

UNIVERSITY OF STRATHCLYDE
DEPARTMENT OF MODERN LANGUAGES

**MELCHIORRE CESAROTTI
E LA TRADUZIONE DEI "POEMS OF OSSIAN"**

by
Moreno Stracci

A thesis presented in fulfilment of the requirements
for the degree of Master of Philosophy.

2008

This thesis is the result of the author's original research. It has been composed by the author and has not been previously submitted for examination which has led to the award of a degree.

The copyright of this thesis belongs to the author under the terms of the United Kingdom Copyright Acts as qualified by University of Strathclyde Regulation 3.50. Due acknowledgement must always be made of the use of any material contained in, or derived from, this thesis.

INDICE

ABSTRACT

INTRODUZIONE p. VI

CRONOLOGIA DI RIFERIMENTO DELLE OPERE DI MELCHIORRE CESAROTTI XVI

CAPITOLO PRIMO

LA POSIZIONE DEL CESAROTTI NEL DIBATTITO
ESTETICO E LINGUISTICO DEL SECONDO SETTECENTO

- I La questione letteraria: tradizione illuminista ed europeismo 18
- II La questione estetica: la relativizzazione dei concetti di *bello* e di *gusto* 28
- III La questione linguistica: per una nuova lingua letteraria italiana 43

CAPITOLO SECONDO

INTORNO ALL'OSSIAN:
LA MEDIAZIONE ARTISTICA E CULTURALE DEL CESAROTTI

- I La scoperta dell'Ossian: la lettera al Macpherson del 1762 65
- II L'Ossian nel sistema estetico del Cesarotti 79
- III Il mondo ossianico spiegato all'Italia: il *Ragionamento intorno ai Caledonj* 90
- IV La questione dell'autenticità: il *Ragionamento storico-critico* del 1801 100

CAPITOLO TERZO

DENTRO L'OSSIAN:

LA MEDIAZIONE STILISTICA E TEMATICA DEL CESAROTTI

I	Le idee del Cesarotti sulla traduzione	p.	115
II	L'Ossian italiano: un'analisi testuale		131
	IIa	L'oscurità del testo	146
	IIb	La debolezza linguistica e stilistica dell'originale	152
	IIc	La debolezza dell'originale nei confronti della narrazione	165
	IId	L'eccessiva lontananza del testo dalla cultura italiana	178
	IIe	La prolissità del testo	183
	CONCLUSIONI		192
	APPENDICE		
	IL CARTEGGIO TRA MELCHIORRE CESAROTTI E JAMES MACPHERSON		201
	BIBLIOGRAFIA RAGIONATA		206

ABSTRACT

The publication of the *Poems of Ossian* (1761 onwards) by James Macpherson in the second half of the eighteenth century represented a unique cultural event. The texts, believed by many intellectuals to have been written by a Scots Gaelic bard of the third century, induced a considerable change of taste and style, anticipating many of the ideals of Romanticism. In Italy, the translation (1763) produced by the Abbé Melchiorre Cesarotti played a vital role in the modernization of the Italian literary system.

Through a conceptual analysis, I examine the role played by the *Poems of Ossian* in the construction of Cesarotti's aesthetical and linguistic thought and subsequently, in the light of his enthusiasm for Ossian-Macpherson, relate it to his effort to make the poetry acceptable to Italian readers and critics. I then study Cesarotti's thought on translation and the influence of contemporary French theories on his opinions. I finally explore Cesarotti's translation method as employed in his version of the *Poems of Ossian*. In this perspective, with the aim of establishing the balance between "domestication" and "foreignization" of the text, I undertake an analysis of the stylistic features of Cesarotti's translation of the Scots Gaelic poems, with constant reference to the original texts.

The outcome of this research clearly shows that, between the two alternatives, Cesarotti selected a compromise method able to produce a text that was both fully Italian and yet "exotic", allowing him to successfully present to his country a new way of writing poetry while remaining true to the essential Italian tradition.

