἰμανικὸν γὰρ. Ver a **nota** de Isaac Casaubon para Laércio, Vida de Polemão de Atenas [Vida e opiniões dos mais eminentes filósofos], livro 4, segmento 16. (*Zib.* 206, negrito meu)

Sempre foram ridicularizadas as poesias que necessitavam de **notas** para fazer-se entender. E, todavia, essas **notas** se referiam a coisas acessórias ou secundárias, nomes, alusões, fatos pouco conhecidos e mal expressos etc. O que se dirá dos poemas que necessitam de **notas** explicativas das coisas substanciais e principais,

<sup>357</sup> Delle Arpie vedi le note a Luciano, opp. Amstel. 1687. t. 1. p. 94. not. 5.

quer dizer, dos caracteres e das propriedades e operações do coração humano que descrevem, como são os poemas de Lorde Byron? Esses são os reformadores da poesia? Esses são os grandes psicólogos? Mas, sem psicologia, nós já sabíamos, há muito tempo, que, desse modo, não se causa efeito em quem lê. (*Zib.* 238, negrito meu)

E assim lhe aconteceu com a morte de dois filhos, um, quatro dias antes de seu triunfo e, o outro, três dias após o triunfo. E ver ali as **notas** *Variorum*. Ver também Dionísio de Halicarnasso, livro 12, capítulos 20 e 23, edição de Milão e a **nota** de Angelo Mai no capítulo 20. (*Zib.* 454, negrito meu)

“a ortografia era difícil, deficiente, excessiva, confusa, variada, inconstante e, finalmente, sem muita razão” (Salviati, **Advertência** vol. 1. liv.3. cap. 4. **Nota**) - na verdade, vendo-o ligeiramente melhor no milagroso entre os textos do Decameron copiados por Mannelli (**Discurso** sobre o Texto do Decamerão p. XI. página seguinte CVI. **Nota**) - parecia aos Acadêmicos que eles estavam unindo todas as regras, e é: - "que a escrita segue a pronúncia, e que desta não se distancie um nada". (**Prefácio** ao Vocabulário, seção VIII. **Nota**)<sup>358</sup>. (*Zib.* 4382-83, negrito meu)

O último excerto citado acima mostra a dinâmica e a desenvoltura de Leopardi com a variedade de paratextos, além da referência das notas, ele indica também o conjunto daqueles que exercem a função de introduzir o texto, que são aqui a *Advertência*, *Prefácio* e o *Discurso*.

No *Zibaldone* o termo discurso é muito frequente, facilmente se conta mais de 350 vezes o seu uso, este montante pode ser dividido em três grupos: o primeiro abarcando a sua grande maioria, que é usado no sentido de conversa, diálogo, reflexão. O segundo bloco é representado por textos intitulados de discurso, mas que não representam um prefácio, pois trata-se de um discorrer sobre determinado assunto, como o *Discurso di consolazione ad Apollonio* [Discurso de consolação à Apolônio], *Discurso di Torquato Tasso sopra varj accidenti della sua vita scritto a Scipion Gonzaga principe* [Discurso de Torquato Tasso sobre vários acidentes da sua vida escrito a Scipion Gonzaga príncipe] e *Discurso o lettera del tempo del partorire delle Donne di Sperone Speroni* [Discurso ou carta do tempo sobre o parir das mulheres de Sperone Speroni]. Nesse segundo conjunto pode acrescentar-se ainda várias referências de Leopardi aos seus próprios discursos, como nos excertos a seguir: “então, também por muitas outras razões (veja meu Discurso sobre os costumes atuais dos italianos)

---

<sup>358</sup> "l'ortografia era dura, manchevole, soverchia, confusa, varia, incostante, e finalmente senza molta ragione" (Salviati, *Avvertim.* vol. 1. lib.3. cap. 4. *Nota*) — anzi vedendola migliore di poco nel miracoloso fra' testi del Decamerone ricopiato dal Mannelli ( *Discurso sul Testo del Decam.* p. XI. seg. pag. CVI. *Nota*) — parve agli Accademici di recare tutte le regole in una, ed è: — "che la scrittura segua la pronunzia, e che da essa non s'allontani un minimo che". ( *Prefazione al Vocabolario*, sez. VIII. *Nota*).

<sup>359</sup>” (*Zib.* 4491); “Aplicuem esses ditos da Marquesa também à literatura, inseparável igualmente do pudor, e àquilo que eu falo do sentimento e do gênero sentimental no Discurso sobre os românticos [Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica]” (*Zib.* 651) e, “Baggeo [parvo] deriva também do latim. Ver o meu discurso sobre a fama de Horácio [Della fama di Orazio presso gli antichi]” (*Zib.* 109). A terceira parcela e a menor corresponde ao discurso com função prefacial, destes encontrei 8 ocorrências, além do já citado *Discurso sobre o texto do Decamerão* temos também:

Foscolo, **Discurso** sobre o texto e sobre as diferentes opiniões dominantes sobre a história e a revisão crítica da Comédia de Dante. - **Prospecto** (isto é, **Sumário**) do **Discurso**<sup>360</sup>. (*Zib.* 4378, negrito meu)

Tudo isso acontece sim nas coisas que se enquadram nos sentidos, e estas sejam naturais, ou, sobretudo, artificiais, sim na literatura etc. etc. Ver a este respeito o Pe. Cesari, **Discurso** aos leitores para a **introdução** do livro *De ratione regendae provinciae*<sup>361</sup>. (*Zib.* 1086, negrito meu)

Todo homem tem direito de julgar por si mesmo, e a diversidade das opiniões é tão natural quanto a diversidade dos gostos. Dr. Middleton (Conyers Middleton) **Introductory Discourse** to a free Enquiry into the miraculous powers (**Discurso preliminar** à livre Disquisição sobre os poderes miraculosos), p. 38. (*Zib.* 364, negrito meu)

O termo rodapé tem 11 aparições e se manifesta não somente indicando o “rodapé da página”, mas também como rodapé do livro, do tomo e do prefácio como mostrado nos exemplos a seguir:

O Wesselingio<sup>362</sup> no **Prefácio** ao Heródoto, na parte relativa à vida e aos escritos deste, relatado pelo Schweighaeuser, com suas notinhas, no **rodapé** de seu próprio **prefácio** ao Heródoto, Argentorati 1816, tomo 1<sup>363</sup>. (*Zib.* 4400, negrito meu)

Apesar das influências menores, que todo o dia se observa, podemos notar que o que Caluso<sup>364</sup> narra na Carta no **rodapé** da Vida de Alfieri, sobre os versos de Hesíodo

<sup>359</sup> Quindi, come per tante altre cagioni (v. il mio Discorso sui costumi presenti degl'Italiani).

<sup>360</sup> Foscolo, Discorso sul testo e su le opinioni diverse prevalenti intorno alla storia e alla emendazione critica della Commedia di Dante. — Prospetto (cioè sommario) del Discorso.

<sup>361</sup> Tutto ciò avviene sì nelle cose che cadono sotto i sensi, e queste o naturali, o, massimamente, artificiali, sì nella letteratura ec. ec. V. a questo proposito il P. Cesari, Discorso ai lettori premesso al libro *De ratione regendae provinciae*.

<sup>362</sup> Petrus Wesseling ou Wesselingio: Alemanha século XVIII. Filólogo e bibliotecário.

<sup>363</sup> Il Wesselingio nella Pref. all'Erodoto, in quella parte che riguarda la vita e gli scritti di questo, riportata dallo Schweighaeuser, con sue noterelle, appiè della propria sua pref. all'Erodoto, Argentorati 1816, t. 1.

<sup>364</sup> Tommaso Valperga di Caluso: Itália, séculos XVIII e XIX. Cientista, literato e filósofo. Ficou famosa pela sua memória de matemática e astronomia e pelas obras *Litteraturae Copticae rudimentum*, *De pronunciatione divini nominis quatuor literarum* e *Prime lezioni di grammatica ebraica*.



por ele lidos apenas uma vez, que recitou francamente em sua última doença<sup>365</sup>. (*Zib.* 3202-03, **negrito meu**)

Escritor incerto de alguns διαλέξεις em dialeto dórico, que são frequentemente encontrados nos Códices no **rodapé** dos livros de Sesto Empírico e foram publicados por Enrico Stefano entre os fragmentos dos Pitagóricos e por Fabricio, B. G.<sup>366</sup> (*Zib.* 2799, **negrito meu**)

Cabe pontuar aqui que o *Zibaldone* foi para Leopardi uma espécie de “diário” onde ele anotava as suas ideias e reflexões sobre diferentes assuntos, sobre diferentes leituras, um dos motivos que faz com que se tenha um grande número de indicações e referências. Como ele escrevia essas anotações para si, em algumas passagens o seu discurso fica um pouco confuso para os seus leitores. Tratando de anotações, os próximos excertos referem-se ao uso desse termo:

Lorde Byron, nas **anotações** a O corsário [The corsair] (talvez também a outras suas obras) cita exemplos históricos dos efeitos das [224] paixões e dos caracteres que ele descreve. Errado. O leitor deve sentir e não aprender a conformidade que tem a descrição feita pelo poeta etc. com a verdade e com a natureza, e que aqueles tais caracteres e paixões, naquelas tais circunstâncias, produzem aquele tal efeito; caso contrário, o deleite poético desaparece e a imitação, recaindo sobre coisas desconhecidas, não produz maravilha, ainda que exatíssima. Vemos isso também nas comédias e tragédias, em que certos caracteres, extraordinários em tudo, apesar de verdadeiros, não causam nenhuma impressão. Ver o **discurso** sobre os românticos [**Discurso** di un italiano intorno alla poesia romantica] sobre outros objetos de imitação. (*Zib.* 223-4. **negrito meu**)

Nas **anotações** às minhas Canções (Canção 6, estrofe 3, versículo 1), disse e mostrei que a metáfora duplica ou multiplica a ideia representada pela palavra<sup>367</sup>. (*Zib.* 2468, **negrito meu**)

Também de πετάομαι *vo* se encontra feito πετάζομαι nos fragmentos do Φυσιολόγος d’Epifanio publicado por Mustoxidi e Scinà na coleção de várias anedotas gregas (fragmentos, no entanto, acredito que não eram, como os Editores estimaram, inéditos). Veja a última página das **anotações** dos Editores aos fragmentos, no final, e, se quiser, p. 2780. margem<sup>368</sup>. (*Zib.* 2826, **italico no original, negrito meu**)

Assim, ἄλλως, do qual veja as minhas **Anotações** no Eusébio de Mai. (3. Out. 1823.)<sup>369</sup>. (*Zib.* 3588, **negrito nosso**)

<sup>365</sup> Tacendo delle minori influenze, che tutto giorno si osservano, si può notare quello che narra il Caluso nella Lettera appiè della Vita di Alfieri, circa i versi d’Esiodo da lui una sola volta letti, ch’ei recitava francamente nella sua ultima malattia.

<sup>366</sup> Scrittore incerto di alcune διαλέξεις in dialetto Dorico, che si trovano sovente nei Codici appiè de’ libri di Sesto Empirico, e furono pubblicate da Enrico Stefano tra i frammenti de’ Pitagorici, e dal Fabricio, B. G.

<sup>367</sup> Nelle annotazioni alle mie Canzoni (Canzone 6. stanza 3. verso 1.) ho detto e mostrato che la metafora raddoppia o multiplica l’idea rappresentata dal vocabolo.

<sup>368</sup> Anche da πετάομαι volo si trova fatto πετάζομαι nei frammenti del Φυσιολόγος d’Epifanio pubblicati dal Mustoxidi e dallo Scinà nella Collezione di vari aneddoti greci (i quali frammenti però credo che non fossero, come gli Editori stimarono, inediti). Vedi l’ultima pagina delle annotazioni degli Editori a essi frammenti, nel fine, e, se vuoi, la p. 2780. margine.

<sup>369</sup> Così ἄλλως, del che vedi le mie Annotaz. all’Eusebio del Mai. (3. Ott. 1823.).

Sobre o usar-se em latim muito frequentemente os participios tanto passivos quanto ainda em forma adjetiva, do qual em outro lugar em outras passagens, veja minha anotação à Canção VI (Brutus menor) estrofe 3. verso 1. e as **observaçõezinhas** marginais e **apostilas** móveis sobre a mesma **anotação**. (29. novembro, aniversário da morte de minha Avó. 1823.)<sup>370</sup> (*Zib.* 3938, negrito meu)

e em parte ainda o uso do mesmo advérbio nos significados por mim notados e ilustrados nas **Anotações** para o Eusébio del Mai, e nas **apostilas** para o Fédon de Platão no final etc. (10. janeiro de 1824.)<sup>371</sup> (*Zib.* 4011, negrito meu)

Percebe-se que Leopardi quando usa o termo anotação, na maior parte das vezes está se referindo às suas próprias produções e, outro detalhe a ser levado em conta é a adoção de outros termos *osservazione* e *apostilla*, para designar as anotações.

Esse percurso investigativo à procura de elementos paratextuais presentes nos textos de acompanhamento, *Epistolario* e *Zibaldone di pensieri* de Leopardi são elucidativos para uma melhor compreensão da dinâmica dos seus textos, criando uma rede paratextual sistemática. Este exame feito serviu para revelar o quanto a questão paratextual está presente em Leopardi, seja na realização propriamente dita dos paratextos na forma de peritextos, como disposto no começo deste capítulo, e que se viu ser um número significativo. Seja na forma de epitextos presente nas cartas e no *Zibaldone*. Além desta constatação do grande montante de paratextos, foi possível verificar também o entendimento que o autor tinha acerca dos usos dos elementos paratextuais.

Após esta breve exposição da produção paratextual de Leopardi, passo ao capítulo III que coloca em diálogo as reflexões de Leopardi sobre a tradução presente nos discursos de acompanhamento, cartas e no *Zibaldone*.

---

<sup>370</sup> Circa l'usarsi in latino frequentissimamente i participii sì passivi sì ancora attivi in forma aggettiva, del che altrove in più luoghi, vedi la mia annotazione alla Canzone VI (Bruto minore) strofe 3. verso 1. e le osservacioncelle marginali e postille volanti sopra la medesima annotazione. (29. Nov. anniversario della morte di mia Nonna. 1823.).

<sup>371</sup> e in parte ancora l'uso del medesimo avverbio ne' significati da me notati e illustrati nelle Annotazioni all'Eusebio del Mai, e nelle postille al Fedone di Platone sul fine ec. (10. Gen. 1824.).

### Capítulo III

## Entrecruzamentos paratextuais: peritextos e epitextos sobre tradução em Leopardi

Neste capítulo analisaremos as ideias de Leopardi sobre tradução, entrecruzando as suas principais fontes paratextuais: discursos de acompanhamento às traduções poéticas, epistolário e *Zibaldone*.

### 3.1 Leopardi teórico, crítico e historiador da tradução

É difícil falar de Leopardi sem fazer um panorama, mesmo que breve, ou delimitado, dos seus estudos e leituras, porque a leitura é indissociável à sua imagem, como ele mesmo declara: “eu não deixarei de amar os livros a não ser quando me deixará o juízo” (*Epist.* I, 1998, p. 165).

Novella Primo em *Leopardi lettore e traduttore* retrata bem esta imagem de Leopardi leitor, ao dizer:

QUANDO QUEREMOS OFERECER o exemplo de um poeta cuja experiência de vida é regulada por um filtro perceptivo e interpretativo literário, ou seja, categorizada através de formas herdadas de um estilo adquirido através de precedentes experiências de leitura, e orientada a antepor o estudo a qualquer outra atividade, ao ponto de viver, como o personagem de uma novela de Pirandello, em um "mundo de papel", não se pode deixar de pensar em Leopardi<sup>372</sup> (2008: 9).

