

«Esser più fedele allo spirito che alla lettera».

Cesarotti traduttore di Ossian

Fabiano Bellina

Avec leurs épithètes, leurs mots composés, hardis néologismes en italien, leurs tours calqués sur ceux du texte anglais, avec leur allure souvent brusque et saccadée, leurs coupes savamment variées, leurs continuel enjambements, les *sciolti* de Cesarotti, sans rendre exactement l'effet de la prose de Macpherson, donnaient une impression assez voisine, plus frappante peut-être; au point que l'oeuvre a été longtemps considérée, non seulement en Italie, mais un peu partout, comme supérieure à l'original; c'était l'avis de M^{me} de Staël et de beaucoup d'autres, même Anglais.

P. Van Tieghem, *Le Prémantisme*

La traduttologia di Cesarotti

Al di fuori degli studi prettamente settecenteschi, la figura di Melchiorre Cesarotti (1730-1808) è nota soprattutto in virtù del *Saggio sulla filosofia delle lingue applicato alla lingua italiana* (1800), rielaborazione di uno studio precedente, pubblicato a Padova nel 1785 con il titolo *Saggio sopra la lingua italiana*. All'epoca tuttavia, la fama di Cesarotti, non solo in Italia, ma anche in Europa, non era dovuta ai suoi studi linguistici, bensì alla traduzione dei *Poems of Ossian*, di cui diede una prima edizione nel 1763¹, ma cui ne seguiranno ben dodici, fino all'edizione definitiva all'interno dell'*Opera omnia* nel 1801². Com'è noto, i canti ossianici videro la luce per opera dello scozzese James Macpherson (1736-

1796) per la prima volta nel 1760, con i *Fragments of Ancient Poetry*³. A questa raccolta, ne seguirono altre due, *Fingal* (1762)⁴ e *Temora* (1763)⁵. Nel 1765 queste ultime due raccolte, parzialmente modificate, vennero unite per la prima volta nei *Works of Ossian*⁶.

Il motivo del successo dell'operazione cesarottiana, superiore alle analoghe traduzioni francese e tedesca, resterebbe in gran parte incomprensibile senza una breve e preliminare riflessione su che cosa fosse la traduzione nel Settecento⁷. Innanzitutto occorre dire che la traduzione non era un'azione per così dire 'neutra', ovvero una semplice e oggettiva resa di un testo da una lingua all'altra, ma era un'operazione artistica, motivo per cui essa doveva essere affidata ad una persona colta, non tanto e non solo nel campo linguistico, ma ancor di più nel campo letterario, tant'è che lo stesso Cesarotti tradusse Ossian per la prima volta grazie all'indispensabile aiuto del gentiluomo italo-inglese Carlo Sackville, dato che l'abate era pressoché digiuno della lingua inglese. Tra l'altro fu proprio il giovane Sackville che lesse e tradusse a Cesarotti per la prima volta alcuni brani tratti da *Fingal*. Di conseguenza, il rispetto del testo nella sua forma letterale, oggi considerato un elemento imprescindibile, nel Settecento era considerato poco vincolante, purché, si intende, il traduttore trasmettesse lo spirito del proprio originale. Quest'operazione richiedeva appunto che egli fosse un profondo conoscitore del gusto del proprio pubblico, e che fosse in grado quindi non solo di trasmettere lo spirito, ma anche di adattarlo ai propri let-

tori. È proprio questa seconda operazione, l'adattamento al gusto, che rende la traduzione settecentesca una vera e propria creazione artistica, poiché l'Illuminismo, penetrato anche nella campo della traduttologia, aveva fatto sì che il traduttore vedesse aumentato e liberato il proprio ruolo, in virtù del corretto uso della Ragione, cui egli doveva affidarsi come fosse una guida.

Scrivendo correttamente Hazard in proposito:

Pour qu'une traduction plaise, il faut qu'elle s'accommode au goût du pays où elle entre, il faut qu'elle sacrifie sans hériter une partie de l'original qu'elle reproduit. C'est une sorte de naturalisation qu'on impose à l'oeuvre étrangère. [...] Supposons même qu'on veuille être fidèle: impossible. Tout traducteur subit, qu'il veuille ou non, l'influence secrète du goût propre à sa nation; malgré lui, il fait passer dans sa version ses propres habitudes intellectuelles, ses façons de sentir: ainsi qu'il donne d'un auteur étranger ne saurait être qu'inexacte⁸.

Secondo Mounin, è in Francia che si genera questo concetto di 'libertà nel tradurre', così come la dialettica tra belle infedeli e brutte fedeli. Tra il 1636, data di pubblicazione del *Cid* di Corneille e il 1789 (o il 1815 se si considera il neoclassicismo dell'età napoleonica), si afferma una nuova teoria della traduzione: il razionalismo universalista francese, fiducioso nel potere assoluto della Ragione, comincia a tendere verso una maggiore libertà nei confronti del testo giustificata dal raggiungimento della bellezza⁹, fino a quando due traduttori francesi ne teorizzarono in maniera chiara i concetti: D'Ablancourt (1606-1664), che per primo coniò il termine di *belles infidèles* e soprattutto de Tende (1618-1697), il quale nell'*Art de traduire* (1661) formulò la tesi secondo la quale la lingua francese poteva migliorare l'originale attraverso la traduzione.

C'è un altro aspetto molto interessante all'interno di questa conquista di libertà operata dai francesi: il concetto della traduzione come lotta. Dato che sia l'opera che il suo traduttore sono adesso situati in una posizione di quasi parità, la traduzione altro non è che un'arena che vede schierati due lottatori. L'agonismo si genera soprattutto perché non è più l'opera originale a detenere il pieno successo dalla sua lettura, poiché la traduzione settecentesca è, come si è detto, una creazione artistica, bilaterale. Questo comporta un ribaltamento totale della situazione, conducendo alla nascita dell'estetica della traduzione, e di conseguen-

za alla speranza da parte dell'autore di vincere l'avversario nell'arena, creando un'opera che sia più bella dell'originale, più esatta nell'esercizio e resa del gusto.