INTRODUZIONE

L'Italia di secondo Settecento è un paese completamente diverso da quello che si sarebbe visto un secolo prima: il Seicento fu per l'Italia un secolo di grande decadenza che colpì, in primo luogo, la politica e l'economia e di qui la società. Da una parte, la dominazione spagnola, con la sua pessima amministrazione, aveva soffocato la vita economica della penisola, rilegandola ai margini della vita europea; dall'altra, il clima della Controriforma aveva mortificato la vita culturale, proiettandola in un formalismo che fece della dissimulazione un atteggiamento necessario e comune. Da qui, la nascita del movimento barocco, con le sue stravaganze che bene nascondevano gli slanci dell'anima e lo scalpitare dell'intelletto, ma anche il sorgere dell'interesse per le scienze, che lontane dalle manifestazioni artistiche nulla chiedevano all'anima.

Con la fine della guerra di successione spagnola (1700-1713) e l'instaurarsi del dominio austriaco in Lombardia e la presa di potere dei Lorenesi in Toscana e dei Borboni a Parma e a Napoli, l'Italia uscì, con grandi benefici, dall'isolamento che per un secolo e mezzo l'aveva devastata. Oltre alla ripresa economica e alle migliori condizioni sociali, le nuove dinastie, per la loro origine straniera, furono capaci di reintegrare l'Italia all'interno della vita europea; intanto l'ascendere della borghesia, rifiutando la vecchia cultura auto-

ritaria e ponendo illimitata fiducia nel metodo galileiano, permetteva da una parte il riavviarsi delle attività economiche, e dall'altra il nascere di un nuovo concetto di dignità dell'uomo che, aiutato poi dall'Illuminismo, già contiene in sé l'embrione del pensiero romantico. In questo nuovo clima, poteva ora prospettarsi la possibilità di una rinascita delle arti; in questo senso l'Italia del XVIII secolo vide il susseguirsi di due grandi momenti: il primo governato dall'esperienza arcadica, il secondo dal movimento illuministico. L'Arcadia, combattendo i risultati artistici del Barocco, fece ritorno a una poesia chiara e lineare che, in nome della ragione e del buon gusto, si ricollegava direttamente all'Umanesimo e al Rinascimento, ma non seppe guardare oltre gli aspetti esteriori dell'esperienza barocca; si trattò dunque di un rinnovamento in gran parte formale, nel quale ritroviamo una povertà di contenuto e una leziosità che accompagnano un'ispirazione vacua e artificiosa. Tuttavia l'Accademia fu ossequiata, per tutto il Settecento, quale indubbio giudice in materia d'arte e seppe partorire un autore importante come il Parini, nel quale il classicismo arcadico convive con le spinte sensistiche e illuministiche della metà del secolo.

Fu, tuttavia, nel secondo Settecento che la letteratura italiana capì i limiti dell'atteggiamento campanilistico che fino all'Arcadia l'aveva accompagnata. Il terreno per un'europeizzazione dell'arte italiana era certo stato preparato dall'interesse che uomini di cultura nostrani avevano dimostrato (e continuavano a mostrare) per i testi di carattere speculativo, che in Europa si erano affacciati (si pensi, ad esempio, alla fortuna di Newton, Bacon, e Locke e dei francesi, con Pascal) e alle nuove dottrine filosofiche e scientifiche; tuttavia è in quegli anni che si afferma il grande interesse per le letterature straniere, soprattutto provenienti da paesi rimasti fino a quel momento fuori dalla portata italiana (l'Europa nordica). In questo clima di grandi cambiamenti,

di grande fiducia nell'uomo e nelle sue possibilità, l'apparizione dei poemi ossianici (dal 1760 in poi), grazie a un poco conosciuto letterato scozzese, scosse tremendamente gli spiriti europei, che in un primo momento non seppero come amministrare un evento culturale di tale portata: l'orecchio non era abituato a tanta crudezza d'immagini e di stile, la lingua non si credeva pronta a farle proprie. L'evento ossianico con i suoi paesaggi inquieti ed esotici, che il Van Tieghem nel saggio *Le Preromanticisme* del 1947 ebbe a definire "une révélation pour l'Europe", metteva di fronte a quei letterati smarriti e turbati solo due possibilità: l'amore integrale e sfrenato o l'odio altezzoso e sdegnato.