Em uma anotação no *Zibaldone*, a do autógrafo 1401, de 28 de julho de 1821, Leopardi descreve o seu deleite pela leitura:

[...] me dizem que quando criança de três ou quatro anos, eu estava sempre atrás desta ou daquela pessoa para que me contasse fábulas. E me recordo ainda eu que com um pouco mais de idade, era enamorado das histórias, e do maravilhoso que se percebia com o ouvido, ou com a leitura (já que aprendi a ler, e amei ler, muito cedo)  
<sup>373</sup> (*Zib.* 1401).

---

<sup>372</sup> QUANDO SI VUOLE OFFRIRE l’esimo di un poeta la cui esperienza di vita sia regolata da un filtro percettivo ed interpretativo letterario, categorizzata cioè attraverso forme ereditate da uno stile acquisito attraverso precedenti esperienze di lettura, e orientata a preporre lo studio ad ogni altra attività, si da vivere, come il personaggio di una novella di Pirandello, in un “mondo di carta”, non si può fare a meno di pensare a Leopardi.

<sup>373</sup> Mi dicono che io da fanciullino di tre o quattro anni, stava sempre dietro a questa o quella persona perchè mi raccontasse delle favole. E mi ricordo ancor io che in poco maggior età, era innamorato dei racconti, e del meraviglioso che si percepisce coll’udito, o colla lettura (giacchè seppi leggere, ed amai di leggere, assai presto).

Movido pelo prazer proporcionado e pela constante curiosidade, a leitura e o estudo passam a integrar a rotina do jovem Leopardi que “interioriza e radicaliza, fazendo do estudo não somente ocupação mas ‘distração’<sup>374</sup>” (BROZZI, 2018: 244). ‘Distração’ é como o próprio Leopardi, no autógrafo 144 do *Zibaldone* classifica o seu hábito de leitura, ele diz:

A mudança total em mim, e a passagem do estado antigo para o moderno ocorreu em um ano, isto é, em 1819, quando, privado da visão e da contínua **distração** da leitura, comecei a sentir a minha infelicidade em um modo muito mais tenebroso, comecei a abandonar a esperança, a refletir profundamente sobre as coisas. (*Zib.* 144, negrito meu)

Para satisfazer a prática da leitura estava servido de uma rica biblioteca em sua própria casa, que a princípio contava com cerca de 12.000 livros, a qual foi a fonte primeira de seus conhecimentos. A decorrência desta junção é portentosa não somente pela leitura mas também pela variedade das mesmas, pela pluralidade de estilos, assuntos, autores e línguas, lembrando que o jovem estudioso lia em grego, latim, francês, hebraico, inglês, alemão, espanhol e italiano.

Teorizar está diretamente relacionado à leitura e estudo, ferramentas que podem levar à crítica e a formular possibilidades. Leopardi esteve sempre nessa direção, em que ora a leitura o levava à reflexão, ora a reflexão o fazia buscar por mais leituras que satisfizessem a sua sede pelo conhecimento, e como ele mesmo recomenda:

A leitura está para a arte do escrever como a experiência para a arte de viver no mundo e de conhecer os homens e as coisas. Estendam e apliquem essa observação, especialmente ao que aconteceu a vocês mesmos no estudo da língua e do estilo, e verão que a leitura produziu o mesmo efeito da experiência a respeito do mundo (22 de Agosto de 1820). (*Zib.* 222)

Não é raro encontrar no seu *Epistolário* cartas em que ele requisita livros, como por exemplo na epístola a Stella do dia 15 de novembro de 1816, em que diz: “Título do livro que se deseja prontamente para expedição a preço médio dos três anunciantes; Porphyrii, Eusebii, Philonis Judaei Opera et Fragmenta novissime detecta. Mediolani, typis regiis, 1816”<sup>375</sup> (*Epist.* I, 1998, p. 33).

<sup>374</sup> interiorizza ed estremizza, facendo dello studio non solo un’occupazione ma una ‘distrazione’.

<sup>375</sup> Titolo del libro che si desidera prontamente per ispedizione al prezzo medio dei tre annunziati; Porphyrii, Eusebii, Philonis Judaei Opera et Fragmenta novissime detecta. Mediolani, typis regiis, 1816.

Em outra carta a Stella, de 6 de dezembro de 1816, percebe-se a insatisfação de Leopardi pela falta de livros, o que naquela ocasião para ele representava um impedimento para dar continuidade a um projeto de tradução proposto pelo seu editor: “e quanto ao Bellini se acrescenta outra dificuldade que nem na nossa biblioteca ou em qualquer outro lugar, nesta miserável cidade e província, se encontra o texto grego de Callimaco”<sup>376</sup> (*Epist.* I, 1998, p. 40). As palavras de Leopardi demonstram um alto grau de exigência quanto ao pedido feito, cabe recordar que o fato se dá no século XIX e que Recanati era uma pequena cidade da região das Marcas, a comunicação se dava principalmente via correspondência, para se ter acesso ao acervo de bibliotecas ou livreiros era preciso que de fato alguém o fizesse presencialmente. A dificuldade aumenta considerando-se tratar de um livro antigo, em grego. Diante de todo este cenário exposto, as palavras de Leopardi soam um tanto exigentes na sua queixa.

Encontra-se nos discursos de acompanhamento indícios da leitura e estudo de Leopardi, principalmente no *Discurso sobre a Batracomiomaquia* e *Discurso sobre Mosco*, em que o autor tenta resolver problemas relacionados à data e autoria dessas duas obras. Vale destacar a posição tomada pelo tradutor Leopardi diante de cada uma dessas duas traduções. No discurso de acompanhamento à *Batracomiomaquia* parece ser mais flexível, dizendo: “Traduzi não literalmente, como o Lavagnoli, mas também traduzi” (LEOPARDI, 2010, p. 399), enquanto que no discurso de acompanhamento às poesias de Mosco parece que Leopardi estava exigindo uma aderência e fidelidade maior ao texto de origem, pois nas críticas aos tradutores franceses, principalmente direcionadas ao francês Poinset, escreve:

basta dizer que ele nos deu uma paráfrase francesa de Anacreonte [...] quanto a Mosco, Poinset o tratou cruelmente. Deixando livre o freio ao seu gênio inovador e destruidor, ele trancou, acrescentou, mudou; fugindo por sua vez desesperadamente das graças, da elegância, delicadeza e simplicidade de Mosco<sup>377</sup> (2010, p. 414-15).

Sobre essa “aparente oposição” de metodologia tradutória apontada anteriormete, Camarotto diz que correspondem: “na realidade a uma idêntica atitude diante da poesia dos

---

<sup>376</sup> E quanto al Bellini si aggiunge l'altra difficoltà che nella nostra libreria nè altrove, in questa miserabile città e provincia, si trova il testo greco di Callimaco.

<sup>377</sup> basti dire che egli ci ha dato una parafrasi francese di Anacreonte [...] Quanto a Mosco, Poinset l'ha trattato crudelmente. Lasciando libero il freno al suo genio innovatore e distruggitore, egli ha troncato, aggiunto, cangiato; fuggendo intanto disperatamente le grazie, la venustà la delicatezza e la semplicità di Mosco.

antigos [...] no caso da *Batracomiomaquia*, Leopardi é bem consciente defronte a uma re-escritura paródica do epos homérico” (2018, p. 149).

Lembrando que a França no século XVII viveu o período literário chamado *Les Belles Infidèles*, movimento em que se valorizava o culto ao modelo dos antigos, as traduções tinham as marcas da adaptação, pois o tradutor devia privilegiar na tradução a estética da língua nacional, além de recriar a partir dos modelos dos antigos, priorizando uma fidelidade de estilo. Como resultado, as traduções se distanciavam do texto original e resultavam em textos adaptados de agradável leitura, clássicos do grego e do latim foram modificados, de modo a torná-los esteticamente parecidos com a cultura de chegada, anulando qualquer tipo de estranhamento, produzindo um efeito de originalidade.

A crítica de Leopardi recai sobre esse modo de traduzir, assim como às traduções produzidas nesse sistema francês. Ele repudia o “gênio inovador” de Poinset, porque segundo sua concepção, o francês ao adaptar Mosco não fez outra coisa que não fosse destruir as graças desse poeta grego, pois para adequá-lo ao modo francês de escrever, ele o aumentou e o deformou. Esse modelo de traduzir é criticado pelo tradutor italiano não somente nos discursos de acompanhamento, mas também no *Zibaldone*, crítica que pode ser verificada no seguinte autógrafo:

e a geral observação feita também por Staël na Biblioteca Italiana de que as traduções francesas de qualquer língua têm sempre um caráter nacional e diferente do estilo original e também das partes mais essenciais dele e também dos sentimentos. E basta também notar como as traduções e o estilo de Jacques Amyot realmente simplicíssimo (porém, não propriamente seu, mas similíssimo ao dos originais e, entre as línguas modernas, ao italiano) se distanciam da índole da língua francesa atual, não apenas quanto às palavras e aos modos antiquados, mas principalmente nas formas substanciais, e no conjunto do estilo. (*Zib.* 94)

Leopardi mostra uma total rejeição à paráfrase, outro resultado do modo francês de traduzir, porque para ele “Anacreonte parafraseado é ridículo”, é “um monstro em literatura” (2010, p. 414), pois além de deformar, a paráfrase faz com que a graça do texto se transforme em mesquinaria e a simplicidade vire afetação.

A recusa dele a essa prática remonta ao século XV, que assistiu o fim do Império Romano e o refúgio de bizantinos na Itália, retomando o ensino da língua grega, o que promoveu “o amadurecimento de uma nova concepção de traduzir teria sido pois favorecido

pelo retorno aos clássicos gregos” (FURLAN, 2010) e nessa perspectiva passou a existir uma maior preocupação com o texto fonte, em que:

a recuperação do texto original isento de interpretações requer uma tradução também livre de interpolações de qualquer tipo. Acréscimos, omissões e mudanças na tradução, tão característicos da prática medieval, tornam-se no Renascimento procedimentos restritos a questões pontuais da tradução. A palavra representa o pensamento: traduzir as palavras é traduzir o pensamento. (FURLAN, 2010)

Leopardi se aproxima, portanto, a essa tradição de ver o texto “isento de interpretações” sem acréscimos ou reduções. Ideia que é comungada também por Friedrich Schleiermacher, que em *Sobre os diferentes métodos de tradução*, de 1813, qualificou a paráfrase como o modo que se encontrou para sanar deficiências ocorridas durante o processo de se transmitir um texto de uma língua à outra e esta modalidade se distancia muito do que seria uma tradução, porque “a paráfrase quer dominar a irracionalidade da língua, mas apenas de um modo mecânico” (2010, p. 53), tratando resolver as questões linguísticas matematicamente, como se os elementos pertencentes às duas línguas fossem elementos da matemática, não sendo mais tradução e por tal razão “não podem ser aqui considerados mais de perto” (2010, p. 57).

Bruno Nacci em *Il concetto di traduzione in Giacomo Leopardi e Friedrich Schleiermacher* [O conceito de tradução em Giacomo Leopardi e Friedrich Schleiermacher] analisa pontos em comum entre os dois, destacando que: “mais profundamente, os une a consciência do valor não preceptivo de uma reflexão sobre a tradução, que era ao contrário o que normalmente ocupava os tradutores e estudiosos da literatura”<sup>378</sup> (2016, p. 45). Nacci leva em conta o texto *Sobre os diferentes métodos de tradução* de Schleiermacher para as suas considerações, e sobre o texto ele diz que: “constitui não somente o escrito teórico mais importante da primeira metade do século XIX sobre o argumento, mas também um daqueles metodologicamente mais lípidos da sua obra”<sup>379</sup> (2016, p. 46).

Comparando a reflexão da leitura do texto de Schleiermacher àquelas contidas no *Zibaldone*, Nacci chama a atenção para “o ponto de vista que os dois autores tomam para explicar a complexidade do ato tradutório concebido como um momento específico dentro de

---

<sup>378</sup> Più in profondità, li unisce la consapevolezza del valore non precettistico di una riflessione sulla traduzione, che era invece ciò che normalmente occupava i traduttori e gli studiosi di letteratura.

<sup>379</sup> costituisce non solo lo scritto teorico più importante della prima metà dell'Ottocento sull'argomento, ma anche uno di quelli metodologicamente più limpidi della sua opera.

uma categoria maior” (2016, p. 46). Como semelhanças entre os dois tradutores, Nacci pontua:

liberando-se de suposições demasiado rígidas, Schleiermacher esclareceu em que sentido um texto poderia ser o objeto do simples *dolmetschen* em vez do mais exigente *übersetzen*, colocando o acento, e também isto retornará em outra forma na análise leopardiana, na função do autor em relação ao assunto do discurso (2016, p. 47).

Retornando ao *Discurso sobre Mosco* e *Discurso sobre a Batracomiomaquia*, cabe notar outra característica compartilhada pelos dois discursos de acompanhamento, que é a de Leopardi não fazer um cotejamento entre a sua própria tradução e o texto de partida. Os confrontos realizados por ele se deram, na sua maioria, entre as traduções precedentes à sua, e poucas vezes com a própria, e a partir disso registrava as suas críticas, como por exemplo quando ele comenta a tradução da *Batracomiomaquia* feita por Lavagnoli:

[...] não é senão uma fria e quase literal interpretação do texto grego, feita com o original e com o Rimário à mão, em versos pouco elegantes, e com rimas forçadas e desagradáveis. Lendo o primeiro verso sem saber nada do título, se reconhece prontamente que esse pertence a uma tradução, tanto essa está distante de ter o ar de uma composição original<sup>380</sup>. (2010, p. 398)

Ler outras traduções antes de realizar a própria era uma constante na sua prática tradutória, e a sinalização desse hábito está registrado em todos os discursos de acompanhamento às traduções poéticas, pela quantidade de tradutores e traduções citadas e comentadas por ele. Esse confrontar-se, segundo Nacci, é “o testemunho não só de uma precoce vontade de enfrentar os textos clássicos, mas também da plena consciência da necessidade de um confronto com quem o tinha precedido e a exigência de uma reflexão sobre o que que estava fazendo<sup>381</sup>” (2016, p. 52).

É importante retomar o que já foi dito a respeito da presença, nos discursos de acompanhamento, das fontes de leitura e estudos de Leopardi, porque desta conjunção destaca-se ainda o caráter de historiador e crítico da tradução desempenhado por ele. Neles, ele reconstrói a história e o percurso, tanto da *Batracomiomaquia* quanto das poesias de

---

<sup>380</sup> non è che una fredda e quasi letterale interpretazione del testo greco, fatta coll'originale e col Rimario alla mano, in versi poco eleganti, e con rime stentate e spiacevoli. Leggendone il primo verso senza saper nulla del titolo, si conosce tosto che esso appartiene ad una traduzione, tanto questa è lontana dall'aver l'aria di un componimento originale.

<sup>381</sup> a testimonianza non solo di una precoce volontà di affrontare i testi classici, ma anche della piena consapevolezza della necessità di un confronto con chi lo aveva preceduto e l'esigenza di un riflessione su ciò che andava facendo.



Mosco, através dos escritos de historiadores, poetas, estudiosos e, principalmente de outros tradutores.