Il concetto della traduzione-creazione è fondamentale per la comprensione dell'Ossian. Infatti, non esiste un archetipo dei poemi di Ossian, e fin dall'operazione di Macpherson, Ossian è stato il frutto di una traduzione che si è sempre rivelata una ricreazione artistica, non solo da parte dei suoi traduttori nel Continente, ma anche nelle diverse discipline artistiche¹⁰. Proprio la mancanza di un archetipo permise a Cesarotti di applicare più liberamente i suoi interventi, in nome della sua teoretica traduttologica.

Diversi sono i testi da cui è possibile estrapolare le riflessioni dell'abate. Comincerei con uno scritto non pubblicato dall'autore, ovvero una pianificazione di programma di studio, edita da Guido Mazzoni in *Prose inedite e inedite di Melchiorre Cesarotti* (1882), che Cesarotti scrisse all'indomani della sua nomina a nuovo titolare della cattedra di lingua greca ed ebraica presso l'Università di Padova, avvenuta il 1° dicembre 1768, intitolata *Piano ragionato di traduzioni dal greco*. Cesarotti afferma che non è possibile scindere una traduzione dall'originale, e pertanto se quest'ultimo risulta essere un lavoro mediocre, la traduzione non potrà mai farne un capolavoro. È nelle "cose" o nello "stile" che noi possiamo trovare il pregio dell'originale, ma se gli scrittori che tendono alle cose si rivolgono all'intelletto e alla memoria, i cultori dello stile «parlano specialmente al cuore e alla fantasia, e pretendono di dilettere e di muovere»¹¹. Se le prime non pretendono doti eccezionali in possesso del traduttore, cui si richiede solo una competenza nella lingua dell'originale, pazienza e buon senso, lo stile comporta tutta un'altra natura di traduttore, ed è proprio qui che Cesarotti introduce l'agonismo della traduzione di genio: «Per le prime adunque si ricerca solo intelligenza della lingua, pazienza e buon senso; le altre domandano ricchezza e pieghevolezza di stile, destertà, delicatezza, entusiasmo, in una parola un genio che possa in qualche modo gareggiar con l'originale»¹².

Cesarotti viveva dunque la traduzione di un'opera di genio come una sfida da vincere, una prova da superare, il cui esito positivo avrebbe dimostrato inequivocabilmente che la differenza della lingua non era un ostacolo e che solamente il grande traduttore, dotato di quella sensibilità necessaria per poter comprendere il nucleo, l'essenza del messaggio poetico, avrebbe portato a termine con successo l'impresa, creando un

più che l'originale, diremmo quasi, in termini marxistici, dotando di un plusvalore la traduzione. Non è un caso, infatti, che secondo l'abate l'aria di originalità "«è il bel pregio delle traduzioni di genio»¹³.

Interessanti sono anche le riflessioni in merito alla differenza tra il tradurre prosa e il tradurre poesia. Se un prosatore presenta in un luogo un difetto o una manchevolezza, il traduttore può fare ben poco: sanare i "buchi" della prosa è impossibile. Per mezzo delle ampie possibilità che la poesia e la sua tradizione possono offrire, il traduttore vede invece allargarsi le capacità di aggiustare un cattivo verso, e questo risanamento va a sua maggior gloria, agendo da vero e proprio medico della bellezza.

Un altro breve scritto sulla traduzione e sulla stilistica si trova sempre nel volume curato da Mazzoni, e si intitola *Su i traduttori*¹⁴. In realtà altro non è che una parte della prefazione del poema *Comala*, già presente nella prima edizione. Cesarotti esordisce affermando che i traduttori pongono sempre in primo piano la diversità della lingua come ostacolo principale della traduzione¹⁵: ma il problema principale, a detta dell'abate, consiste nell'impossibilità di trovare in un'altra lingua la perfetta corrispondenza di metro dell'originale, e pertanto il concetto di traduzione fedele è una chimera, in quanto l'alterazione è inevitabile¹⁶. La maestria del traduttore risiede nel modo in cui gestisce quest'inevitabile alterazione, ovvero sottoponga il testo ad un processo di metamorfosi che presenti il contenuto della poesia originale *als ob*, come se fosse espresso nello stesso metro: è un variare per conservare.

Il *Discorso* premesso alla seconda edizione di Padova del 1772, rimaneggiato in vista dell'edizione definitiva delle poesie di Ossian, è un altro fondamentale saggio da cui è possibile estrarre i contenuti delle teorie cesarottiane. Cesarotti decise di fare chiarezza sulla posizione da lui assunta durante l'operazione, e che abbiamo già osservato, ovvero cercare un compromesso tra il ruolo dell'autore e del traduttore imposto dal compromesso stesso che è, secondo Cesarotti, una buona traduzione, fondata sulla fedeltà allo spirito del poeta:

Alcuni brameranno forse un'esattezza più scrupolosa; altri per avventura avrebbero voluto ch'io mi fossi scordato affatto che Ossian fosse caledonio e che lo avessi sfigurato per farlo italiano: ciascheduno legge una traduzione con uno spirito differente, e in questo genere, come negli altri, il pregiudizio

tiene spesso il luogo della ragione. Quanto a me, ho seguito costantemente lo stesso metodo di tradurre, cioè d'esser più fedele allo spirito che alla lettera del mio originale, e di studiarli di tener un personaggio di mezzo tra il traduttore e l'autore¹⁷.

Successivamente difende sé stesso e il suo operato:

Io non avea per istrumento della mia fatica che una lingua felice a dir vero, armoniosa, pieghevole forse più di qualunque altra, ma assai lontana (dica pur altri checché si voglia) dall'aver ricevuto tutte le fecondità e tutte le attitudini di cui è capace, e per colpa de' suoi adoratori, eccessivamente pusillanime. Aggiungesi anche la natura del metro, che quantunque sembrasse il più acconcio, pure non si accordava molto collo stile del mio originale. Del resto, se mi si mostra che ho sbagliato il senso dell'autore, ch'io l'ho sfigurato, o gli ho fatto perdere qualche parte di bellezza o di forza, io accetterò queste censure per buone e valide, e soffrirò volentieri d'esserne corretto o ripreso. Ma se mi si vuol dar carico di aver procurato in vari luoghi di rischiarrar il mio originale, di rammorbidirlo e di rettificarlo, e talora anche di abbellirlo e di gareggiar con esso, confesso ch'io sarò più facilmente tentato di pregarli di questa colpa, che di pentirmene¹⁸.