Nelle isole britanniche si sentì, certo, più forte il peso delle questioni concernenti l'autenticità dei testi dissotterrati dal Macpherson, e più aspri furono gli attacchi che ed essi si rivolsero: i dubbi furono dichiarati subito dopo la pubblicazione dei *Fragments of Ancient Poetry collected in the Highlands of Scotland, and translated from the Gaelic or Erse Language* (1760) da parte dell'antiquario Horace Walpole, amico del Gray, il quale affermava in una lettera del 1761 a George Montague: "I cannot believe it genuine; I cannot believe a regular poem of six books has been preserved, uncorrupted, by oral tradition, from times before Christianity was introduced into the Island" (*The Letters of Horace Walpole, Earl of Oxford, Including numerous letters now first published from the Original Manuscript, in four volumes*, vol. III, p. 165), prolungandosi oltre la morte del Macpherson stesso (la questione si chiuse ufficialmente nel 1805 con il *Report of the Committee of the Highland Society of Scotland Appointed to Inquire into the Nature and Authenticity of the Poems of Ossian*, stilato da H. Mackenzie, ma il dibattito continua tutt'oggi, si pensi ad esempio a Derick Thomson che pubblicava nel 1952 il suo *The Gaelic Sources of Macpherson's "Ossian"*, o ad un prodotto più commerciale quale la serie di pro-

grammi televisivi prodotta dalla BBC World Service nel 1995 ed intitolata *Fake*, nella quale si discute ancora del falso letterario macphersoniano). Nel resto d'Europa la questione fu vista, come era ovvio, con minore intensità di sentimenti, benché con sano fervore intellettuale e non riuscì ad arginare la popolarità che i canti ossianici ottennero, in un continuo crescendo, contemporaneamente alla loro comparsa sulla scena culturale. Il loro successo è ben testimoniato dal fatto che nel giro di pochi decenni tutti i più importanti paesi europei poterono contare la propria traduzione dei canti ossianici: basti dare uno sguardo alla cronologia della ricezione di Ossian in Europa (*Timeline: European Reception of Ossian*) compilata da Paul Barnaby e inclusa nel monumentale *The Reception of Ossian in Europe* (a cura di H. Gaskill, Thoemmes Continuum, 2004, pp. XXI-LXVIII) per renderci conto di come l'attenzione della critica per l'evento ossianico abbia continuato a produrre traduzioni e interventi critici per tre secoli con sorprendente costanza. Tuttavia, oltre ad una filiazione diretta non dobbiamo dimenticare la grande influenza che i canti ossianici ebbero sull'arte europea tutta: la scrittura, la musica, il teatro, la pittura, la scultura e il balletto. Ribadiamo, i problemi relativi alla genuinità dei testi presentati dal Macpherson non intaccarono questo successo, così come afferma F. Stafford nella sua introduzione ai *Poems of Ossian and Related Works*, (a cura di H. Gaskill, Edinburgh University Press, 1996, pp. V-XIX). Afferma, infatti la studiosa: "The experimental nature of Macpherson's engagement with epic, his interest in the narrator, and the creation of a complex prose narrative built up from stories within stories, begins to seem exciting and ground-breaking, rather than merely false to a pure original" (p. XVII); perché, come sappiamo, e come vedremo per il Cesarotti nel corso del presente lavoro, non si trattò solo di un'influenza di temi letterari, ma anche della nascita di un nuovo linguaggio poetico che doveva forgiarsi e rendersi

capace di accogliere nella sua veste semantica e quindi connotativa la scoperta di un mondo, antropologicamente e paesaggisticamente sconosciuto alla maggior parte dell'Europa.