O excerto do *Discurso sobre a Batracomiomaquia* que dispomos a seguir ilustra muito bem parte da lista fonte usada por Leopardi na reconstrução:

A Batracomiomaquia foi já muitas vezes vertida em versos italianos. As traduções de Giorgio Summariva, de Carlo Marsuppini, de Lodovico Dolce, de Federico Malipiero, do Salvini, de Angelo Maria Ricci, do Ab. Antonio Lavagnoli, de Antonio Migliarese, e de Marcantonio Pindemonte estão impressas. Aquela de Giovanni de Falgano existe inédita em Florença na Magliabechiana. A Guerra dos ratos e das rãs poema em oitava rima, dividido em seis cantos, e recitado em seis tardes consecutivas em 1519 na Academia de Paiuolo em Florença pelo famoso pintor Andrea del Sarto, publicada pela primeira vez em Florença em 1788 com prévia advertência de Francesco Redi e com prefácio e úteis e doutas notas do editor tanto a advertência que o poema, não pode de modo algum dizer-se tradução da Batracomiomaquia, como a chama o editor. Esse não é senão a Guerra dos ratos e das rãs cantada sob os traços do poeta grego<sup>382</sup>. (2010, p. 398)

Alguns termos se destacam nos discursos de acompanhamento, como é o caso do uso de “estudo” e “doutrina”, indicando ser muito importante um tradutor munir-se dessas ferramentas pois “cada um sabe que para traduzir os antigos, e principalmente Homero, é mister doutrina, e eu procurei valer-me da pouca que possuo”<sup>383</sup> (LEOPARDI, 2010, p. 423), e ao referir que na Itália a tradução dessa obra não existia, justifica em tom irônico: “muito menos do modo de bem traduzir, pois mais longamente fala dela quem menos bem traduz”<sup>384</sup> (LEOPARDI, 2010, p. 423).

Discurso similar teve espaço na *Lettera ai compilatori della Biblioteca Italiana*, de 1816, mais ou menos um ano antes da escrita do *Ensaio de tradução da Odisseia*, na circunstância, Leopardi explica qual seria a melhor forma de traduzir Homero:

se cada bom literato que ao traduzir Homero quisesse plena fidelidade, e que cada palavra do texto negligenciada é uma jóia perdida, porque geralmente basta tirar de

---

<sup>382</sup> La Batracomiomachia era stata già più volte recata in versi italiani. Le traduzioni di Giorgio Summariva di Carlo Marsupini, di Lodovico Dolce, di Federico Malipiero, del Salvini, di Angelo Maria Ricci, dell'Ab. Antonio Lavagnoli, di Antonio Migliarese, e di Marcantonio Pindemonte sono impresse. Quella di Giovanni da Falgano esiste inedita in Firenze nella Magliabechiana. La Guerra dei topi e dei ranocchi, poema in ottava rima, diviso in sei canti, e recitato in sei sere consecutive nel 1519 all'Accademia del Paiuolo in Firenze dal famoso pittore Andrea del Sarto, pubblicata per la prima volta in Firenze nel 1788 con previo avvertimento di Francesco Redi, e con prefazione ed utili e dotte note dell'editore si all'avvertimento che al poema, non può in alcun modo dirsi traduzione della Batracomiomachia, come la chiama l'editore. Esso non è che la Guerra dei topi e delle rane cantata sulle tracce del poeta greco.

<sup>383</sup> Ognuno sa che per tradurre gli antichi, e primamente Omero, è mestieri dottrina, ed io ho cercato valermi della poco che posseggo.

<sup>384</sup> molto meno del modo di ben tradurre, perchè ne parla più a lungo chi traduce men bene.

um verso de Homero as palavras que parecem de nenhuma relevância, para privá-lo de todo o sabor Homérico e torná-lo como um ramo sem folhas<sup>385</sup> (2010, p. 940).

Leopardi no trecho acima retoma os princípios de tradução Renascentista, em que se prioriza a aproximação ao texto fonte, onde “cada palavra negligenciada é uma jóia perdida”. Ele parece valorizar uma “plena fidelidade” ao texto fonte e que ao mesmo tempo mantenha no texto traduzido “todo o sabor homérico”.

A propósito de doutrina, o autor modestamente se colocou no *Ensaio* ao dizer que valeu-se da “pouca” que possui, enquanto que, contrariamente, se manifestaram os seus interlocutores, como exemplo, cito a carta de Alessandro Calciati, de 1º de abril de 1819, por ocasião, Calciati se manifestava feliz por Giordani o ter feito conhecer Leopardi pelos seus escritos, e diz: “[...] me tenha no número daqueles que sabem apreciar as suas virtudes. Muitas vezes foi falado do senhor com o amigo em comum, e falado singularmente da sua respeitável doutrina e inteligência da linguagem grega” (*Epist.* I, 1998, p. 291).

Como demonstrado acima, nos discursos de acompanhamento, além de dar informações sobre o autor e a obra do texto que está sendo traduzido, como já explicitado no Capítulo II desta tese, Leopardi também atuou como crítico, teorizador e historiador da tradução.

No quadro abaixo coloco as principais ideias de Leopardi sobre tradução contidas nos discursos de acompanhamento para melhor visualizá-las e, a partir dele, farei as correlações com as ideias contidas nas cartas e no *Zibaldone*.

**Quadro 6: Reflexões de Leopardi sobre tradução.**

Discurso de acompanhamento	Aspecto teórico
Discurso sobre Mosco	<ul style="list-style-type: none"> <li>● Aderência e fidelidade ao texto original.</li> <li>● Intraduzibilidade.</li> <li>● Conservar o sabor do original.</li> <li>● Retradução.</li> <li>● Imitação</li> </ul>
Discurso sobre a Batracomiomaquia	<ul style="list-style-type: none"> <li>● Tradução não literal.</li> </ul>

<sup>385</sup> Sa ogni buon letterato che a tradurre Omero vuolsi piena fedeltà, e che ogni parola del testo trascurata è una gemma perduta, poichè d’ordinario basta togliere a un verso d’Omero le parole che sembrano di niun rilievo, per privarlo di tutto il sapore Omerico e renderlo come un ramo senza foglie.

	<ul style="list-style-type: none"> <li>● Não à paráfrase.</li> <li>● Tradução com ar de original.</li> </ul>
Ensaio de tradução da Odisseia	<ul style="list-style-type: none"> <li>● Estudo e doutrina.</li> </ul>
Tradução do segundo Livro da Eneida	<ul style="list-style-type: none"> <li>● Ser poeta para traduzir poeta.</li> <li>● <i>Via di mezzo</i><sup>386</sup>.</li> <li>● Tradução como criadora de estilo.</li> </ul>
Prefácio às Inscrições Gregas Triopeias	<ul style="list-style-type: none"> <li>● Tradução sem acréscimo e sem redução.</li> <li>● Escolher a edição.</li> <li>● Fidelidade.</li> </ul>
Titanomaquia de Hesíodo	<ul style="list-style-type: none"> <li>● Ser poeta para traduzir poeta.</li> <li>● Não à fluência.</li> <li>● Priorizar o estilo do original.</li> </ul>

### 3.1.1 Aderência e fidelidade ao original - conservar o “gosto”

Berman classificou como tradução etnocêntrica aquela que “traz tudo à sua própria cultura, às suas normas e valores, e considera o que se encontra fora dela - o Estrangeiro - como negativo ou, no máximo, bom para ser anexado, adaptado, para aumentar a riqueza desta cultura” (2007, p. 28). De alguma maneira esse aspecto tratado por Berman foi já abordado por Leopardi, principalmente no discurso de acompanhamento às traduções das poesias de Mosco, em que ele enaltece a ideia de conservar o “gosto” do original (idéia que se relaciona com a concepção de tradução do Renascimento, que tinha como valor o texto fonte), no excerto abaixo ele cita alguns tradutores de Mosco enaltecendo um em particular que teria conseguido a proeza de preservar o gosto, ele diz:

Francesco Antonio Cappone, Salvini e Regolotti traduziram Mosco; o primeiro em versos líricos, os outros dois em versos livres. Dessas antigas traduções não é preciso falar. Aquela mais moderna de Vicini em rima foi julgada como baixa prosa italiana. Aquela do Pe. Pagnini em versos livres merece mais consideração. Esse célebre tradutor conservou o **gosto grego**, deu uma versão poética e não uma

<sup>386</sup> O conceito *Via di mezzo* foi desenvolvido por Leopardi e essa ideia foi discutida por Andréia Guerini em sua tese-livro *Gênero e tradução no Zibaldone de Leopardi*, 2007.

paráfrase, esquivou a afetação, e escreveu versos italianos e não bárbaros<sup>387</sup> (2010, p. 415, **negrito meu**).

Leopardi inicia a escrita do seu *Zibaldone* com uma reflexão sobre o sistema de Belas-artes, ele diz: “o requintado gosto dos literatos não pode existir, exceto quando não estiver corrompido” (*Zib.* 1). Segundo ele, este “requintado gosto” esteve presente entre os literatos italianos do século XIV, período que ele aponta sendo o começo da literatura italiana, a qual teve um período de dormência no século XV e, prossegue explicando:

O século XVI foi a própria continuação do século XIV e o ápice da nossa literatura. Depois veio o refinamento do século XVII que, no século XVIII, transformou-se apenas em corrupção de outra espécie, mas o bom gosto dos literatos não retornou mais, nem retornará, a meu ver, porque do nada pode-se passar ao bom, mas do demasiado bom, ou seja, do corrompido, penso que não se possa. (*Zib.* 2)

Em várias passagens do seu *Zibaldone* o autor trata da questão do gosto na literatura (mau gosto, gosto do poeta, gosto gótico e outros). Ainda nesse sentido de gosto, Leopardi usa os verbos “sentir e gostar” [sentire e gustare] para descrever as qualidades presentes nos escritos de línguas estrangeiras, ele justifica a escolha e uso destes dois verbos pela seguinte razão: “observe que eu digo, gostar e sentir, não entender nem conhecer. Isto é obra do intelecto o qual se serve de outros meios<sup>388</sup>” (*Zib.* 964). A competência de “gostar e sentir” as peculiaridades da outra língua está diretamente relacionada à capacidade expressiva da língua que a acolhe, pois, diz ele: “como cada um pensa na sua própria língua, ou na que lhe é mais familiar, todos gostam e sentem na mesma língua as qualidades dos escritos feitos em qualquer língua<sup>389</sup>” (*Zib.* 963). Ele relaciona então a língua italiana à língua francesa e, para ele a italiana é muito mais capaz de sentir e gostar que a francesa pelo fato de que a língua italiana:

é mais um agregado de línguas do que uma língua, enquanto a francesa é única. Portanto, na italiana a capacidade de adaptação às formas estrangeiras é talvez maior do que em qualquer outra, nem sempre recebendo-as de forma idêntica, mas encontrando a correspondente, e servindo de cor ao estudioso da língua estrangeira, para poder pintar, representar, retratá-la na sua própria compreensão e imaginação. E

<sup>387</sup> Francesco Antonio Cappone, il Salvini, il Regolotti tradussero Mosco; il primo in versi lirici, gli altri due in isciolti. Di queste vecchie traduzioni non occorre parlare. Quella più moderna del Vicini in rima, è stata giudicata bassa prosa italiana. Quella del P. Pagnini in isciolti merita più considerazione. Questo celebre traduttore ha conservato il gusto greco, ha dato una versione poetica e non una parafrasi, ha schivato l'affettazione, e ha scritti versi italiani e non barbari.

<sup>388</sup> Notate ch'io dico, gustare e sentire, non intendere nè conoscere. Questo è opera dell'intelletto il quale si serve di altri mezzi.

<sup>389</sup> Siccome ciascuno pensa nella sua lingua, o in quella che gli è più familiare, così ciascuno gusta e sente nella stessa lingua le qualità delle scritture fatte in qualunque lingua.

pelo contrário, na língua francesa esta faculdade é certamente menor do que em qualquer outra<sup>390</sup>. (*Zib.* 954)

Bruno Osimo e Federica Bartesaghi em *Il Manuale del traduttore di Giacomo Leopardi* (2014) analisam esse pensamento de Leopardi, em que o êxito da tradução depende das faculdades próprias de cada cultura envolvida, ou seja, aquela que emite (estrangeira) e a que recebe (nacional), e concluem que:

segundo Leopardi, o motivo pelo qual as traduções italianas imitam bem as características das línguas estrangeiras e sabem recriar o gosto dessas línguas - enquanto uma língua como o francês, pelo contrário, não será jamais capaz de restituir aquele gosto inalterado - estaria nas próprias línguas mais do que nas habilidades dos tradutores (ou pelo menos em igual medida). Leopardi especifica que não se trata de uma questão puramente material, que diz respeito às palavras, é mais uma questão de "gênio" e de semelhanças histórico-sociais<sup>391</sup>. (2014, n.p.<sup>392</sup>)

Outra razão apontada por Leopardi para reiterar que as traduções para a língua italiana tem maior capacidade para imitar as características da outra língua, é a de que, tanto a língua italiana quanto a francesa tem a mesma raiz, o latim, porém, a italiana é muito mais rica em palavras e expressões que a francesa, e isso se dá pelo fato de que a primeira derivou os seus vocábulos diretamente das suas próprias raízes, enquanto que a segunda: “que se passa por riquíssima em palavras das artes e das ciências etc. é de fato pobríssima, pois essas palavras não as tiram de sua base, mas em peso de outras línguas como da grega<sup>393</sup>” (*Zib.* 50).

Leopardi classifica a língua italiana como “capaz de expressar todas as nuances da vida social, etc. mas não é capaz, como nenhuma língua o foi, de uma índole forasteira<sup>394</sup>” Isto aplicado às traduções significa dizer, segundo o autor italiano, que a língua italiana tem o mérito de poder adaptar-se sem se perder, ou se corromper, o que não acontece com a língua

---

<sup>390</sup> è piuttosto un aggregato di lingue che una lingua, laddove la francese è unica. Quindi nell'italiana è forse maggiore che in qualunque altra la facoltà di adattarsi alle forme straniere, non già sempre ricevendole identicamente, ma trovando la corrispondente, e servendo come di colore allo studioso della lingua straniera, per poterla dipingere, rappresentare, ritrarre nella propria comprensione e immaginazione. E per lo contrario nella lingua francese questa facoltà è certo minore che in qualunque altra.

<sup>391</sup> secondo Leopardi, il motivo per cui le traduzioni italiane imitano bene le caratteristiche delle lingue straniere e sanno ricreare il gusto di quelle lingue - mentre una lingua come il francese, al contrario, non sarà mai capace di restituire quel gusto inalterato - risiederebbe nelle lingue stesse più che nelle capacità del traduttori (o per lo meno in egual misura). Leopardi precisa che non si tratta di una questione puramente materiale, che concerne le parole, è più un fatto di "genio" e di somiglianze storico-sociale.

<sup>392</sup> Livro em formato digital não paginado, a citação encontra-se no capítulo intitulado *Caratteristiche culturale e traduzione*.

<sup>393</sup> che passa per ricchissima in vocaboli delle arti e scienze ec. è infatti poverissima, giacchè questi vocaboli non li piglia dal suo fondo, ma di peso dalle altre lingue come dalla greca.

<sup>394</sup> è capace di esprimere tutte le nuances della vita sociale, ec. ma non è capace, come nessuna lingua lo fu, di un'indole forestiera.

alemã, que “tem a mesma e talvez maior adaptabilidade, mas não mantém seu caráter próprio<sup>395</sup>” (*Zib.* 1946-7).