Questi testi, dove l'abate affronta il tema della traduzione, sono tutti posteriori alla pubblicazione della prima edizione e pertanto testimoniano come l'operazione ossianica abbia fornito all'abate la possibilità di sviluppare e approfondire le sue idee traduttologiche, giungendo, *in nuce*, alla seguente conclusione: se un traduttore di poesia riesce ad abbellire il suo originale, a rischiararne le ombre, a moderarne o rettificarne il contenuto in nome del buon gusto, allora è degno di lode, non di biasimo.

Un'ultima questione che si pone, prima di passare analiticamente all'osservazione dell'operato dell'abate, e da me sottolineata in corsivo nell'ultima citazione, è il problema del metro. I testi ossianici pubblicati da Macpherson, infatti, sono in prosa ritmica. Dato che in Italia, fin dall'*Eneide* di Caro (1581) e dalle teorie di Trissino poi messe a frutto nell'*Italia liberata da' Goti* (1547) si era affermato l'endecasillabo sciolto come verso migliore per rendere (o per scrivere, sebbene la maggior parte degli autori preferisse l'ottava) un poema eroico, e dato che in Italia era impensabile che l'epica venisse resa in prosa ritmica, come invece sceglieranno di fare

Le Tourneur nella sua traduzione¹⁹ e Goethe, Cesarotti era praticamente obbligato ad usare lo sciolto. Il grosso problema, tuttavia, era la natura del testo inglese. Infatti il periodo ossianico, costruito sopra lo stile dei *Salmi* e del *Paradise lost* di Milton, era fortemente paratattico, poggiante in media su tre *stress*, pieno di pause ed interruzioni; brevissimo nella sua articolazione. Ciò contrastava fortemente non solo con la natura sillabicamente ampia dell'endecasillabo, ma anche con l'ipotassi latineggiante dello sciolto settecentesco, e lo stesso abate denunciò le sue difficoltà in diverse sedi²⁰.

In questa sede mi limiterò a sintetizzare quale fu la soluzione impiegata da Cesarotti. Dovendo da una parte mantenere lo stile ritmico dell'originale, e dall'altra incastonarlo nello sciolto, Cesarotti fu costretto a spezzare dall'interno il verso, ovvero riempirlo di continue pause graficamente rilevate dalla punteggiatura (già presenti nel testo di Macpherson) per trasmettere la natura dello spezzato ossianico; ma per evitare che lo sciolto risultasse troppo estraneo all'orecchio italiano, si sforzò di concentrare quasi sempre le pause attorno alla 4a e alla 6a sede, cioè attorno alla cesura. Dunque l'abate traduceva periodo per periodo e successivamente li incastona tra gli emistichi, individuati dalla cesura, dei versi adiacenti. Ne risultò uno sciolto molto diverso da quello dei suoi contemporanei: breve, più paratattico, spezzato, la cui natura colpì profondamente il pubblico italiano, e soprattutto autori come Alfieri, Pindemonte e Foscolo.

2. Fedeltà e tradimenti

Cesarotti a fait la meilleure et la plus élégante traduction d'Ossian qu'il y ait; mais il semble, en la lisant, que le mots ont en eux-mêmes un air de fête qui contraste avec les idées sombres qui'ils rappellent.

M.me De Staël, *Corinne ou l'Italie*

All'origine delle due operazioni (la 'traduzione' di Macpherson e quella dell'abate), vi sono due differenti poetiche. Com'è noto, i canti di Ossian nacquero con l'intento di fornire alla Scozia un proprio poeta nazionale da contrapporre ai poeti della vincitrice Inghilterra, dimostrando così che la Scozia non era un'accozzaglia di ignoranti montanari, come la maggior parte degli inglesi riteneva. Ossian doveva essere il campione con cui iniziare la riscossa culturale della Scozia. Ma per far sì che le sue poesie avessero una patina di arcaicità (Ossian, se-

condo la finzione, era vissuto nel III secolo d. C.), il geniale e astuto Macpherson adoperò tutta una serie di artifici retorici, tra i quali: un linguaggio povero di termini tecnici; fortemente iterativo nell'uso di epiteti, aggettivi e formule frastiche; breve e stringato, ma soprattutto quello di Ossian era un linguaggio della Natura, ovvero pienissimo di similitudini, metafore ed elementi tratti dal tempestoso Nord, proprio per simulare il canto di un poeta selvaggio, immerso ancora nella Natura. Queste scelte erano il frutto delle riflessioni che da più di un secolo i sensisti inglesi e francesi, anche sulla scia della *Scienza nuova* di Vico, avevano maturato sul linguaggio dei primitivi.

Macpherson, essendo d'altra parte un uomo del suo tempo, aveva capito che queste scelte non sarebbero state sufficienti a consacrare il suo poeta al successo, poiché per far sì che Ossian si rivelasse un degno rivale di Omero, era necessario sconfiggerlo soprattutto sul terreno del gusto, e dato che il gusto del Settecento (e cioè dell'Illuminismo) era giunto, in virtù della Ragione, al vertice del progresso umano, bisognava che il bardo caledone dimostrasse la sua natura di buon selvaggio incorrotto, ovvero dimostrasse una delicatezza, sensibilità e malinconia del tutto simili al clima *larmoyant* e schillerianamente sentimentale del XVIII secolo. Ossian insomma fu costruito su due fronti: da un lato, al pari di Omero, doveva dimostrare nel linguaggio poetico un'evidente arcaicità e povertà, ma dall'altro, più di Omero, doveva usare una maggiore sensibilità e delicatezza artistica, evitando quelli che Cesarotti, riferendosi alle crude scene di sangue narrate da Omero, chiamò 'gli eroici macelli'.

La teoresi poetica di Cesarotti, invece, era differente. Egli condivideva l'entusiasmo dei suoi contemporanei nei confronti del bardo caledone, e pur avendo in fin dei conti un'educazione classicista, non era affatto un idolatra di Omero, e anzi, egli stesso adoperò Ossian contro l'egemonia del poeta greco. Tuttavia l'abate era di formazione prettamente illuministica, ed applicava il principio di ragione soprattutto in campo letterario, ragion per cui era tremendamente insofferente non solo a tutti quei passi del testo ossianico particolarmente oscuri, sia per il senso che per la forma, ma in aggiunta, essendo, come tutti i letterati del tempo, educato alla scuola petrarchista della *variatio*, non tollerava di buon grado le miriadi di ripetizioni formulari del linguaggio ossianico, ignorando dunque che tutto ciò era il frutto della poetica di Macpherson impiegato per simulare un'arcaicità del discorso poetico.