Quanto ao conservar o “gosto” mencionado por Leopardi, Prete explorou a questão e diz que o “sentir e gostar” está diretamente relacionado às questões linguísticas de quem traduz, em que o tradutor em uma constante, “assídua e minuciosa” comparação com a própria língua se capacita a melhor assimilar o gosto do original, idéia esta que Leopardi reiterou no *Discurso sobre Mosco* quando justificou as deficiências de captação de sentido e incapacidade de apreciar a graciosidade do grego e as delicadezas das composições de Anacreonte pelo tradutor francês Poinciset, a razão disso segundo Leopardi, é de que Poinciset não conhecia muito bem a língua grega e por isto não estava habilitado a sentir o “gosto”. Ademais, esse sentir e “gostar segundo os modos e os estatutos da própria língua”<sup>396</sup> (PRETE, 2011, p. 19) significa fazer uma transposição de “estilo antes que de palavra, de gosto antes de senso”<sup>397</sup> (PRETE, 2011, p. 19). Esta elucidação leva a interpretar que quando Leopardi no *Discurso sobre Mosco* fala de fidelidade e aderência ao original, trata-se de uma lealdade ao estilo e gosto, à forma do original.

Berman, ainda sobre a tradução etnocêntrica, acrescentou que essa concepção de tradução foi muito usada na França nos séculos XVII e XVIII, o que promoveu a produção das “Belas Infieis”, modalidade que se enquadra em tantas outras críticas de Leopardi já comentadas, principalmente concentradas no *Discurso sobre Mosco* onde ele condena os acréscimos, como havia feito “o cav. Marino, no Idílio que intitulou *O Rapto de Europa* não fez senão dilatar e alongar, vale dizer, corromper aquele de Mosco<sup>398</sup>” (2010, p. 414). A crítica de Leopardi aos acréscimos tem a ver com a ideia de corromper o original, não sendo mais uma tradução mas sim uma paráfrase e esta, tratando-se de Anacreonte “é um monstro em literatura<sup>399</sup>” (2010, p. 414). Falando mais diretamente ao modo de traduzir de alguns franceses, em especial a Poinciset, ele diz:

para dar então uma ideia da obra de Poinciset, basta dizer que ele nos deu uma paráfrase francesa de Anacreonte. Esse, na sua tradução, é um espirituoso escritor de

---

<sup>395</sup> ha la stessa adattabilità e forse maggiore, non però conservando il suo proprio carattere.

<sup>396</sup> gustare secondo i modi e gli statuti della propria lingua.

<sup>397</sup> stile prima che di parole, di gusto prima che di senso.

<sup>398</sup> Il cav. Marino nell'Idillio che intitolò Il Rapimento d'Europa non fe' che dilatare e allungare, vale a dire, corrompere quello di Mosco.

<sup>399</sup> è un mostro in letteratura.

versinhos, um declamador de *bons-mots*, um grego vestido à parisiense, ou melhor, um parisiense vestido monstruosamente à grega.<sup>400</sup> (2010, p. 414)

Em outra crítica de Leopardi ao modo de traduzir dos franceses, agora nas páginas do *Zibaldone*, ele prossegue na ideia da competência de “sentir e gostar”, e que, segundo ele é muito normal as pessoas amarem preferencialmente a literatura nacional, o que não acontece com os franceses, porque eles não têm a possibilidade de fazer tal comparação, eles não conhecem de verdade a literatura estrangeira:

a não ser por meio dessas traduções, que sendo feitas como todos sabem, e conforme os limites, o gênio, a não adaptabilidade de sua língua, transportam as obras estrangeiras não só na língua, mas em sua literatura, e as fazem parte da literatura francesa. De modo que esta permaneça sempre a única que é universalmente conhecida na França<sup>401</sup>. (*Zib.* 971)

Osimo e Bartesaghi discutem a ideia de Leopardi de se preservar o “gosto” do texto original no texto traduzido, e a esse propósito disseram que: “o tradutor não poderá jamais igualar, porque de igualdade em tradução não tem sentido falar; aquilo que pode fazer é procurar recriar parte do gosto original da obra na cultura receptora<sup>402</sup>” (2014, n.p.<sup>403</sup>).

No prefácio às *Inscrições gregas triopeias* Leopardi retorna à questão da fidelidade dizendo: “fiel fui, creio poder dizê-lo, muito, mas não tanto quanto quisera, porque não pude seguir o texto mote por mote como almejava, pela necessidade da rima<sup>404</sup>” (2010, p. 429), ou seja, é possível concluir que também aqui ele estava buscando uma maneira de manter o significado sem perder a forma do texto de partida, visto que o empecilho apontado por ele como impedidor de uma maior fidelidade foi a rima.

As constatações feitas até aqui poderiam levar a alinhar estas ideias de Leopardi à definição de tradução etnocêntrica dada por Berman, o que se dá em parte, não integralmente, pois para Berman a essência da tradução etnocêntrica está: “fundada sobre a primazia do

---

<sup>400</sup> Per dare dunque una idea dell'opera di Poinset, basti dire che egli ci ha dato una parafrasi francese di Anacreonte. Questi nella sua traduzione è uno spiritoso scrittore di versetti, un dicitore di *bons-mots*, un Greco vestito alla parigina, o piuttosto un Parigino vestito mostruosamente alla greca.

<sup>401</sup> se non per mezzo di quelle traduzioni, che essendo fatte come ognun sa, e come comportano i limiti, il genio, la nessuna adattabilità della loro lingua, trasportano le opere straniere non solo nella lingua, ma nella letteratura loro, e le fanno parte di letteratura francese. Così che questa resta sempre l'unica che si conosca in Francia universalmente, anche dalla universalità degli studiosi.

<sup>402</sup> il traduttore non potrà mai eguagliare, perché di eguaglianze in traduzione non ha senso parlare; quello che può fare è cercare di ricreare parte del gusto originali dell'opera nella cultura ricevente.

<sup>403</sup> Livro no formato eletrônico sem paginação. A citação dada encontra-se no capítulo 3, intitulado *Tre sorelle*.

<sup>404</sup> Fedele sono stato, credo poter dirlo, assai, ma non quanto avrei voluto, perchè non ho potuto seguire il testo a motto a motto come avrei bramato, per la necessità della rima.

sentido [...] trata-se de introduzir o sentido estrangeiro de tal maneira que seja aclimatado, que a obra estrangeira apareça como um “fruto” da língua própria” (2007, p. 33). Pode-se dizer que a convergência se dá somente na parte que propõe priorizar o sentido do original, a sequência de ideias que complementam a definição dada por Berman não parece ser compatível às de Leopardi, parecem até serem contrárias pois, em mais de uma passagem do *Discurso sobre Mosco* Leopardi criticou o modo de traduzir do francês Poinsonet, que acrescentava e mutilava o original.

No *Discurso sobre a Batracomiomaquia* declara a sua reprovação àquelas traduções que pareciam “obras originais”: “traduzi não literalmente, como o Lavagnoli, mas puramente traduzi, e estive bem distante de fazer um novo poema, como Andrea del Sarto”<sup>405</sup> (LEOPARDI, 2010, p. 399), ou seja, ele se coloca à distância daquela concepção de transformar a obra estrangeira em um “fruto” da própria língua, não se encaixando aqui na concepção da tradução etnocêntrica.

Na realidade é muito difícil definir de maneira precisa o perfil de Leopardi tradutor, porque na sequência dele ter declarado que se manteve distante de fazer um novo poema, ele enaltece ter dado uma tradução com pequenos traços de originalidade, em que procura apropriar-se:

dos pensamentos do poeta grego, de torná-los meus, e de dar assim uma tradução que tivesse algum aspecto de obra original, e não obrigasse o leitor a recordar-se a todo momento que o poema, que lia, fora escrito em grego muitos séculos antes. Quis que as expressões do meu autor, antes de passarem do original aos meus papéis, se fimassem um tanto na minha mente, e conservando todo o sabor grego, recebessem o andamento italiano, e fossem postos em versos não duros e em rimas que pudessem parecer espontâneas<sup>406</sup> (2010, p. 399).

Convém recordar aqui o que já foi tratado anteriormente, que, a “aparente” contradição entre a “aderência e fidelidade” ao original do *Discurso sobre Mosco* e a tradução com “aspecto de obra original” do *Discurso sobre a Batracomiomaquia*, que segundo Camarotto não são contraditórias, mas sim pensadas propositalmente por conta do estilo

---

<sup>405</sup> Tradussi non letteralmente, come il Lavagnoli, ma pur tradussi, e fui ben lontano dal fare un nuovo poema, come Andrea del Sarto.

<sup>406</sup> dei pensieri del poeta greco, di rendermeli propri, e di dar così una traduzione che avesse qualche aspetto di opera originale, e non obbligasse il lettore a ricordarsi ad ogni tratto che il poema, che leggeva, era stato scritto in greco molti secoli prima. Volli che le espressioni del mio autore, prima di passare dall'originale nelle mie carte, si fermassero alquanto nella mia mente, e conservando tutto il sapor greco, ricevessero l'andamento italiano, e fossero poste in versi non duri e in rime che potessero sembrare spontanee.



particular que individualiza as duas obras e que impõe ao tradutor diferentes estratégias de tradução (2018, p. 149).

O excerto acima do *Discurso sobre a Batracomiomaquia*, evidencia ainda o transitar de Leopardi entre as línguas, passando a ideia de uma maturação antes da transformação total, em que ocorre uma demora proposital do texto grego na sua mente, o tempo necessário para que o mesmo absorva o “sabor” do original e então seja passado ao italiano.

### 3.1.2 Imitação versus tradução

É importante entender o uso da palavra imitar em Leopardi, termo que aparece nos seus discursos de acompanhamento às traduções poéticas, epistolário e *Zibaldone*, como quando ele afirma: “a plena e perfeita imitação é o que constitui a essência da perfeita tradução, como eu disse em outro lugar. Pois bem, isso é o que a nossa língua sabe fazer, e que não pode a alemã, pois **contrafação** é uma coisa, **imitar** outra<sup>407</sup>” (Zib. 1988, negrito meu). Em um primeiro momento pode-se simplesmente entender os dois termos grifados como sinônimos um do outro, mas o autor os usa distintamente, assim como ele faz em outra passagem, relacionando imitação e tradução, ele diz: “essa é **imitação**; aquela de Pagnini é **tradução**<sup>408</sup>” (2010, p. 412, negrito meu). Osimo e Bartesaghi, de modo muito claro, explicam que:

Leopardi com dois verbos simples, contrafazer e imitar, revela um enorme problema normalmente enfrentado apenas de forma esfumada e confusa e com demasiadas palavras pretensiosas. A diferença entre imitar e contrafazer está no objetivo que nos propomos: a imitação ocorre em ambos os casos, mas no caso das contrafações o propósito é fingir de não ter imitado, fingir ser o original, fingir que o original não existe, como acontece por exemplo na dublagem com cuidado para os movimentos precisos do lábio<sup>409</sup>. (2014, n.p.<sup>410</sup>)

Leopardi na primeira citação define a tradução perfeita como sendo o resultado de uma imitação perfeita, já no segundo excerto ele os coloca em posição oposta, cada qual

---

<sup>407</sup> La piena e perfetta imitazione è ciò che costituisce l'essenza della perfetta traduzione, come altrove ho detto. Or questo è ciò che sa fare la nostra lingua, e che non può la tedesca, essendo altro il contraffare, altro l'imitare. (25. Ott. 1821.)

<sup>408</sup> Questa è imitazione; quella di Pagnini è traduzione.

<sup>409</sup> Leopardi con due semplici verbi, contraffare e imitare, scoperchia un problema enorme di solito affrontato solo in modo fumoso e confuso e con troppe parole pretenziose. La differenza tra imitare e contraffare sta nello scopo che ci si prefigge: l'immitazioni avviene in entrambi i casi, ma nel caso della contraffazioni lo scopo è quello di fingere di non avere imitato, di fingersi l'originale, di pretendere che l'originale non esista, come avviene per esempio nel doppiaggio con cura per i movimenti precisi del labiale.

<sup>410</sup> Livro no formato digital sem paginação, a citação dada encontra-se no capítulo Contraffare e imitare: il caso tedesco.

ocupando um lugar distinto. Tratando-se aqui de textos o objeto imitado, cabe, segundo ele, estabelecer uma distinção, e para tal, ele estabelece uma comparação entre as línguas italiana e alemã, ele diz:

Por falar em adaptabilidade ou flexibilidade, e na variedade e liberdade de uma língua, devemos distinguir entre imitar e igualar, ou refazer, as coisas das palavras. Uma língua perfeitamente flexível, variada, rica e livre pode imitar o gênio e o espírito de qualquer outra língua, e de qualquer autor dela, pode emular e representar todas as suas várias propriedades intrínsecas, pode se adaptar a qualquer tipo de escrita e variar sempre na moda, de acordo com a variedade de seus gêneros, e das línguas e autores que imita. Esta, de todas as línguas antigas e modernas perfeitas, poderia soberanamente fazer a língua grega, e isso entre as línguas vivas pode, na minha opinião, soberanamente a língua italiana. Por isso eu digo que esta e aquela são, cada uma, mais um agregado de mais línguas do que uma língua, não querendo dizer que não tenham um caráter próprio, mas um caráter composto capaz de tantos modos quanto quiserem. Isso é imitar, como quem retrata do natural no mármore, sem transformar a natureza do mármore na do objeto imitado; não é copiar nem refazer, como quem de uma figura de cera reproduz outra companheira, ainda que seja de cera. Aquela é uma operação valiosa, também pela dificuldade de assimilar um objeto a um material de natureza completamente diferente; esta é baixa e trivial devido à sua grande facilidade, que tira o espanto; e, em termos de linguagem, é prejudicial, porque se opõe à forma, à natureza e à essência próprias que possui ou deveria ter. Ao imitar as coisas dessa forma, ou seja, o espírito etc. línguas, autores, gêneros de escrita; imitando à alemã, imita-se as palavras, isto é, as formas materiais, as construções, a ordem das palavras de outra língua (o que uma língua perfeita, até mesmo formada, nunca deve ser capaz de fazer, nem pode por natureza); e provavelmente estes são imitados, e não coisas; isto é, não se consegue expressar a natureza, força, qualidade, gênio da linguagem e do autor original (embora o afirmem).<sup>411</sup> (*Zib.* 2851)

A perfeita imitação para Leopardi consiste em trazer o texto estrangeiro para a língua nacional, sem romper o caráter da mesma, sem trair a própria natureza, de modo que seria uma imitação do estilo e da forma do texto ou do autor estrangeiro. A imitação à alemã, dita

---

<sup>411</sup> Parlando dell'adattabilità o pieghevolezza, e della varietà e libertà di una lingua, bisogna distinguere l'imitare dall'agguagliare, o rifare, le cose dalle parole. Una lingua perfettamente pieghevole, varia, ricca e libera, può imitare il genio e lo spirito di qualsivoglia altra lingua, e di qualunque autore di essa, può emularne e rappresentarne tutte le varie proprietà intrinseche, può adattarsi a qualunque genere di scrittura, e variar sempre di modo, secondo la varietà d'essi generi, e delle lingue e degli autori che imita. Questo fra tutte le lingue perfette antiche e moderne potè sovranamente fare la lingua greca, e questo fra le lingue vive può, secondo me, sovranamente la lingua italiana. Perciò io dico che questa e quella sono piuttosto ciascuna un aggregato di più lingue che una lingua, non volendo dire ch'elle non abbiano un carattere proprio, ma un carattere composto e capace di tanti modi quanti lor piaccia. Questo è imitare, come chi ritrae dal naturale nel marmo, non mutando la natura del marmo in quella dell'oggetto imitato; non è copiare nè rifare, come chi da una figura di cera ne ritrae un'altra tutta compagna, pur di cera. Quella è operazione pregevole, anche per la difficoltà d'assimulare un oggetto in una materia di tutt'altra natura; questa è bassa e triviale per la molta facilità, che toglie la meraviglia; e in punto di lingua è dannoso, perchè si oppone alla forma e natura ed essenza propria ch'ella o ha o dovrebbe avere. Imitando in quel modo s'imitano le cose, cioè lo spirito ec. delle lingue, degli autori, dei generi di scrittura; imitando alla tedesca s'imitano le parole, cioè le forme materiali, le costruzioni, l'ordine de' vocaboli di un'altra lingua (il che una lingua perfetta, anzi pure formata, non dee mai poter fare, nè può per natura fare); e probabilmente 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 (benchè pretendano di sì).

por ele, não seria uma perfeita imitação, porque está mais para uma reprodução, uma cópia, dado que a atenção dos tradutores alemães está mais voltada às formas materiais, fato que seria até prejudicial à língua por se opor à sua “essência e natureza”, e neste caso, seguindo as definições de Leopardi, não seria tradução, e sim uma contrafação.

Outro aspecto que deve ser levado em conta, diz respeito ao que Leopardi determina ser “afetação”, e que está diretamente relacionada a traduzir e imitar, ele explica que:

Por certo a beleza principal nas artes e no escrever deriva da natureza e não da afetação ou do rebuscamento. Ora, o tradutor necessariamente afeta, isto é, esforça-se para exprimir o caráter e o estilo do outro, e repetir o dito de um outro à maneira e ao gosto desse. Observem, então, como é difícil uma boa tradução, em geral de bela literatura, obra que deve ser composta de propriedades que parecem discordantes e incompatíveis e contraditórias. E semelhantemente a alma, o espírito e o engenho do tradutor. Sobretudo quando o principal, ou um dos principais méritos do original, consiste justo no desafetado, natural e espontâneo, enquanto o tradutor, pela natureza sua, não pode ser espontâneo. Mas, por outro lado, a afetação que eu mencionei é tão necessária ao tradutor que, quando as qualidades do estilo não são o forte do original, a tradução desafetada, no que eu disse, pode-se chamar uma dimidiação do texto, e, quando esses méritos constituem o principal interesse da obra (como em boa parte dos antigos clássicos), a tradução não é tradução, mas uma espécie de imitação sofisticada, uma compilação, um resíduo, ou, ao menos, uma obra nova. Os franceses se livram facilmente da dita dificuldade, porque nas traduções nunca afetam. Assim, não possuem tradução alguma (e deixem que eles exaltem Jacques Delille e acreditem que possa ser um Virgílio), mas quase relações de conteúdo nas obras estrangeiras; ou seja, obras originais compostas de pensamentos dos outros. (*Zib.* 319-20)

Enquanto que o autor escreve espontaneamente a sua obra, o tradutor se esforça para parecer espontâneo como o original, o tradutor precisa estar atento, caso contrário, se ele for espontâneo, estará produzindo uma obra original, e não uma tradução, e segundo Leopardi, isso frequentemente acontece com os franceses, justamente porque estes não afetam em nada as traduções, simplesmente adaptam o texto estrangeiro à sua língua e cultura, e diz ainda:

a língua francesa admite apenas o seu próprio (único) estilo, isso é admissível (mas não sem deteriorá-lo, quando feito sem julgamento), ou com certeza mais universalmente fácil de ser admitido em todas as línguas, que qualquer outra. Por ser incapaz de traduções, ela é mais facilmente do que qualquer outra, traduzível para todas as línguas eruditas. Inversamente, por razões contrárias, acontece proporcionalmente às outras línguas, sobre todas as modernas à italiana, porque ela supera todas na multiplicidade de estilos e na capacidade de tradução. Outras línguas contêm de alguma forma o estilo francês, como gênero, tal gênero que na língua francesa é tudo.<sup>412</sup> (*Zib.* 1684)

---

<sup>412</sup> la lingua francese non ammette se non il suo proprio (unico) stile, esso è ammissibile (non però senza guastarlo, quando si faccia senza giudizio), o certo più universalmente facile ad essere ammesso in tutte le lingue, che qualunque altro. Perch'ella è incapace di traduzioni, ella è più facilmente di qualunque altra, traducibile in tutte le lingue colte. Viceversa per le contrarie ragioni accade proporzionatamente alle altre lingue, e sopra tutte le moderne all'italiana, perch'ella sovrasta a tutte nella molteplicità degli stili, e capacità di

Colocando de um modo sintético, considerando tratar-se de escrita, entendo que imitar para Leopardi é a capacidade de uma língua em “imitar o gênio e o espírito de qualquer língua” sem danificar a própria língua, o que na concepção dele são soberanas as línguas grega e italiana, pois as duas são “mais um agregado de mais línguas do que uma língua”. A imitação seria então a competência de imitar a força, o gênio, o estilo, a estrutura da língua ou do autor traduzido sem transformar a natureza da língua que traduz na língua imitada. A tradução por sua vez consiste na perfeita imitação.

### 3.1.3 *Via di mezzo*

A ideia de um ideal tradutório para Leopardi, parece ser a busca de uma tradução que seja capaz, ao mesmo tempo, de conseguir manter aspectos próprios da obra original preservando as características da língua italiana no produto de chegada. O resultado seria um texto que não ocupe os extremos, que não resulte em uma tradução literal, nem tampouco em uma nova composição. Leopardi parece buscar uma terceira opção que ocupa o espaço entre esses dois extremos, uma *via di mezzo* entre os dois pontos, priorizando satisfazer uma relação de equilíbrio entre o texto de partida e o de chegada.

Andréia Guerini descreve esse processo de Leopardi em *Gênero e tradução no Zibaldone de Leopardi* (2007), quando diz:

Leopardi não se preocupa exclusivamente com a língua ou com o (con)texto de partida, mas coloca em diálogo as duas línguas ou os dois contextos, pois é através da síntese entre o estrangeiro e o nacional que acontece uma boa tradução. Assim, uma boa tradução é aquela que força sua língua em relação aos elementos estrangeiros, mas não deixa de conservar os aspectos da língua materna. Leopardi não nega nem desconsidera a língua materna ou a língua estrangeira, preocupando-se tanto com o texto de partida quanto com o texto de chegada. (2007, p. 139)

Pode-se verificar este procedimento mais explicitamente no discurso de acompanhamento à tradução do segundo livro da *Eneida*, em que Leopardi descreve o seu percurso tradutório, assinalando ao leitor o seu próprio julgamento a respeito do resultado da tradução, ao mesmo tempo em que destaca os pontos cruciais enfrentados no processo, ele diz:

---

traduzioni. Le altre lingue contengono in certo modo lo stile francese, come un genere, il qual genere nella lingua francese è tutto.

E assim estive sempre atrás do texto mote por mote (porque, quanto à fidelidade que posso julgar com os meus dois olhos, não temo comparação); mas a escolha dos sinônimos, a colocação das palavras, a força de dizer, a harmonia expressiva do verso, tudo faltava, ou era ruim, quando, dissipando-se o poeta, restava somente o tradutor. As imensas dificuldades que encontrei pelo caminho, não podes tu sozinho tão bem penetrar como eu que as experimentei, nem posso eu te ajudar a compreender tudo com palavras. Mas a coisa mais difícil pra mim foi não tropeçar na redundância e não decair na baixeza, mas manter-me sempre naquele divino meio que é o lugar de verdade e de natureza, e onde nunca se estendeu de um ponto a celeste alma de Virgílio; isso, eu penso, compreenderás facilmente.<sup>413</sup> (2010, p. 434).

O maior obstáculo assinalado por Leopardi está em manter-se “naquele divino meio”, o único verdadeiro lugar capaz de representar a “alma celeste de Virgílio”, de modo que o leitor da tradução possa deleitar-se com a leitura como ele havia se deleitado lendo o original.

No *Zibaldone* Leopardi registra essa ideia, da busca de uma *via di mezzo* na tradução, quando ele está refletindo sobre a capacidade da língua italiana e alemã para expressar-se sem corromper-se, em que a italiana consegue sem alterar o seu caráter, ao contrário do que se dá com a língua alemã. Um ideal de tradução para Leopardi pode ser contemplado na sua língua materna, pois “a língua italiana, no que chamo de única entre as vivas, pode ao traduzir, conservar o caráter de cada autor de modo que ele seja ao mesmo tempo estrangeiro e italiano. Em que consiste a perfeição ideal de uma tradução e a arte de traduzir”<sup>414</sup> (*Zib.* 1947).

### 3.1.4 Ser poeta para traduzir poesia

A relação de Leopardi com a poesia vem descrita por ele com grande intensidade, encontramos o seu fascínio, representado principalmente pela “graça” e “simplicidade” dos poetas antigos, especialmente representado por Homero. Encontramos essa admiração registrada nos discursos de acompanhamento, em algumas cartas e no *Zibaldone*, como podemos verificar no seguinte excerto do discurso de acompanhamento à Titanomaquia de

---

<sup>413</sup> E sì ho tenuto sempre dietro al testo a motto a motto (perchè, quanto alla fedeltà di che posso giudicare co' miei due occhi, non temo paragone); ma la scelta dei sinonimi, il collocamento delle parole, la forza del dire, l'armonia espressiva del verso, tutto mancava, o era cattivo, come, dileguatosi il poeta, restava solo il traduttore. Le immense difficoltà che ho scontrato per via, nè puoi tu da per te stesso così bene penetrare come io che holle sperimentate, nè posso io darti al tutto ad intendere con parole. Ma che la difficilissima cosa siamo stata non intoppare nel gonfio e non cascare nel basso, ma tenermi sempre in quel divino mezzo che è il luogo di verità e di natura, e da che mai non si è dilungata un punto la celeste anima di Virgilio; questo, io penso, comprenderai agevolmente.

<sup>414</sup> Laddove la lingua italiana, che in ciò chiamo unica tra le vive, può nel tradurre, conservare il carattere di ciascun autore in modo ch'egli sia tutto insieme forestiero e italiano. Nel che consiste la perfezione ideale di una traduzione e dell'arte di tradurre.

Hesíodo: “leiam-na vocês mesmos, nem o açúcar lhes parecerá mais doce, nem o leite mais cândido, nem o ouro fino nítido reluzente mais puro daquela poesia, daquele estilo, daquela simplicidade, a qual, na minha opinião, como lhes disse, maior da Homérica<sup>415</sup>”, (2010, p. 444). Tal admiração está expressa também no discursos de acompanhamento à tradução da *Eneida*, de modo mais intenso ele diz:

De modo que lida a Eneida (assim como sempre faço, lida como coisa que é, ou me parece verdadeiramente bela), eu andava desejando, e procurando maneira de fazer minhas, se pudesse de algum modo, aquelas divinas belezas; não tive mais paz até não ter pactuado comigo mesmo, e não me lancei no segundo Livro do sumo poema, o qual me tocara mais que outros, tanto que ao lê-lo, sem me dar conta, o recitava, mudando o tom quando convinha, e afogueando-me e talvez algumas vezes deixando sair alguma lágrima<sup>416</sup>. (2010, p. 434)

No *Zibaldone* ele declara ser o deleite a função natural da poesia, e o modelo ideal de poesia para ele, como já dito, é representado pela “simplicidade homérica”, característica esta que se perdeu com o passar dos séculos, e segundo Leopardi isso ocorreu porque:

os poetas antigos não apenas não pensavam no perigo de errar, mas (especialmente Homero) apenas sabiam que ele existia, e por isso comportavam-se corajosamente, com a belíssima negligência que revela a obra da natureza e não a do trabalho. Mas nós, timidíssimos, não apenas sabendo que se pode errar, mas tendo sempre, diante dos olhos, o exemplo de quem errou e de quem erra, e, por isso, pensando sempre no perigo [...], não nos arriscamos a nos distanciar, não diria do exemplo dos antigos e dos clássicos, que muitos, entretanto, saberão abandonar, mas das regras (ótimas e clássicas, mas sempre regras) que formulamos em nossa mente, e arriscamos voos baixos, nem nunca ousamos nos elevar com aquela negligente e segura e indiferente ao perigo e, diria também, ignorante coragem, que é necessária às grandes obras de arte, então, pelo temor de fazer coisas péssimas, não tentamos fazer coisas ótimas, e fazemos coisas medíocres, não digo medíocres com aquela mediocridade que retoma Horácio, e que, em poesia, é insuportável, mas medíocres no gênero das boas, isto é, elaboradas, estudadas, limpidíssimas, harmonia expressiva, belo verso, bela língua, clássicos muito bem imitados, belas imagens, belas similitudes, excelente propriedade de palavras (a qual, sobretudo, trai a arte), em suma, tudo, mas que não são aquelas, não são aquelas coisas seculares e mundiais, em suma, não existe mais Homero, Dante, Ariosto. (*Zib.* 10)

Leopardi critica a geração de poetas italianos do seu tempo, principalmente porque pecam no exagerado cuidado em não errar, e essa constante diligência acaba por transparecer

---

<sup>415</sup> Leggetela voi stessi nè 'l zucchero vi parrà più dolce, nè 'l latte più candido, nè l'oro fino terso lucente più puro di quella poesia, di quello stile, di quella semplicità, la quale, secondo me, come vi ho detto, maggiore dell'Omerica.