Tuttavia, proprio in virtù delle sue idee sulla traduzione, convinto della qualità del contenuto dei testi, decise, appunto, di esser più fedele allo spirito che alla lettera, ovvero, attraverso la traduzione, migliorare, illuminare, chiarire tutti quei passi del testo ossianico che non soddisfacevano il suo gusto. Se Ossian voleva davvero vincere Omero, bisognava dirozzarlo:

Ogni traduttore poeta è come quel pittor greco che dovendo ritrarre Antigono guercio s'avvisò di rappresentarlo di profilo. Un poeta può bensì guastar il suo originale per poca attitudine, ma la sua intenzione, e 'l suo studio tendono sempre ad abbellirlo, e a farlo piacere di più²¹.

Che un traduttore [...] sia come il ritoccatore d'un quadro antico, che può bensì rinfrescarne il colorito, e supplir anche qualche parte logora o guasta, ma dee lasciar intatte le figure e la composizione quali uscirono dal pennello del primo maestro²².

Egli è dunque indispensabile in una traduzione di gusto, d'alterar un poco l'originale per vero spirito di fedeltà; e poiché le nostre misure non si adattano a quei sentimenti, di rassettare e girar in modo i sentimenti medesimi che, adattandosi alle misure nostre, facciano un effetto equivalente a quello che fanno nel loro essere primitivi²³.

Il principale modo con il quale Cesarotti, a suo dire, mantiene la fedeltà nei confronti del poeta caledone, si basa sul principio di correggere 'Ossian con Ossian', teorizzato nella prefazione al poema *Comala*²⁴, ovvero: i luoghi che secondo l'abate andavano modificati per le ragioni suddette, come la poca chiarezza dell'originale o la ripetitività delle espressioni, egli li sostituiva con espressioni o sintagmi presi da altri luoghi della silloge ossianica, in modo tale da trovare una via di mezzo ad un'effrazione, e cioè correggere Ossian con Ossian medesimo. È questa strategia traduttologica che soggiace alla fedeltà allo spirito. Con un atteggiamento pienamente illuministico, l'abate, poggiandosi sulla conoscenza e memoria del testo che un traduttore inevitabilmente introietta e interiorizza, si riteneva autorizzato ad intervenire rimanendo per così dire all'interno dell'universo ossianico, sostituendo le parole del bardo con le sue stesse parole, le sue medesime espressioni, in modo tale che il lettore non percepisse l'intervento, ma avesse l'impressione che a verseggiava

re fosse sempre Ossian, attingendo al suo 'magazzino', un termine che l'abate adoperava proprio nell'atto di una modifica di questo genere: in una nota al terzo canto del poema *Temora*, Cesarotti spiega l'intervento sul testo inglese, modificato come segue:

Dolce lusinga ad un regalo orecchio,
 Verace suon di meritata lode,
 Disse Fingàl, quando e sicuro e forte
 L'arco del duce, e gli si stempra il core
 Alla vista del mesto. In cotal guisa,
 Sia famoso il mio nome, *allor che i vati*
Co' vivi canti al dipartir dell'alma
Aleggeran la nebulosa via. (vv. 460-467)

Pleasant to the ear, said Fingal, is the praise of the kings of men; when their bows are strong in battle; when they soften at the sight of the sad. - Thus let my name be renowned, *when bards shall lighten my rising soul.*

Ecco la nota relativa alla modifica:

L'originale: quando i cantori faranno lume al sollevarsi della mia anima. Poiché qui si parla della fama dopo la morte, non par che la frase sia la più adattata alla cosa. Se n'è sostituita un'altra più propria, e tratta ugualmente dal magazzino di Ossian²⁵.

In *Latmo*:

Ossian col brando s'inoltrò; la gente
 Cadde dinanzi all'acciar suo, qual erba
 Cui con la verga fanciullin percote;
 Quella cade recisa, egli *fischiando*
 Segue il cammin, nè a riguardar si volge.
 (vv. 337-341)

Ossian rushed forward in his strength, and the people fell before him; as the grass by the staff of the boy, when he whistles along the field, and the gray beard of the thistle falls. But careless the youth moves on; his steps are towards the desert.

Il traduttore spiega in nota:

L'originale: ma trascuratamente il giovine passa oltre; i suoi passi sono verso il deserto. L'immagine del fischio è più pittoresca e usata spesso dal poeta per indicar trascuranza. Io amo talor di avivar maggiormente il colorito di Ossian colle tinte di Ossian medesimo²⁶.

Ma è nei famosi aggettivi composti cesarottiani che il metodo del compensare Ossian con Ossian è ancora più evidente²⁷. Cesarotti nei confronti dell'aggettivo composto ebbe in realtà un atteggiamento ambivalente: infatti non tradusse automaticamente tutti i composti dell'originale in italiano mantenendone il calco, alcuni perché semplicemente impossibili da rendere o decisamente cacofonici (ad esempio come ottenere un calco da *white-armed*?) e optando semplicemente per delle perifrasi ("dalle bianche braccia", o "nato al carro" per "car-borne"), altre volte invece li mutava per semplice gusto di *variatio*, laddove il poeta caledone ne usava più di uno a distanza ravvicinata. Riservando questi casi ad un secondo momento, vediamo qui invece un po' di passi tratti dalla prima edizione, in cui Cesarotti, attingendo dal 'magazzino ossianico', introduce un composto laddove esso non è presente nel testo inglese.

In *Fingal* IV:

Eight were the heroes of Ossian; Ullin stormy son of war; Mullo of the generous deeds; the noble, the graceful Scelacha; Oglan, and Cerdal the wrathful, and *Dumariccan's brows of death* [...].

D'Ossian pur otto erano i Duci; Ullino Figlio di guerra tempestoso, e Mullo Dai generosi fatti, ed il leggiadro Selaca, e Oglano, e l'iracondo Cerda, E di Dumarican l'irto-vellute Ciglia di morte. [...]
(vv. 52-57)

The unconstant blast blew hard, and the high oak shook its leaves around me.