<sup>416</sup> Perciocchè letta la Eneide (sì come sempre soglio, letta qual cosa è, o mi pare veramente bella), io andava del continuo spasimando, e cercando maniera di far mie, ove si potesse in alcuna guisa, quelle divine bellezze; nè mai ebbi pace infinchè non ebbi patteggiato con me medesimo, e non mi fui avventato al secondo Libro del sommo poema, il quale più degli altri mi avea tocco, sì che in leggerlo, senza avvedermene, lo recitava, cangiando tuono quando si convenia, e infocandomi e forse talora mandando fuori alcuna lagrima.

nas poesias, revelando o trabalho, o esforço do poeta para realizar a poesia. Além do extremado zelo e o medo de produzir coisas ruins, as regras também contribuem para a não realização de grandes obras de arte, porque elas acabam se tornando poesia estudada e contida, não espontânea e muito aquém daquelas produzidas por Homero, Dante e Ariosto, pois nas suas poesias se via a graça e, diz ele “a graça não pode vir senão da natureza, e a natureza nunca está segundo o compasso da gramática, da geometria, da análise, da matemática etc” (*Zib.* 46). No autógrafo 14 do *Zibaldone* ele reforça a necessidade de ilusões para as grandes poesias, ao mesmo tempo que critica o uso excessivo da razão, inimiga principal das poesias de sua época, ele diz:

A razão é inimiga de toda grandeza; a razão é inimiga da natureza; a natureza é grande, a razão é pequena. Quero dizer que um homem tanto menos ou tanto mais dificilmente será grande quanto mais for dominado pela razão: que poucos podem ser grandes (nas artes e na poesia talvez ninguém) se não forem dominados pelas ilusões. (*Zib.* 14)

Contudo, em outro autógrafo ele ressalta a importância de se estudar, caso queira se tornar poeta, mas a recomendação dele é quanto ao estudo dos clássicos, principalmente dos clássicos da poesia e da arte, ele diz:

Eis então que se quiserem ser poetas, servindo-se do que lhes subministra a natureza, natural e corretamente, comecem, se forem homens de juízo, a conhecer a necessidade absolutíssima do estudo (oh, que blasfêmia! Necessário o estudo para escrever e poetar bem) e da lição dos clássicos e das artes poéticas e dos tratados etc. (*Zib.* 46)

Também em carta Leopardi fala de poesia, trata do processo de criação e de formação do poeta, como é possível verificar na carta datada de 30 de abril de 1817, a Giordani descreve a sua aptidão natural à poesia, ele diz:

Mas que quando o intelecto atingiu certa solidez e maturidade e para poder conhecer com alguma certeza a qual parte a natureza o chama, deve por necessidade compor primeiro em prosa do que em verso, isto direi francamente que não me parecia. Falando de mim mesmo, posso estar enganado, mas direi, como me parece que é, o que me aconteceu e está acontecendo. Desde que comecei a conhecer um pouco a beleza, a mim aquele calor e desejo ardentíssimo de traduzir e fazer meu o que leio não me deu outro que os poetas? e aquele desejo violento de compor, não outro que a natureza e as paixões, mas de uma forma forte e elevada, fazendo-me quase engrandecer a minha alma em todas as suas partes, e dizer, a mim mesmo: isto é poesia, e para exprimir o que eu sinto precisam versos e não prosa, e coloquei-me a fazer versos<sup>417</sup>. (*Epist.* I, 1998, p. 94)

---

<sup>417</sup> Ma che quando l'intelletto è giunto a certa sodezza e maturità e a poter conoscere con qualche sicurezza a qual parte la natura lo chiami, si debba di necessità comporre prima in prosa che in verso, questo le dirò schiettamente che a me non pareo. Parlando di me posso ingannarmi, ma io le racconterò, come a me sembra che

Na mesma carta a Giordani, fala ainda que a poesia requer um estudo muito mais acurado do que a prosa e que normalmente se começa a poetar muito cedo, e tanto a leitura dos poetas antigos quanto o “desejo ardentíssimo de traduzir” foram muito praticados por ele. Antonio Prete em *Leopardi - O pensamento em poesia* (2016), descreve a relação de Leopardi com a poesia e diz que ele: “encontrará na poesia dos antigos as características próprias daquelas figuras originárias: proximidade da natureza, percepção do ser vivo, senso corpóreo e fantástico da relação com o mundo, leveza e simplicidade no dizer. E mais: sabedoria de esconder a arte” (2016, p.15); ou seja, os antigos reúnem todas as qualidades valorizadas por Leopardi na arte da poesia, e como ele mesmo vem a dizer no *Zibaldone*, “tudo se aperfeiçoou de Homero em diante, mas não a poesia” (*Zib.* 58).

No discurso de acompanhamento à tradução da *Eneida* Leopardi expôs a difícil tarefa de assumir a empreitada de traduzir poesia, ainda mais tratando-se de Virgílio, e afirma: “posso bem te dizer ter conhecido por experiência que sem ser poeta não se pode traduzir um verdadeiro poeta, e menos ainda Virgílio<sup>418</sup>” (2010, p. 434). Para ele a condição essencial para se traduzir poesia consiste puramente em ser poeta, ainda mais tratando-se de Virgílio e principalmente o “segundo Livro da Eneida, praticamente intenso do início até o fim”<sup>419</sup> (2010, p. 434).

Tratando da complexidade envolvida na tradução de poesia, Antonio Prete, faz a seguinte formulação: “Diante à poesia o tradutor está como diante a uma floresta de sons” (2011, p. 29). Prete compara a poesia com uma floresta que movimenta-se de acordo com a intensidade e direção do vento, um encontro que produz sons e sensações, ora intensamente, ora de forma mais branda. Assim como o vento movimenta a floresta com os seus sons, na poesia:

o sentido que transcorre nos versos, que é tecedura e ordem e razão dos versos, é também sempre um vento, ou seja, um som, um conjunto de sons. O tradutor não

---

sia, quello che m'è avvenuto e m'avviene. Da che ho cominciato a conoscere un poco il bello, a me quel calore e quel desiderio ardentissimo di tradurre e far mio quello che leggo, non han dato altri che i poeti? e quella smania violentissima di comporre, non altri che la natura e le passioni, ma in modo forte ed elevato, facendomi quasi ingigantire l'anima in tutte le sue parti, e dire, fra me: questa è poesia, e per esprimere quello che io sento ci voglion versi e non prosa, e darmi a far versi.

<sup>418</sup> so ben dirti avere io conosciuto per prova che senza esser poeta non si può tradurre un vero poeta, e meno Virgilio.

<sup>419</sup> e meno il secondo Libro della Eneide, caldo tutto quasi ad un modo dal principio al fine.



pode acolhendo este vento, separar o sentido do som, o significado da sua música, o pensamento do seu ritmo, a palavra da sua voz<sup>420</sup>. (2011, p. 29)

Traduzir poesia envolve elementos distintos aos presentes em uma prosa, que vão além do universo das palavras, junto à poesia tem-se um conjunto de sentidos e sons, e por tal motivo é entendível que para um poeta este ambiente lhe seja mais habitual e que o mesmo esteja mais acostumado a transitar entre tais elementos, a partir disto então posso concordar com Leopardi no sentido de que um poeta tradutor está mais apto a traduzir poesia pois ele “sabe bem que a poesia é aquela hesitação prolongada entre som e sentido”<sup>421</sup> (2011, p. 30).

A relação autor-tradutor está registrado também no prefácio à *Titanomaquia*, em que Leopardi diz: “Mas, visto que, para traduzir se desejam qualidades não necessárias para produzir, nem sempre um valentíssimo autor pode resultar bom tradutor”<sup>422</sup> (2010, p. 445). No mesmo período dessas duas reflexões encontradas nos textos de acompanhamento às traduções poéticas, temos a carta de Leopardi a Giordani escrita em 30 de abril de 1817, em que ele repetiu a ideia dizendo:

Eu com certeza quando traduzo versos, facilmente consigo (fazendo o quanto posso para conservar às expressões a força que tem no texto) para dar à tradução um ar de original, e para velar o estudo; mas traduzindo prosa, para obter isso, suoinfinitamente mais, e no fim provavelmente não obtenho. Mas eu havia concluído para mim mesmo que para traduzir poesia é preciso uma alma grande e poética e mil outras coisas, mas para traduzir prosa um mais longo exercício e muito mais leitura, e talvez também (que a mim parece necessaríssimo) alguns anos de permanência em Florença<sup>423</sup>” (*Epist.* I, 1998, p. 96).

### 3.1.5 Tradução e criação de estilo

O termo “estilo” é recorrente em muitas páginas do *Zibaldone*, ora para tratar da variedade de processos de criação literária verificável em alguns escritores tratados por

---

<sup>420</sup> Il senso che trascorre nei versi, che è tessitura e ordine e ragione dei versi, è pur sempre un vento, cioè un suono, un insieme di suoni. Il traduttore non può, accogliendo questo vento, separare il senso dal suono, il significato della musica, il pensiero dal suo ritmo, la parola della sua voce.

<sup>421</sup> sa bene che la poesia è quella esitazione prolungata tra suono e senso.

<sup>422</sup> Ma perchè a tradurre si vogliono qualità non necessarie a produrre, nè sempre un valentissimo autore può riuscir buon traduttore.

<sup>423</sup> Io certo quando traduco versi, facilmente riesco (facendo anche quanto posso per conservare all'espressioni la forza che hanno nel testo) a dare alla traduzione un'aria d'originale, e a velare lo studio; ma traducendo in prosa, per ottener questo, sudo infinitamente più, e alla fine probabilmente non l'ottengo. Però io avea conchiuso tra me che per tradur poesia vi vuole un'anima grande e poetica e mille e mille altre cose, ma per tradurre in prosa un più lungo esercizio ed assai più lettura, e forse anche (che a me pare necessarissimo) qualche anno di dimora in paese dove si parli la buona lingua, qualche anno di dimora in Firenze.

Leopardi, como ele verifica em: “que Vincenzo da Filicaia seguisse o estilo profético” (*Zib.* 26), ou quando ele diz: “a eloquência de Jacques-Bénigne Bossuet é justamente desse teor; toda Bíblica, toda em um jargão de convenção; e o estilo bíblico e esse jargão formam a eloquência e a elegância comum de todo tipo de escritores franceses hoje” (*Zib.* 374). Ora aparece em contexto de crítica aos franceses e ao modo moderno deles de escrever, ele diz:

A poesia e a prosa francesa se confundem, e a França não apresenta verdadeira distinção entre prosa e poesia, não apenas porque o seu estilo poético não é distinto do prosaico, e porque ela não tem verdadeira língua poética, e porque, até em relação às coisas, os seus poetas (sobretudo os modernos) são mais escritores e pensadores e filósofos que poetas, 374

Ao mesmo tempo que Leopardi afirma a necessidade de ser poeta para traduzir poesia, também coloca a tradução como um fundamental exercício de formação poética e de estilo. Em carta a Giordani em 30 de abril de 1817 ele fala que para se tornar um escritor clássico, diferenciando-se de um escritor comum, era necessário ter “propriedade dos conceitos e das expressões [...] o meio mais expedito e seguro de obter esta propriedade era o transportar de uma em outra língua os bons escritores<sup>424</sup>” (*Epist.* I, 1998, p. 94). Giordani, aliás, contribui nas indicações na leitura e tradução de textos para formação de estilo, em carta de 15 de abril de 1817, ele recomenda ao amigo:

Espero que você esteja convencido de que uma excelente escrita italiana só pode ser feita com a língua do século XIV e o estilo grego. Aqueles que formam seu próprio estilo sobre os latinos, o terá cada vez menos fluido, menos simples, menos gentil, menos terno, menos flexível, menos doce, menos afetuoso, menos variado<sup>425</sup>. (*Epist.* I, 1998, p.

No mesmo ano, na carta de 21 de setembro, Giordani retoma o conselho dado ao amigo e diz: “eu o quero enamorado do século XIV; o quero persuadido de que escrever bem em italiano só pode ser alcançado se unir a língua do século XIV ao estilo grego<sup>426</sup>” (*Epist.* I, 1998, p. ). Na carta em resposta ao amigo, Leopardi diz: “belíssima união da figura grega com as cores do século XIV, ou seja pela sua venustidade, naturalidade, propriedade, eficácia da

---

<sup>424</sup> la proprietà de' concetti e delle espressioni [...] il mezzo più spedito e sicuro di ottenere questa proprietà era il trasportare d'una in altra lingua i buoni scrittori.

<sup>425</sup> Spero ch'ella sia persuasa che l'ottimo scrivere italiano non possa farsi se non con lingua del trecento, e stile greco. Chi forma il proprio stile sui latini, lo avrà sempre meno fluido, meno semplice, meno gentile, meno tenero, meno pieghevole, meno dolce, meno affettuoso, meno vario.

<sup>426</sup> Lo voglio innamorato del trecento; lo voglio persuaso che il solo scriver bello italiano può conseguirsi coll'unire lingua del trecento a stile greco.

língua com a simplicíssima e graciosíssima nobreza do estilo<sup>427</sup>” (Epist. I, 1998, p. ). Nessa e em outras passagens ele mostra seguir essa orientação de se exercitar com a leitura e a tradução para formação de estilo.

A tradução como exercício de formação da escrita aparece no discurso de acompanhamento à tradução da *Eneida*, quando ele diz: “de modo que lida a *Eneida* (assim como sempre faço, lida qualquer coisa que é ou me parece verdadeiramente bela), eu andava desejando e procurando o jeito de fazer minhas<sup>428</sup>” (2010, p. 434), ou seja, “fazer minhas” aquelas formas e aquele estilo, e o melhor modo de apropriar-se era praticando a tradução porque, segundo Prete: “o tradutor faz exercício da relação com a própria língua traduzindo: deve encontrar no tesouro da própria língua formas, modos, estilos, códigos [...] e este exercício contribui ao refinamento, naturalmente, da sensibilidade linguística do tradutor<sup>429</sup>” (2011, p. 47).

### 3.1.6 Retradução

A retradução está muito presente nos discursos de acompanhamento às traduções poéticas de Leopardi, seja implícita ou explicitamente, o que é muito compreensível por se tratar de textos antigos que já haviam sido traduzidos. Soma-se a isto o fato dele ser um leitor de traduções, o que lhe possibilitava propor uma nova tradução desses textos. É recorrente encontrar comentários como: “tradução não tinha a Itália, que eu saiba, além daquela do Visconti<sup>430</sup>” (2010, p. 428), referindo-se às *Inscrições gregas triopeias*, ou “não falo dos tradutores italianos daquele poema, pois sabe-se que a Itália não tem ainda uma tradução, muito menos do modo de bem traduzir, pois mais longamente fala dela quem menos bem traduz<sup>431</sup>” (2010, p. 422-23) dito no discurso de acompanhamento ao *Ensaio da Odisseia*, e também no *Discurso à Batracomiomaquia*: “Já é tempo de falar da minha tradução. A

---

<sup>427</sup> bellissima unione della figura greca coi colori del trecento, o sia della venustà, naturalezza, proprietà, efficacia della lingua colla semplicissima e graziosissima nobiltà dello stile.

<sup>428</sup> Perciocchè letta la Eneide (sì come sempre soglio, letta qual cosa è, o mi pare veramente bella), io andava del continuo spasimando, e cercando maniera di far mie, ove si potesse in alcuna guisa, quelle divine bellezze.

<sup>429</sup> il traduttore fa esercizio del rapporto con la propria lingua traducendo: deve reperire nel tesoro della propria lingua forme, modi, stili, codici, [...] e questo esercizio contribuisce all’affinamento, naturalmente, della sensibilità linguistica del traduttore.

<sup>430</sup> Traduzione non ne avea Italia, che io mi sappia, altra che quella del Visconti.

<sup>431</sup> Non parlo dei traduttori italiani di quel poema, perchè è fama che l'Italia non ne abbia ancora una traduzione: molto meno del modo di ben tradurre, perchè ne parla più a lungo chi traduce men bene.

*Batracomiomaquia* foi antes muitas vezes vertida em versos italianos<sup>432</sup>” (2010, p. 398). Todas essas passagens reafirmam a existência de outras traduções, confirmando que ele era conhecedor delas e que a sua tradução era uma retradução. No seu epistolário, em uma carta endereçada a Carlo Antici em 5 de março de 1825, Leopardi comenta sobre algumas obras que intencionava traduzir, dentre as quais algumas eram retraduições, ele diz:

Minha intenção era de traduzir em seguida o Hieron de Xenofonte; Górgias de Platão, que me parece um dos diálogos mais belos deste escritor, e mais pleno de eloquência moral; a Oração Areopagítico do mesmo Isócrates; os Caracteres de Teofrasto; e talvez algum dos diálogos de Ésquines Socrático. Todas estas operetas não tem ainda traduções italianas, se não antigas, péssimas de língua e de estilo, e pior ainda pelas contínuas contradições e a má inteligência do original<sup>433</sup>. (*Epist.* I, 1998, p. 863)

Leopardi na carta citada nega a existência de traduções para a língua italiana dos textos citados, não que realmente elas não existissem ou que ele não estivesse a par da existência delas; do mesmo modo nos discursos de acompanhamento citados acima, o mesmo discurso de que não existam traduções das obras citadas por ele para o italiano. Efetivamente a Itália tinha aqueles textos traduzidos e o próprio autor admite, contudo, quando ele reconhece a existência o faz desprestigiando, desqualificando as traduções, porque na concepção dele, aquelas traduções não cumpriam as especificações mínimas que ele entendia como necessárias para que fossem admitidas como tradução. Cabe levar-se em conta a época e as condições em que essas traduções foram realizadas, quais recursos os tradutores dispunham para trabalhar, que livros e dicionários tiveram acesso, outro ponto a ser considerado é de que eram obras antigas, o que em alguns casos um único vocábulo pode representar um problema de difícil resolução. Além dessas questões, me atenho ainda à sua fala quando ele diz “se não antigas”, o que demonstra que ele estava levando em conta a localização histórica/temporal das traduções, fator muito importante a ser considerado ao se julgar, criticar uma determinada tradução. Na sequência ele continua qualificando as traduções existentes como “péssimas de língua e de estilo”, motivos a mais que corroboram com a ideia da necessidade de se retraduzir tais obras. De qualquer modo, essas traduções

---

<sup>432</sup> È tempo omai di parlare della mia traduzione. La Batracomiomachia era stata già più volte recata in versi italiani.

<sup>433</sup> Mia intenzione era di tradurre in séguito il Gerone di Senofonte; il Gorgia di Platone, che mi pare uno de' Dialoghi più belli di questo scrittore, e più pieni di eloquenza morale; l'Orazione Areopagitica dello stesso Isocrate; i Caratteri di Teofrasto; e forse qualcuno de' dialoghi d'Eschine Socratico. Tutte le quali operette non hanno ancora traduzioni italiane, se non antiche, pessime di lingua e di stile, e peggiori ancora per i controsensi continui e la mala intelligenza dell'originale.

existiam, e Leopardi se propunha a (re)traduzir, seja pela falta delas ou por sua inadequação como tal.

Outro ponto importante a ser considerado é quanto ao tempo, a época em que foi dada a tradução. Assim como a literatura, como expressão escrita, sofre influências do tempo e do espaço em que está inserida, e retrata na linguagem essas especificidades, as traduções também estão sujeitas a levarem essas marcas. No caso da tradução, além dela ter as peculiaridades da época, também está submetida às concepções tradutórias daquele determinado tempo, questões que reforçam a ideia da importância de se retraduzir uma determinada obra,

A respeito da retradução Berman assinalou que se faz necessária a diferenciação entre tradução e retradução, em que “é essencial distinguir dois espaços (e dois tempos) de tradução: o das *primeiras traduções* e o das *retraduções*” (2007, p. 96-7). A individualização entre as duas categorias de tradução se faz necessário porque, segundo Berman, “aquele que retraduz não está mais frente a um só texto, o original, mas dois, ou mais” (2007, p. 97), e em consequência de ser mais de um texto, original e traduções, implica em o tradutor ter um campo mais largo de inter-relações, possibilitando a observação de Berman, de que “é neste espaço que geralmente a tradução produz suas obras-primas” (2007, p. 97).

A escolha de Leopardi, de traduzir textos já traduzidos ao invés daqueles inéditos na língua italiana, pode ter sido motivada (além das causas evidentes já declaradas por ele quanto às obras traduzidas) também pela sua prática de realizar a leitura das outras traduções antes de começar a própria, prática declarada no seu *Epistolário* e que ele não só praticava mas também recomendou a outro tradutor da *Eneida*.

Outra possível causa motivadora para as retraduições também foi registrada no seu epistolário, em carta ao editor Stella em 6 de dezembro de 1816, em que Leopardi lhe respondia acerca de uma proposta de tradução inédita que Stella lhe propôs, dizendo que tal tradução lhe renderia fama, e sobre isso Leopardi diz:

se se trata de adquirir fama, certas empreitadas jamais tentadas não são as mais propícias para este efeito, pois embora as dificuldades sejam grandes e se consiga superá-las perfeitamente, o público não as calcula, porque não tem o exemplo de qualquer outro que se tenha nelas enalhado. Assim, veja você, que o Monti é muito mais famoso pela *Iliada* do que pelo *Persio*<sup>434</sup>. (*Epist.* I, 1998, p. 40)

---

<sup>434</sup> se si tratta di acquistare fama, certe imprese non mai tentate non sono le più proprie per questo effetto, poichè, sebbene le difficoltà sian grandi e si riesca a superarle perfettamente, il pubblico non le calcola, perchè non ha l'esempio di qualcun altro che vi si sia arenato. Così ella vede che il Monti è assai più famoso per l'Iliade che pel Persio.

É sabido pelas trocas epistolares que Leopardi almejava fama, glória, reconhecimento, e o excerto acima evidencia que ele era conhecedor dos meios a serem seguidos para alcançar tal intuito. Mas o mais interessante de se notar é a percepção de que o público leitor precisa de ferramentas comparativas para poder julgar uma tradução e que uma tradução inédita não fornece esse aparato ao leitor, primeiro porque normalmente, e na sua maioria, o leitor desta tradução seria aquele que não teria o conhecimento da língua do original, então conseqüentemente não teria parâmetros a serem feitos. Em segundo porque sendo a única tradução disponível não seria possível um cotejamento e novamente o leitor não poderia comparar, avaliar, calcular o trabalho desempenhado pelo tradutor e em virtude disso, acreditava Leopardi, tradução e tradutor poderiam não alcançar a fama esperada.

O termo “retradução” aparece em apenas duas cartas escritas pelo nosso autor. A primeira é datada de 19 de setembro de 1817 em resposta a Giuseppe M. Silvestrini que o havia elogiado pela recente publicação da tradução da *Eneida* e em carta manifestava o seu desejo de que Leopardi traduzisse todo o restante da obra, a esse pedido Leopardi responde: “veja o que ela faz quando me exorta a continuar a tradução de Virgílio. Não é do meu feitio vencer um tradutor tão bom como é o Caro, e se não o vencesse, retraduzindo a Eneida, *actum agerem*<sup>435</sup>” (*Epist.* I, 1998, p. 139). A segunda ocorrência se dá um ano depois, é datada de 04 de setembro de 1818 em resposta a Sonzogno, que propunha ao tradutor uma retradução dos fragmentos de Dionísio, a essa proposta Leopardi responde: “além do que, o primeiro trabalho, que é de retraduzir, é muito vasto, e eu, mesmo que pudesse me colocar imediatamente, eu não saberia dar um fim se não depois de longuíssimo tempo<sup>436</sup>” (*Epist.* I, 1998, p. 209).

Apesar de Leopardi não usar o termo “retradução” nos seus discursos de acompanhamento, de tratar a sua tradução como se fosse mais uma tradução e não uma retradução, fica claro ao leitor desses discursos que o autor era conhecedor dessa dinâmica, pois ele mesmo indica outras tantas traduções feitas antes da sua. Independente do fato dele

---

<sup>435</sup> Ella veda che fa, quando mi esorta a continuare la traduzione di Virgilio. Non è da me il vincere un traduttore così grande come è il Caro, e se non lo vincessi, ritraducendo l'Eneide, *actum agerem*.

<sup>436</sup> Oltredichè, il primo lavoro, cioè di ritradurre, è troppo vasto, ed io, quando anche mi ci potessi mettere immediatamente, non lo saprei condurre a fine se non dopo lunghissimo tempo.

usar ou não o termo retradução, não muda a constatação de que ele era conhecedor da necessidade de continuar dando vida aos clássicos por meio de novas traduções.

## Considerações Finais

Como exposto ao longo desta tese, Giacomo Leopardi teve uma intensa atividade intelectual, apresentando ser um escritor multifacetado. Tratou de variados assuntos que resultaram em um considerável número de discursos e ensaios filosóficos, escreveu uma história sobre a astronomia, atuou como crítico e historiador literário, nos deixou também o seu diário intelectual com as mais diversificadas reflexões e produziu uma troca epistolar com aproximadamente 195 interlocutores, com um total de 1969 epístolas. Traduziu e teve uma significativa produção de elementos paratextuais nas suas traduções.

O fato de tratar-se de um escritor tradutor, que refletia sobre suas traduções, amplia as possibilidades de estudo, não somente pela quantidade de material deixado, como cartas, fragmentos do *Zibaldone* e outros escritos, mas também porque a tradução de certos autores e textos se misturava com a própria escrita, a ponto de, como relata ao referir-se à tradução da “Eneida” acontecer de: “às vezes, eu começar a sentir falta de ardor e de vontade, pois percebia que o pincel de Virgílio tornava-se estilo na minha mão<sup>437</sup>” (LEOPARDI, 2010, p. 434). Ou seja, a mão do tradutor oscilava com a do escritor.

Leopardi defende, em carta, de que para se traduzir poesia se faz necessário ser poeta, ideia que vimos no terceiro capítulo, é uma combinação muito adequada no sentido de que essa união pode proporcionar mais liberdade poética ao tradutor, pois esse já está ambientado à matéria. Outro ponto relevante à figura do tradutor-escritor é a de que a imagem e a fama do escritor podem contribuir para dar notoriedade ao tradutor, tornando-o mais visível, e com isso se ampliam as possibilidades do tradutor ampliar a sua expressão na forma de paratextos, como tentamos mostrar ao longo desta tese.

Por isso, esta pesquisa iniciou com Leopardi tradutor (Capítulo 1) e na sequência com a releitura e análise dos discursos de acompanhamento das traduções poéticas, que foi ampliada pelas outras produções paratextuais dele, conforme foi mostrado no capítulo 2. Como dito, o estudo se iniciou pelos discursos de acompanhamento às traduções poéticas e, a partir do entrecruzamento destes, principalmente com as cartas, percebi que em alguns casos um complementava o outro. Com esse entendimento, determinei que o objetivo dessa

---

<sup>437</sup> io cominciava a mancare di ardore e di lena, tosto avvisavami che il pennello di Virgilio divenia stilo in mia mano.



pesquisa estaria centrado na análise dos paratextos de Leopardi às suas traduções poéticas, em diálogo com as reflexões presentes no seu epistolário e no *Zibaldone di pensieri*, e deste entrecruzamento foram destacadas as principais reflexões do autor para os Estudos da Tradução. Para alcançar o proposto, dividi esta tese em três capítulos, organizados de modo que proporcionasse, em um primeiro momento, uma visão geral de toda a produção tradutória do autor assim como de suas produções paratextuais, na sequência um detalhado estudo do corpus em si, para então no terceiro capítulo entrecruzar as ideias provenientes dos discursos de acompanhamento das traduções poéticas, das cartas e de fragmentos do *Zibaldone di pensieri*.

Retomando o caminho feito, no primeiro capítulo tratei das traduções feitas por Leopardi. O segundo capítulo apresentei as suas produções paratextuais, as quais se revelaram em grande quantidade e diversidade. Dentre os paratextos classificados por Genette como *peritexto* tem-se em Leopardi prefácios, notas, comentários, cartas dedicatórias, crítica literária e anúncio publicitário; à categoria *epitexto* foram considerados o seu epistolário e o *Zibaldone di pensieri*. A partir deste levantamento de elementos paratextuais, ficou evidente a desenvoltura de Leopardi quanto às questões inerentes à concepção de uma obra, pois como dito por Genette, um livro não se apresenta por ele só, ele vem cercado por elementos que o apresentam, prolongam e anunciam; assim como pronunciado pelo próprio Leopardi: “um livro não é apreciado sem um prefácio”.

Nas cartas em busca por *epitextos*, verifiquei a participação do autor italiano praticamente em todas as etapas de edição e divulgação de suas obras, sempre atento a todos os detalhes envolvidos no processo, demonstrando uma particular atenção ao futuro leitor de seus textos. Concordo que a principal contribuição de Leopardi na relação autor/tradutor e editor, refere-se ao seu esforço em dar visibilidade ao tradutor, recomendando sempre ao editor que constasse na capa a informação de que se tratava de uma “Tradução do Conde Leopardi”, lugar nobre muitas vezes negado a muitos tradutores do nosso tempo.

As contribuições advindas do *Zibaldone* revelam as fontes de estudo e de interesse de Leopardi, pois é nele que encontramos as reflexões do autor sobre suas leituras, ou ainda indícios destas leituras na forma de referência bibliográfica. Ademais, ficou evidente que a sua familiaridade com os elementos paratextuais foi estimulada pelas leituras desta categoria textual, dada a recorrência com que encontramos indicações dela no *Zibaldone*.

Da análise dos discursos de acompanhamento às traduções poéticas de Leopardi, foram destacadas as principais ideias sobre a tradução, que foram discutidas no terceiro capítulo, dentre as quais: ser poeta para traduzir poesia, a tradução como exercício formador de estilo, *via di mezzo* e, a concepção de Leopardi quanto ao que seria para ele “tradução” em contraste com “imitação”, diferenciação apontada por ele no *Discorso sobre Mosco*, em que “esta é tradução, aquela é imitação”. Neste sentido o suporte dado pelo *Zibaldone* foi fundamental, visto que é nele que o autor discorre longamente para determinar um e outro, sem esse aparato o leitor do discurso entende que há uma diferença separando imitar de traduzir, porém implica em não tornar preciso o entendimento que Leopardi tem dos mesmos, que efetivamente se realiza nas páginas do *Zibaldone*.

Leitura-estudo-doutrina, uma tríade de termos que também foram discutidas no terceiro capítulo pois representam uma constante nos escritos de Leopardi, e relacionam-se diretamente com a figura do tradutor, sendo indissociáveis. Uma citação representativa disso é verificável na advertência para futuras edições da contrafação *Inno a Netuno* em que ele diz: “Eu o mantenho como uma obra mais difícil de engenho que de fantasia e de faculdade poética etc. Onde que os tradutores estudam para parecerem originais, eu devia, sendo original, estudar para parecer tradutor<sup>438</sup> (2010, p. 287). Ou seja, o estudo é indispensável tanto para os tradutores que querem se parecer originais quanto para os originais que querem se passar por tradução.

Esta tese evidenciou o perfil de Leopardi tradutor e produtor de paratextos sobre tradução, e espera-se que tenha mostrado um novo caminho para ampliar as pesquisas já existentes sobre o autor italiano dentro e fora da Itália.

---

<sup>438</sup> o conservo come opera più tosto dell'ingegno che della fantasia e della facoltà poetica. ec. Dovechè i traduttori si studiano di parer originali, io doveva, essendo originale, studiarli di parer traduttore.

## Bibliografia

ANDRIA, Marcello. **Leopardi traduttore dell’Odissea. Un inedito frammento del canto II.** In: La parola del passato. Rivista di studi antichi. v. III, 1998. p. 226-237. Disponível em: [https://www.academia.edu/35612933/Leopardi\\_traduttore\\_dellOdissea.\\_Un\\_inedito\\_frammento\\_del\\_Canto\\_II](https://www.academia.edu/35612933/Leopardi_traduttore_dellOdissea._Un_inedito_frammento_del_Canto_II)

BARNI, Roberta. “Traduzir é o modo verdadeiro de ler um texto”: **Calvino e a tradução, a tradução de Calvino.** Cadernos de Tradução, Florianópolis, v. 35, n. 2, p. 85-101, jun. 2015. ISSN 2175-7968. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/2175-7968.2015v35n2p85/30993>> Acesso em: 02 jul. 2019. doi:<https://doi.org/10.5007/2175-7968.2015v35n2p85> .

BASILE, Grazia. **La linguistica.** In: D'INTINO, Franco; NATALE, Massimo (Org.). Leopardi. Roma: Carocci Editore, 2018. p. 167-180.

BATCHELOR, Kathryn. **Translation and paratext.** Londres: Routledge, 2018. 214 p.

BENTINI, Sante. **Idilli Teocrito, Mosco e Bioni. Recati in versi italiani con annotazioni.** Faenza: Tipografia Pietro Conti, 1868.