[...] Buffava il vento vario-stridente, e m'ondeggiava intorno l'antica quercia con tremanti foglie.
(vv. 80-82)

We reared the sun-beam of battle; the standard of the king. Each hero's soul exulted with joy, as, waving, it flew on the wind. It was studded with gold above, as the blue wide shell of the nightly sky.

[...] Alzammo il raggio Solar della battaglia, il luminoso Regio standardo, e lo seguian volando Gli spirti nostri. Sventolava altero

Quello per l'aere, ori-lucente, e tutto Gemmi-distinto, qual la vasta azzurra Stellata conca del notturno cielo.
(vv. 350-356)

Secondo i moderni criteri traduttologici, questa presunta fedeltà è anch'essa un tradimento, poiché il principio 'Ossian con Ossian', com'è evidente, indirettamente opera un'inaccettabile, per noi, violenza del testo originale, laddove per l'abate essa era accettabile, e anzi in una certa misura osservabile, in nome del mantenimento dello spirito. Tuttavia, l'abate operò mutamenti al testo ben più massicci, e in particolare è stato notato già da Baldassarri²⁸ come la tendenza ad intervenire sul testo originale cresca mano a mano che Cesarotti ritorna sulla sua traduzione.

Ora, nella già citata prefazione al poema Comala, Cesarotti afferma di essersi attenuto ad altre leggi nell'atto del tradurre:

La seconda di aggiunger generalmente quei sentimenti ch'erano inchiusi nel sentimento dell'Autore, o n'erano una conseguenza immediata: avvertendo che ciò non fosse in que' luoghi, ove l'Autore gli aveva artificiosamente soppressi. La terza infine, di guardarmi scrupolosamente dall'ammettere idee o espressioni che non fossero esattamente conformi al modo di pensare, e d'esprimersi del mio Originale²⁹.

È come se il traduttore dichiarasse di conoscere il proprio autore più di quanto quest'ultimo conosca se stesso. Cesarotti credeva fermamente in questo: egli conosceva Ossian non solo più di Macpherson, ma anche di Ossian medesimo. Sapeva quando intervenire e quando no, quando correggere e quando sopprimere, quando sviluppare e quando tagliare. Analizzando i singoli casi, questo procedimento risulterà più evidente.

In *Fingal* II, il poeta compara la voce del fantasma di Crugal al ronzio dell'ape montana e degli insetti della sera:

[...] egli al tuo orecchio fassi pian pian nel tuo riposo, ed alza voce pari al ronzio d'ape montana.
(vv. 229-231)

He comes to the ear of rest, and raises his feeble voice; like the humming of the mountain-bee, or collected flies of evening.

Come si può notare, Cesarotti elimina la seconda similitudine, e in nota spiega il motivo: «Nell'originale segue: o dei raccolti insetti della sera. Ho creduto che l'ape potesse bastar per tutti»³⁰. È un tipico intervento di cassatura cesarottiana. L'intervento opposto è invece lo 'sviluppo', ovvero l'ampliamento di una qualità già presente nell'originale ma eccessivamente sintetica.

In *Fingal* III:

Usci di tutta sua bellezza adorna
 Quasi Luna da nube in Oriente.
 Le leggiadrie cingevanla, e le grazie
 Come fascia di luce: i passi suoi
 Movean soavi, misurati e lenti
 Come armoniche note. [...]
 (vv. 78-83)

She came in all her beauty, like the moon from the cloud of the east. Loveliness was around her as light. Her steps were like the music of songs.

Che proprietà! Che novità! Che leggiadria inimitabile in questa comparazione! Le parole dell'originale son queste: Erano i suoi passi simili alla musica dei canti. Io ne ho sviluppate le idee, che forse non tutti avrebbero così agevolmente distinte nell'espressione ristretta, e precisa di Ossian³¹.

Una riflessione a parte merita il già citato poema *Comala*. Macpherson lo presenta con il sottotitolo *A dramatic poem*, e divide le battute dei vari personaggi come se fosse una vera e propria tragedia. Inoltre, afferma che «the variety of the measure shews that the poem was originally set to music, and perhaps presented before the chiefs upon solemn occasions»³². Cesarotti allora, decide di scartare dall'uso esclusivo dell'endecasillabo e affidarsi al polimetro.

Ora, nonostante la 'variety of measure' che afferma Macpherson, il testo di Comala non sembra discostarsi dal genere dei *Fragments*, ossia un prevalere della lirica e della tragedia sull'epica, e l'atmosfera è sempre lugubre, disperata, mai rosea né leggera. Cesarotti, come anche in altri poemi, decise invece di colorire il tutto di una melodrammaticità arcadico-metastasiana che stona fortemente con lo stile, il tono e il contenuto dell'originale, oltre ad allontanarsi parecchio dalla lettera del testo, ampliandolo pateticamente:

Rise, Comala, from thy rocks; daughter of Sarno, rise

in tears. The youth of thy love is low, and his ghost is already on our hills.

[...] Comala scendi,
 Scendi infelice
 Figlia di Sarno
 Dal colle ombroso.
 Vieni coi gemiti,
 Vien colle lagrime;
 Perì 'l tuo Sposo.
 Caduto è 'l giovinetto
 Delizia del tuo cuore,
 E forse in questo punto
 Erra sui nostri colli,
 Vago di rivederti
 L'innamorato spirto.
 (Scena I, vv. 33-49)

Ghost of Fingal! do thou, from thy cloud, direct Comala's bow. Let him fall like the hart of the desert. It is Fingal in the crowd of his ghosts. - Why dost thou come, my love, to frighten and please my soul?

[...] Ah no, che veggio?
 Questa, sì questa
 Del mio Fingallo è l'ombra
 Che a me sen viene
 Dal suo cupo soggiorno,
 Ed ha d'intorno
 Le schiere pallide
 Della sua morta gente.
 Mio desio,
 Amor mio,
 Perché vieni
 A spaventarmi,
 A consolarmi
 L'alma languente.
 (Scena III, vv. 187-200)

È proprio questo modo di tradurre parte della lirica ossianica che fece un po' storcere il naso alla De Staël, la quale, per bocca di Corinne, trovava in esso «un air de fête qui contraste avec les idées sombres qui'ils rappellent».

Cercando di classificare i 'tradimenti' di Cesarotti in modo ordinato, è possibile individuare le seguenti tipologie di intervento, tutte, quale più quale meno, lontane dall'estetica sottostante ai Poems:

1. Eliminazione di un nutrito numero delle iterazioni di sintagmi, epiteti ed analogie;

2. Distribuzione di una patina arcadica e melico-drammatica tipica del Settecento italiano, soprattutto nei contenuti amorosi;
3. Gusto per la variatio;
4. Razionalizzazione e chiarificazione delle ambiguità e della vaghezza delle espressioni ossianiche.

Una categoria vicina agli aggettivi composti, e protagonista assoluta del primo gruppo sopra evidenziato, è proprio quella degli epiteti, parte essenziale dell'estetica ossianica, poiché conferisce alle poesie una semplicità primigenia, originaria, inconsapevole dell'inesteticità, secondo la poetica italiana, della ripetizione. Drechsler lo aveva già intuito e in maniera più apodittica affermò che «der ossianischen Stil ist im wesentlichen ein Stil der Wiederholung»³³. In questo si consuma uno dei maggiori 'tradimenti' perpetrati dall'abate nei confronti del testo inglese, poiché egli non comprese appunto il valore estetico dell'iterazione, interpretandola semplicemente come qualcosa di ozioso, e dunque eliminabile o modificabile a piacimento. E si badi, questo atteggiamento non venne tenuto solo nella traduzione di Ossian, ma anche nei confronti di Omero, 'scialacquatore d'epiteti'³⁴.

Numerosissimi sono infatti gli epiteti che l'abate lasciò cadere. Ad esempio, nella *Morte di Cucullino* e in *Fingal* III:

Thou goest, he said, O Nathos, to the king of shields; to Cuchullin *chief of men* who never fled from danger.

Tu vai, Nato, diss'egli, al Sir dei scudi
Al prode Cucullin, che dai perigli
Mai non fuggi, [...]
(vv. 334-336)

He stood upon his beamy spear, and spoke to the *son of songs*; to *Carril of other times*, the gray-haired son of Kinsena.

[...] Sulla raggiante
Lancia chinossi, e a Carilo si volse,
Canuta prole di Chinsena, [...]
(vv. 496-498)

L'uso delle analogie merita un'analisi separata. Non mi soffermerò su uno studio specifico dell'analogia

ossianica³⁵, ma non è possibile non arrestarsi un attimo sul destino delle immagini del bardo nel processo traduttorio dell'abate. Una prima lettura dei *poems* sbalordisce per l'abnorme presenza del figurato: quasi ad ogni passo Ossian sente la necessità di descrivere per immagini, che siano esse un duello, una fanciulla, un guerriero o semplicemente un'emozione. Ciò che interessa esaminare in questa sede è tuttavia la metamorfosi che l'analogia inglese subisce per mano di Cesarotti, una trasformazione che in ultima analisi non può che risultare connotata dall'ineludibile esigenza della *variatio*.

Nell'originale inglese il predominio dei modalizzatori comparativi è costituito sostanzialmente dal monopolio di *like* e una discreta presenza di *as*. Nella traduzione cesarottiana invece assistiamo ad un proliferare abnorme dei modalizzatori comparativi avverbiali: come, siccome, quale, quasi, pari a, a paro di, ecc. così come dei verbali sembrare, apparire, somigliare ecc.³⁶.

Non solo questo: Cesarotti infatti andò oltre e spesso rese similitudini con metafore e viceversa metafore con similitudini. Anche in questo caso l'operazione di Cesarotti non può che risultare un tradimento, poiché la ripetizione e l'iterazione dei modalizzatori comparativi rientra pur sempre nella formularità del rapsodico salmodiare dell'originale, e la *variatio* ne annulla tutto il valore estetico.

Sono sufficienti pochi esempi.

In *La Morte di Cucullino*:

This is no time, replied the bard, to hear the song of joy; when the mighty are to meet in battle *like* the strength of the waves of Lego.

[...] Di canti e conche,
Disse il Cantor, tempo non è qualora
S'accingono i possenti ad incontrarsi
Come opposte del Lego onde cozzanti.
(vv. 121-124)

He retired, in the sound of his song; Carril accompanied his voice. The music was *like* the memory of joys that are past, pleasant and mournful to the soul.

Ei partì col suo canto, e del suo canto
Accompagnò l'armoniose note
Carilo, e 'l lor concerto *assomigliava*

A rimembranza di passate gioje,
(Ivi, vv. 139-142)
 Thou risest, *like* the sun, on my soul, replied the son
 of Semo. Thine arm is mighty, O Torlath! and worthy
 of my wrath.

Ah, Cucullin soggiunse, *a par* del Sole
 Tu mi brilli nel cor: forte è, Torlasto,
 Il braccio tuo, del mio furor ben degno.
(Ivi, vv. 280-282)

They gather around the chief *like* the clouds of the
 desert. A thousand swords rose at once; a thou-
 sand arrows flew; but he stood *like* a rock in the
 midst of a roaring sea.

Corrono frettolosi essi, ed intorno
 A Cucullin si stringono affollati
 Quai nubi del deserto. A mille a mille
 Volar, vibrar, scender vedresti, alzarsi
 Dardi, spade, aste, armati, arme, ed a fronte
 Cingerlo e a tergo ad un sol tempo; ei stette
Quale in turbato mar scoglio; [...]
(Ivi, vv. 307-313)

In *Dartula*:

But the land of strangers saw thee, lovely: thou
 wast lovely in the eyes of Dar-thula. Thy face was
like the light of the morning, thy hair *like* the raven's
 wing. Thy soul was generous and mild, *like* the hour
 of the setting sun.

Ma ben ti vide dei stranier la terra,
 Nato amabile, amabile tu fosti
 Agli occhi di Dartula: era il tuo volto
 Bello *qual* pura mattutina luce;
 Piuma di corvo il crin; gentile, e grande
 Era 'l tuo spirto, e dolce *come* l'ora
 Del Sol cadente; [...]
(vv. 66-72)

Gli interventi razionalizzanti costituiscono, a mio
 parere, il gruppo più interessante dei tradimenti ce-
 sarottiani, in particolar modo per quella tendenza di
 'intervento progressivo' effettuato nelle tre edizioni
 d'autore³⁷. Se infatti nella prima cominiana alcune am-
 biguità vennero mantenute dall'abate, nella pisana o
 già nella seconda cominiana (Padova 1772), subirono
 un intervento razionalizzante.