BERMAN, Antoine. **A tradução e a letra: ou o albergue do longínquo.** Tradutores: Marie-Hélène Catherine Torres, Mauri Furlan, Andréia Guerini. – 2. ed. Tubarão: Copiart; Florianópolis: UFSC/PGET, 2013. Disponível em: [https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/178888/Antoine\\_Berman\\_-\\_Traducao\\_e\\_a\\_Letra\\_2a%20ed\\_2013.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/178888/Antoine_Berman_-_Traducao_e_a_Letra_2a%20ed_2013.pdf?sequence=1&isAllowed=y)

BIANCO, Gerardo. **Francesco De Sanctis. Cultura classica e critica letteraria.** Napoli: Alfredo Guida editore, 2009.

BORGES, Jorge Luis. **Prólogos, com um prólogo de prólogos.** Tradução de Josely Viana Baptista. São Paulo, Companhia das Letras, 2010.

BROZZI, Elisabetta. **Tradurre per frammenti: le voci degli antichi nel “Saggio sopra gli errori popolari” (1815).** In: Atti del XIII Convegno internazionale di studi leopardiani, Firenze: Olschki Editore, p.201-210, 2016.

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

CAMAROTTO, Valerio. **Leopardi traduttore la prosa (1816-1817),** Macerata: Quodlibet, 2016.

CAMAROTTO, Valerio. **Le traduzioni e gli scritti filologici.** In: D'INTINO, Franco; NATALE, Massimo (Org.). Leopardi. Roma: Carocci Editore, 2018. p. 145-166.

CAMAROTTO, Valerio. **Per un Leopardi storico della traduzione**. In: Atti del XIII Convegno internazionale di studi leopardiani. Firenze: Olschki Editore, 2016. p. 65-78.

CANCELLIERI, Francesco. **Dissertazione di Francesco Cancellieri intorno agli uomini dotati de gran memoria ed a quelli divenuti smemorati**. Roma: Francesco Bovrliè, 1815.

CARINI, Nello. **Giacomo Leopardi critico e traduttore di Omero**. Assisi: Edizione Porziuncola, 1964.

CASA LEOPARDI RECANATI. LA BIBLIOTECA. Disponível em: <http://www.giacomoleopardi.it/la-biblioteca/>. Acesso em: 06 nov. 2020.

CENTENARI, Margherita. **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, Roma, v. 1, n. , p. 109-143, 2013. Disponível em: [https://www.academia.edu/29707316/Prendere\\_persona\\_di\\_greco\\_Per\\_una\\_rilettura\\_dell\\_Inno\\_a\\_Nettuno\\_di\\_Giacomo\\_Leopardi\\_tra\\_erudizione\\_traduzione\\_e\\_moda\\_letteraria\\_L\\_Ellisse\\_e\\_Studi\\_storici\\_di\\_letteratura\\_italiana\\_VIII\\_1\\_2013\\_pp\\_109\\_144](https://www.academia.edu/29707316/Prendere_persona_di_greco_Per_una_rilettura_dell_Inno_a_Nettuno_di_Giacomo_Leopardi_tra_erudizione_traduzione_e_moda_letteraria_L_Ellisse_e_Studi_storici_di_letteratura_italiana_VIII_1_2013_pp_109_144).

**Clássicos da Teoria da Tradução**. Org. Andréia Guerini, Maria Teresa Arrigoni – Florianópolis: UFSC, Núcleo de Tradução, 2005. (Antologia Bilíngue, italiano – português; vol. 3).

**Clássicos da Teoria da Tradução**. Org. Werner Heidermann – Florianópolis: UFSC, Núcleo de Pesquisas em Literatura e Tradução, 2010. (Antologia Bilíngue, Alemão-Português; 2ª edição, revisada e ampliada, vol. 1).

CORSALINI, Giulia. **La traduzione Del secondo libro dell’Eneide: Alfieri e Leopardi**. In: Atti del XIII Convegno internazionale di studi leopardiani, Firenze: Olschki Editore, p.351-366, 2016.

COVINO, Sandra. **Giacomo e Monaldo Leopardi falsari trecenteschi**. Firenze: Leo S. Olschki Editore, 2009. Volumes I e II.

CRIVELLI, Tatiana. **“Quasi una traduzione”. Leopardi e il “volgarizzamento” dei classici italiani**. In: Atti del XIII Convegno internazionale di studi leopardiani, Firenze: Olschki Editore, p. 429-444, 2016.

DE CAPRIO, Vincenzo. **Progetto letteratura: l’età napoleonica e del risorgimento. V. 2b**. Milano: Einaudi scuola, 2003.

DE SANCTIS, Francesco. **Opere**. Milano/Napoli, Riccardo Ricciardi Editore, 1986.

DE SANCTIS, Francesco. **Saggi critici**. Napoli, Antonio Murano Libraio – Editore, 1869.

DE SANCTIS, Francesco. **Storia della Letteratura Italiana**. Milano, Radicci Bur Rizzoli, 2006.

DE SANCTIS, Francesco. **Studio su Giacomo Leopardi**. Napoli, Casa Editrice A. Morano, 1905.

D'INTINO, Franco. **Il martire, l'oratore, il persuaso, Leopardi volgarizzatore in prosa**. In: Atti del XIII Convegno internazionale di studi leopardiani, Firenze: Olschki Editore, p. 223-236, 2016.

D'INTINO, Franco. **Giacomo Leopardi. Poeti greci e latini**. Roma, Salerno Editrici, 1999.

D'INTINO, Franco. NATALE, Massimo. **Leopardi**. Roma, Carocci editore, 2018.

D'INTINO, Franco. **Volgarizzamenti in prosa 1822-1827**. Venezia: Marsilio Editore, 2012.

DIAFANI, Laura. **La "stanza silenziosa". Studio sull'epistolario di Leopardi**. Firenze: Le Lettere, 2000.

FONSECA, Rui Carlos Reis. **Epopeia e paródia na literatura grega antiga: recursos paródicos e imitação homérica na Batracomiomaquia**. 2013. 419 f. Tese (Doutorado) - Curso de Letras, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2013. Disponível em: <<https://repositorio.ul.pt/handle/10451/8862>>. Acesso em: 12 fev. 2018.

FRÍAS, José Yuste. **Desconstrucción, traducción y paratraducción en la era digital**. Tradución & tradución, Servizos de Publicacións da Universidade de Vigo - Vigo, n. 1, p. 59-82, 2005. Disponível em: [https://www.academia.edu/236489/Desconstrucci%C3%B3n\\_traducci%C3%B3n\\_y\\_paratraducci%C3%B3n\\_en\\_la\\_era\\_digital](https://www.academia.edu/236489/Desconstrucci%C3%B3n_traducci%C3%B3n_y_paratraducci%C3%B3n_en_la_era_digital). Acesso em: 12/09/2020.

FURLAN, Mauri. Da Teoria Elocutiva da Tradução Renascentista. Tradução em Revista, [s. l], n. 8, p. 1-10, 2010. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/colecao.php?strSecao=resultado&nrSeq=15901@1>. Acesso em: 14 abr. 2021.

GASPARO, Pasqua. **Funzione del paratesto nel progetto letterario ed editoriale di Italo Calvino**. In: Pensa Multimedia, 2010, p. 111-130.

GENETTE, Gérard. **Paratextos Editoriais**. Tradução de Álvaro Faleiros. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2009.

GIORDANI, Pietro. PELLEGRINI, Pietro. **Studi filologici sul Leopardi**. Florença: Felice Le Monier, 1845.

GUARRACINO, Vincenzo. **Guida alla lettura di Leopardi**. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1987.

GUERINI, Andréia. **Gênero e Tradução no Zibaldone de Leopardi**. São Paulo: Edusp/ Florianópolis: UFSC/PGET, 2007.

GUERINI, Andréia. **Leopardi, os Antigos e a Tradição**. In: Aletria: Revista de Estudos em Literatura. V. 19, p. 47-53. Belo Horizonte: UFMG, 2009. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1502/1598>

GUERINI, Andréia. **O epistolário leopardiano de 1809 a 1817: as primeiras reflexões sobre tradução**. In: Fragmentos. v. 33, p. 273-278. Florianópolis: UFSC, 2007. Disponível com: <https://www.periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos/article/view/8426>

GUERINI, Andréia. **O lugar da tradução no espaço literário leopardiano**. In: CAIRO, Luiz Roberto; OLIVEIRA, Ana Maria D. de; PETERLE, Patrícia; SANTURBANO, Andrea. (orgs.) **Visões poéticas do espaço**. Assis: UNESP, 2008.

LANDI, Patrizia. **Dal “cestellin da fiori” al “mazzolin di rose e di viole”. La traduzione di Mosco come fonte per i “Canti”**. In: Atti del XIII Convegno internazionale di studi leopardiani, Firenze: Olschki Editore, p. 299-314, 2016.

LEOPARDI, Giacomo. **Epistolario**. A cura di Franco Brioschi e Patrizia Landi. Torino: Bollati Boringhieri, 1998. 2 vols.

LEOPARDI, Giacomo. **Tutte le poesie, tutte le prose e lo Zibaldone**. A cura di Lucio Felice e Emanuele Trevi. Roma: Newton & Compton editori s.r.l., 2010.

LEOPARDI, Giacomo. **Poeti greci e latini**. A cura di Franco D’Intino. Roma: Salerno editrice, 1999.

LEOPARDI, Giacomo. **Titanomachia di Esiodo**. A cura di Paolo Mazzochini. Roma: Salerno editrice, 2005.

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

MARAZZINI, Claudio. **Da Dante alla lingua selvaggia**. Roma: Carocci, 2012.

MAZZOCCHINI, Paolo. **Titanomachia di Esiodo - Giacomo Leopardi**. Roma: Salerno Editore, 2005.

MAZZONI, Guido. **Storia letteraria d'Italia - L'Ottocento**. Milano: Casa Editrice Dr. Francesco Vallardi, 1964.

MIGLIORINI, Bruno. **Storia della lingua italiana**. Florença: Sansoni Editore Nuova, VI edizione, 1983.

NACCI, Bruno. **Leopardi teorico della traduzione**. In: MLN, n. 114, p. 58-82, 1999.

NACCI, Bruno. **Il concetto di traduzione in Giacomo Leopardi e Friedrich Schleiermacher**. In: Atti del XIII Convegno internazionale di studi leopardiani, Firenze: Olschki Editore, 2016, p. 45-64.

NASI, Franco. **Le maschere di Leopardi e l'esperienza del tradurre**. Bolonha: Studi e problemi di critica testuale - n. 75, 2007. p. 117-139.

NATALE, Massimo. **Leopardi traduttore di Teocrito e di Mosco**. In: Atti del XIII Convegno internazionale di studi leopardiani, Firenze: Olschki Editore, 2016. p. 281-298.

NEUMEISTER, Sebastian. **Leopardi e la teoria romantica della traduzione**. In: Atti del XIII Convegno internazionale di studi leopardiani, Firenze: Olschki Editore, 2016. p. 79-92, 2016.

MORONI, Ornella. **Un inedito di Giacomo e Carlo Leopardi: "Psalmus XLVI Hebraeis XLVII Heptaglottum"**. In: Giornale Storico della Letteratura Italiana; Torino Vol. 156, Ed. 495, (Jan 1, 1979): 420.

OSIMO, Bruno. BARTESAGHI, Federica. **Il Manuale del traduttore di Giacomo Leopardi**. Milão: Editore Ulrico Hoepli, 2014.

PASQUINI, Emilio. **Leopardi fra traduzione e imitazione della specola di Carducci e Pascoli**. In: Atti del XIII Convegno internazionale di studi leopardiani, Firenze: Olschki Editore, 2016. p. 131-142.

PLEBE, Armando. **Manuale di retorica**. Roma-Bari: Laterza, 1989.

POSSEBON, Fabricio. **Mégara de Mosco**. In: Cadernos de Literatura em Tradução. N. 4, São Paulo: Humanitas, 2001. p. 68-77.

POSSEBON, Fabrício. **O Poema Europa de Mosco de Siracusa**. In: Graphos. João Pessoa, v. 8, n. 2/2006 p. 121-129.

PRIMO, Novella. **Leopardi lettore e traduttore**. Leonforte: Insula 2008.

PRETE, Antonio. **All'ombra dell'altra lingua**. Torino: Bollati Boringhieri, 2011.

PRETE, Antonio. **Leopardi tra le lingue: traduzione, imitazione, affabulazione**. In: Atti del XIII Convegno internazionale di studi leopardiani, Firenze: Olschki Editore, 2016. p.1-23.

PRETE, Antonio. **Leopardi e o pensamento em poesia**. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2016. Tradução de Adriana A. Da Silveira Andrade e Andréia Guerini.

PRETE, Antonio. **Il deserto e il fiore. Leggendo Leopardi**. Roma: Donzelli Editori, 2004.

RAIMONDI, Ezio. **Romanticismo italiano e romanticismo europeo**. Milano: Bruno Mondadori, 2000.

RICCI, Carlo; SALINARI, Carlo. **Storia della letteratura italiana**. Roma: Editore Laterza, 1986.

SAVOCA, Giuseppe; PRIMO, Novella. **Concordanza delle traduzioni poetiche di Giacomo Leopardi**. Firenze: Leo S. Olschki Editore, 2003.

SIMONI, Karine. **Tradução e Tradutores dos Clássicos na Itália entre os Séculos XVIII e XIX: Experiências e Interfaces de Cesarotti, Monti e Foscolo.** In: TORRES, Marie-Hélène, FREITAS, Luana Ferreira de, MONTEIRO, Júlio César Neves (orgs.) *Clássicos em Tradução, Rotas e Percursos.* Florianópolis: PGET/UFSC, 2013, p. 151-169. Disponível em: <http://www.ppgpoet.ufc.br/wp-content/uploads/2017/05/marie-heleneluanafferirajuliocesarclassicosemtraducaorotasepercursos2013.pdf>

SIMONI, Karine. **Foscolo e Leopardi e a questão da língua.** In: *Appunti leopardiani* (3) 1, 2012. Disponível em: <http://www.appuntileopardiani.cce.ufsc.br>.

STASI, Beatrice. **Idee di Leopardi sulla traduzione.** In: *Traduzione letterale e rinnovamento del gusto: dal neoclassicismo al primo romanticismo.* Lecce, Galatina Congedo Editore, 2006. p. 291-324.

TELLINI, Gino. **Leopardi.** Roma: Salerno Editrice, 2001.

TESI, Riccardo. **Storia dell'italiano. La lingua moderna e contemporanea.** Bologna: Zanichelli, 2005.

TORRES, Marie-Hélène Catherine. **Traduzir o Brasil literário paratexto e discurso de acompanhamento.** Tubarão: Copiart, 2011. Disponível em: [https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/178902/Marie-Helene\\_Catherine\\_Torres\\_-\\_Traduzir\\_o\\_Brasil\\_Literario.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/178902/Marie-Helene_Catherine_Torres_-_Traduzir_o_Brasil_Literario.pdf?sequence=1&isAllowed=y)

<http://www.appuntileopardiani.cce.ufsc.br>

<http://www.classicitaliani.it/>

#### Dicionários-enciclopédias

<http://logos.it/>

<http://www.grandidizionari.it/>

<http://www.treccani.it/>

<http://www.dizionario-italiano.it/>

<http://www.garzantilinguistica.it/>

<http://www.etimo.it/>

<http://aulete.uol.com.br/>

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda **Novo dicionário da língua portuguesa.**



KURY, Mário da Gama. **Dicionário de mitologia grega e romana**. Rio de Janeiro: editora Jorge Zahar, 2008.