In La Battaglia di Lora:

Erragon came on, in his strength, like the roar of
 a winter stream: *the battle falls in his course*, and
 death is at his side.

Ma s'avanza Eragon nella sua forza
 Impetuoso, fremente qual mugglio
 Di tempesta vernal. Cadon le schiere
 Al corso suo; stagli la morte a lato³⁸.

Ma s'avanza Eragon nella sua forza
 Impetuoso, fremente qual mugglio
 Di tempesta vernal. Cade la pugna
 Nel corso suo; stagli la morte a lato. (vv. 257-258)

Così come in *Colanto e Cutona*:

But he is gone on his blast *like the shadow of mist*.

[...] egli partissi
 Nel nembo suo, *siccome ombra di nebbia*.
(vv. 37-38)

[...] Egli partissi
 nel nembo suo *come sfumata nebbia*³⁹.

In *Latmo*:

The little hills are troubled before him, and a thousand
 ghosts are on the beams of his steel; the ghosts of
 those who are to fall by the arm of the king of resound-
 ing Morven.

[...] a mille a mille
 Da' rai del brando suo pullulan l'ombre,
L'ombre di quei ch' han da cader pel braccio
Del regnator di Selma: [...]
(vv. 447-450)

[...] a torme,
 fra i rai del brando suo tralucon l'ombre,
L'ombre di quei che provocar sien osi
*L'invincibil suo braccio*⁴⁰.

Le note e le osservazioni pisane sono molto illumi-
 nanti circa la diffidenza che l'abate nutriva nei confronti
 delle oscurità dell'originale.

In *Latmo*:

The foes were troubled in my presence: and col-

lected their darkened host; for I stood, like a cloud
 on the hill, rejoicing in the arms of my youth.
 L'oste nemica al mio cospetto innanzi
 S'impallidi, si sbigotti, perch'io
 Tutto festante mi volgea nell'armi
 Della mia gioventude, e al monte in vetta
 Nube pareo fosco-lucente, il grembo
 Grave di pioggia a traboccar vicina.
 (vv. 55-60)

L'originale ha: «perch'io stava simile a una nuvola sopra il colle». Ossian è pieno di queste piccole somiglianze vagamente e confusamente espresse, che se non vengono alquanto sviluppate riescono oscure e talora strane⁴¹.

In conclusione, come ho cercato di dimostrare, il caso Ossian si rivela essere uno scontro di due differenti poetiche e di due differenti obiettivi: nell'Ossian inglese, un preromanticismo patriottico disposto a sacrificare la ragione per esaltare al massimo il sentimento, al fine di concedere finalmente alla Scozia un proprio poeta nazionale; nell'Ossian italiano un preromanticismo neoclassico non ancora disposto a cedere all'inverosomiglianza, ma che, nelle mani dell'abate, si trasformò nel campione dei moderni tanto atteso per la detronizzazione di Omero. Entrambi gli Ossian, tuttavia si incontrarono nel terreno del gusto, sebbene il primo tendesse più ad una sublime tracotanza, e il secondo ad una grazia moderatrice.

Notes

- ¹ *Poesie di Ossian figlio di Fingal, antico poeta celtico. Ultimamente scoperte, e tradotte in prosa Inglese da Jacopo Macpherson, e da quella trasportate in verso Italiano dall'ab. Melchior Cesarotti, Con varie Annotazioni de' due Traduttori*, 2 voll., in Padova, appresso Giuseppe Comino, 1763, (d'ora in poi Pd '63).
- ² *Poesie di Ossian antico poeta Celtico*, voll. II-V, in *Opere dell'abate Melchiorre Cesarotti padovano*, Firenze-Pisa, Molini, Landi e comp., 1800-1813, (d'ora in poi Pi '01).
- ³ *Fragments of Ancient Poetry, Collected in the Highlands of Scotland, and translated from the Galic or Erse Language*, Hamilton and Balfour, Edinburgh, 1760.
- ⁴ *Fingal. An Ancient Epic Poem, in six books; together with several other Poems, composed by Ossian, the Son of Fingal; translated from Galic language*, London, Becket and Hondt, 1762.
- ⁵ *Temora. An Ancient Epic Poem, in eight books; together with several other Poems, composed by Ossian, the Son of Fingal; translated from the Galic language by James Macpherson*, London, Becket and Hondt, 1763.
- ⁶ *Works of Ossian, the Son of Fingal, translated from the Galic Language by James Macpherson*, London, Becket and Hondt, 1765.
- ⁷ Per la traduzione nel Settecento, cfr. in particolare A. Serena, *Alessandro Pope e i traduttori veneti dall'inglese nel sec. XVIII*, pp. 81-97 in Id., *Appunti letterari*, Roma, Forzani, 1903; P. Hazard, *L'invasion des littératures du Nord dans l'Italie du XVIII siècle* in «Revue de littérature comparée» I (1921), pp. 30-67; S. N. Cristea, *Poetic Theory in Mid-Eighteenth-Century Italy* in «The Modern Language Review» LXVI/4 (1970), pp. 793-802; G. Folena, *Cesarotti, Monti e il melodramma in L'italiano in Europa. Esperienze linguistiche del Settecento*, Torino, Einaudi, 1983; E. Mattioli, *Studi di poetica e retorica*,

- Modena, Mucchi editore, 1983; G. Folena, *Alla vigilia della Rivoluzione francese. L'italiano due secoli fa tra riforme e rivoluzioni* in «Lettere Italiane» XXXVIII/2 (1986), pp. 193-216; T. Matarrese, *Il Settecento*, Bologna, Il Mulino, 1993; *A gara con l'autore. Aspetti della traduzione nel Settecento*, a cura di A. Bruni e R. Turchi, Roma, Bulzoni, 2004; G. Mounin, *Teoria e storia della traduzione*, Torino, Einaudi, 2006.
- ⁸ P. Hazard, *L'invasion des littératures du Nord dans l'Italie du XVIII siècle*, p. 46.
- ⁹ G. Mounin, *Teoria e storia della traduzione*, p. 45.
- ¹⁰ F. Broggi-Wüthrich, *The Rise of Italian Canto. Macpherson, Cesarotti and Leopardi: from the Ossianic poems to the Canti*, Ravenna, Il Portico, 2006, p. 14.
- ¹¹ M. Cesarotti, *Piano ragionato di traduzioni dal greco*, pp. 3-95 in G. Mazzoni, *Prose edite e inedite di Melchior Cesarotti*, Bologna, Zanichelli, 1882, p. 6.
- ¹² *Ivi*, pp. 6-7 (corsivo mio).
- ¹³ *Ivi*, p. 11.
- ¹⁴ M. Cesarotti, *Su i traduttori*, pp. 241-245 in G. Mazzoni, *Prose edite e inedite di Melchior Cesarotti*, cit.
- ¹⁵ Notare come Cesarotti adoperi qui la voce del verbo 'lottare', che rimanda a quell'agonismo di cui si diceva; p. 243: «I traduttori, volendo metter in vista la difficoltà delle traduzioni, calcano unicamente sopra la diversità del linguaggio: ma non mostrano di sentire un'altra difficoltà con cui è lor necessario di lottare e che, per mio credere, è ancora più grande: voglio dire quella che nasce dalla diversità della versificazione».
- ¹⁶ *Ivi*, pp. 244-245: «Si trasferiscano gli stessi sentimenti in un altro metro; si cangi la disposizione; si alterino le misure: tutto è guasto. Le idee aggiustate sopra un altro metro stanno, per così dire, a disagio in questo nuovo, e prendono attitudini violente o scomposte: si forma una discordanza disgustosa tra i sentimenti ed i suoni: gli oggetti non si presentano più sotto il punto di vista conveniente: l'orecchio, ed in conseguenza lo spirito, si riposa in luoghi poco opportuni, e sdruciola su

quelli ne' quali dovrebbe arrestarsi; e la composizione la più perfetta diventa simile ad un bel corpo con tutte le membra slogate. Perciò egli è assolutamente impossibile di far una traduzione di buon garbo, la qual sia precisamente letterale in una soverchia sproporzione di metro».

- ¹⁷ M. Cesarotti, *Discorso premesso alla seconda edizione di Padova 1772*, in *Pi '01*, p. 3.
- ¹⁸ *Ivi*, pp. 4-5.
- ¹⁹ P. Le Tourneur, *Ossian, Fils de Fingal, Barde du troisième siècle: Poésies Galliques, Traduites sur l'Anglois de M. Macpherson, par M. Le Tourneur*, Musier, Paris, 1777.
- ²⁰ Cfr. ad esempio la prefazione a *Comala*, in *Pd '63*, p. CCXLIX; il *Saggio sulla filosofia del gusto all'Arcadia di Roma*, in *Opere*, vol. I, pp. 316-317; o una lettera ad un anonimo francese in *Opere, Epistolario*, vol. XXXVIII, pp. 61-63.
- ²¹ M. Cesarotti, *La Iliade di Omero, Ragionamento preliminare storico-critico, Opere*, vol. VI, p. 315.
- ²² M. Cesarotti, *La Iliade di Omero, Opere*, vol. VII, p.V.
- ²³ Prefazione a *Comala*, p. CCXLVIII.
- ²⁴ *Ivi*, p. 248: «Tutto l'arbitrio ch'io mi son preso si riduce ad aggiungere, a trasportare, o a modificar qualche cosa, nel che ho avuto tre avvertenze, secondo me importantissime. La prima di far che l'Autore medesimo supplisse a sé stesso, servendomi delle maniere usate da esso in luoghi simili, ed alle volte trasportandole vicendevolmente da un luogo all'altro».
- ²⁵ *Pi '01, Temora III*, pp. 188-189.
- ²⁶ *Ivi, Latmo*, p. 300.
- ²⁷ Rimando particolarmente a S. M. Gilardino, *La scuola cesarottiana*; I. Della Corte, *Gli aggettivi composti nel Cesarotti*

traduttore di "Ossian" in «Studi di lessicografia italiana» XIV (1997), pp. 283-346, ma anche a C. E. Roggia, *La lingua della poesia nell'età dell'illuminismo*, Roma, Carocci, 2007.

- ²⁸ G. Baldassarri, *Sull'"Ossian" di Cesarotti. III. Le varianti e le "parti liriche". Appunti sul Cesarotti traduttore*, pp. 21-68 in «Rivista della Letteratura Italiana» s. VIII, XCIV/ 3 (1990), p. 22.
- ²⁹ *Comala*, p. CCXLVIII.
- ³⁰ *Pd '63, Fingal II*, p. 73.
- ³¹ *Ivi*, p. 128.
- ³² *Comala. A dramatic poem*, p. 87.
- ³³ W. Drechsler, *Der Stil des Macphersonschen Ossian*, Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde genehmigt von der philosophischen Fakultät der Friedrich – Wilhelms – Universität zu Berlin. Von Walther Drechsler aus Berlin. Tag der Promotion: 12. Oktober 1904, Berlin, Mayer & Müller, 1904, p. 70.
- ³⁴ M. Cesarotti, *La Iliade di Omero, Opere*, vol. X, canto I, p. 120.
- ³⁵ Rimando alle pagine di Roggia in merito: C. E. Roggia, *Pensare per analogie: similitudini e metafore nell'Ossian di Cesarotti*, in Id., *La lingua della poesia nell'età dell'illuminismo*.
- ³⁶ C. E. Roggia, *Pensare per analogie*, p. 180.
- ³⁷ Per le varianti mi sono avvalso anche di G. Costa, *Un moderato delle lettere. Le varianti ossianiche di Cesarotti*, 2 voll., Catania, C.U.E.C.M., 1994.
- ³⁸ *Pd '72*.
- ³⁹ Così *Pi '01*, mentre *Pd '72* elimina solo la virgola rispetto a *Pd '63*: «egli partissi / Nel nembo suo siccome ombra di nebbia».
- ⁴⁰ *Pi '01*.
- ⁴¹ *Pi '01, Latmo*, p. 288.