Questa scoperta si poneva, con sorprendente idoneità, in relazione di forte opposizione ad un'altra questione che aveva per un secolo occupato gli intellettuali europei: la *querelle des anciens et des modernes* poi trasformata nella *querelle d'Homère* nella Francia di primo Settecento. Particolarizzazione della prima, la *querelle d'Homère* aveva concentrato la sua attenzione sui modi più adatti del tradurre il bardo greco, agganciandosi al millenario discorso sulla traduzione che fin dall'antichità greca e latina aveva occupato il tempo di scrittori, oratori e retori, come ben ci informano due antologie di testi sulla traduzione, A. Lefevre (ed.) *Translation, History, Culture* (London, Routledge, 1992) e L. Venuti (ed.), *The Translation Studies Reader* (London, Routledge, 2004) nelle quali risulta chiaro che binomi quali fedeltà al testo versus libertà del traduttore e traduzione in prosa versus traduzione in versi (ossia i temi più dibattuti nel Settecento) hanno percorso il pensiero traduttologico europeo fin dai suoi albori (si pensi all'attualità, nel Settecento dell'*Ars Poetica* oraziana e al suo concetto di *fidus interpres*). La comparsa dei *Poems of Ossian*, grazie anche all'opera traduttiva e critica del Cesarotti, pose di fronte agli intellettuali europei un esempio di letteratura, antica o anticata, completamente nuovo e inaspettato, per il quale doveva essere studiato un approccio diverso da quello fino al quel momento adottato verso la classicità e Omero. E in questo senso il Cesarotti ebbe grande intuito: egli seppe trovare un compromesso con la tradizione europea (e le forme del pensiero critico che su di essa si erano modellate) e l'evento ossianico, scegliendo non la strada di un scontro sanguinoso tra l'Ossian e il canone letterario europeo, bensì quello del raffronto pacifico atto a mostrare le virtù e le debolezze di entram-

be le esperienze (dove la tendenza a favoreggiare l'Ossian può essere giustificata con l'entusiasmo che questo aveva provocato nel padovano). E fu questa coerenza metodologica (alla quale non sempre corrispose, tuttavia, una uniformità di pensiero) che, basata sui principi illuministici del *buon senso* e della *ragione* quale fondamento di una critica onesta e neutrale, seppe fare del Cesarotti teorico e traduttore una figura di primo ordine nell'Europa di secondo Settecento. Grazie all'applicazione costante di quei principi (scevri, si badi, da pedanteria) e alle caratteristiche formali che da essi presero vita, la traduzione cesarottiana rappresentò un caso particolare all'interno di quello che può essere definito il canone traduttivo dell'Ossian, come avremo modo di vedere. Non solo essa si mostrò come il miglior risultato traduttivo del secolo, considerate le condizioni culturali nelle quale l'abate la realizzò, ma seppe divenire fonte di ispirazione tematica e stilistica per gli scrittori delle generazioni successive, oltre che in quanto portatrice di un mondo poetico nuovo e sconvolgente, anche per le squisite qualità di cui l'abate seppe fregiarla. Il testo cesarottiano, a differenza di altre traduzioni (quella francese del Le Tourneur, ad esempio) rompe il cordone ombelicale che lo legava al suo originale e, da testo secondario, rielaborazione di un'altra opera, visse (e tuttora vive) di vita autonoma, avendo il tempo datole una collocazione precisa nel canone della letteratura europea. In questo senso illuminanti sono le parole di L. Venuti, il quale, nel suo articolo intitolato *Translation, History, Narrative* (*Translators' Journal*, vol. 50, n° 3, 2005, p. 800-816) afferma a proposito dell'autonomia (che egli definisce non più che relativa) di una traduzione dal suo originale: "Time is crucial in ensuring that a translation will be relatively autonomous from the foreign text that it translates. Because every text, whether original composition or translation, emerges in a cultural situation at a particular historical moment, it displays two temporal dimensions:

one is synchronic, insofar as the text occupies a position in contemporaneous hierarchies of cultural materials and practices; the other is diachronic, insofar as the text enters into a relation to past materials and practices that may or may not have acquired the authority of cultural traditions in its own time (...) Not only is every stage in the production of a translation profoundly marked by its historical moment, but its circulation and reception inevitably trace a history that is distinct from the destiny of the foreign text" (p. 803). Da quel testo, e grazie ad esso, nacquero esperienze artistiche di diretta filiazione che rimangono legate all'ambiente culturale dell'epoca, rappresentate ad esempio da quelle che Enrico Mattioda riporta nel suo saggio *Ossian in Italy: from Cesarotti to Theatre* (in H. Gaskill, *The Reception of Ossian in Europe*, cit., pp. 274-351), ossia tutte quelle opere teatrali e musicali di ispirazione ossianica che, seppur non di encomiabile valore artistico, occupano tuttavia un posto d'onore in quanto testimoni del successo del testo cesarottiano. Fu certo di ben altra importanza la nascita, grazie all'opera divulgativa dell'abate, dell'interesse, non più attonito ma sentito e fruttuoso, per le letterature "altre"; interesse che da ora in poi avrebbe avuto la libertà e la giustificata forza di farsi adulto e duraturo, ma anche ardimentoso e autosufficiente nella ricerca di nuove esperienze. È questa la ragione per la quale il Cesarotti rappresenta all'interno dell'evento (in questo caso) ricettivo dell'Ossian in Europa una figura di primo ordine; infatti, come afferma E. Mattioda nel già citato *Ossian in Italy: from Cesarotti to Theatre*: "By introducing a new classic into the canon of ancien Western writers, Cesarotti could question the pseudo-Aristotelian rules governing epic poetry (...), insert neologisms that went against the fourteenth-century model of Italian poetic language, and defend the possibility of inventing new literary genres or fuse together existing ones" (p. 277). In altre parole, egli seppe dare all'Italia gli strumenti necessari

per liberarsi dal giogo stagnante di una tradizione letteraria e linguistica ormai obsoleta, pur ritenendo quegli elementi che avevano reso la letteratura italiana una delle più fiorenti d'Europa, ma seppe anche dare all'Europa un modello di intellettuale nuovo, il quale emancipato dal metodo critico di stampo classicista, poteva ora accogliere diverse esperienze artistiche ed estetiche con l'imparzialità necessaria ad accettare e incoraggiare gli eventi culturali che avrebbero stravolto per sempre l'Europa del XIX secolo: come afferma J. Farrell nel suo *The Style of Translation: Dialogue with the Author* (in Guilla Anderman (ed.), *Voices in Translation, Multilingual Matters*, 2007): "It was Cesarotti who was, more than any other single individual, responsible for the Ossian craze that swept continental Europe, and led to Ossian influencing, and being quoted admiringly by, such writers as Goethe and Ugo Foscolo" (p. 57). Siamo giunti ormai alle istanze romantiche dove la ricerca di nuovi orizzonti poetici perde quella curiosità indistinta tutta tardo-settecentesca, per farsi necessità individuale di personalità come l'Alfieri, il Foscolo e il Leopardi, per le quali essa diviene protesta di reminiscenza biniana e, allo stesso momento, legittimazione di una poesia che, fuori dalle ristrettezze del passato recente, può ora farsi nuovamente grande e ammirata. Da qui l'ispirazione appena celata che seppe nutrire le tragedie alfieriane, la poesia foscoliana dalle tinte più cupe benché intrisa di neoclassicismo (si pensi ai *Sepolcri*) e soprattutto gli innumerevoli passi leopardiani nei quali si respirano con agio parole e stilemi di memoria ossianica (si pensi alle invocazioni alla luna nella poesia dell'ultimo decennio e in particolar modo a quella del *Canto notturno*), così come il Binni, appunto, ha magistralmente annotato nel suo saggio *La protesta di Leopardi* del 1988, dove parla di "moti teneri, nostalgici, dolenti e gioiosi: quei moti che nell'abilissima versione cesarottiana (...) continuamente si fan luce dalla ganga più farraginosa e monotona di vi-

cende eroiche e infelici rievocate dal bardo cieco e che pur creano un'atmosfera generale di pessimismo esistenziale radicale e senza filosofia". (p. 194)

Il presente lavoro si colloca a metà strada tra la ricerca storiografica e gli studi sulla traduzione, ponendosi degli obiettivi che non sono di pertinenza propria della ricerca letteraria italiana, ma nemmeno di quella in lingua inglese. Il primo obiettivo sarà la ricostruzione del rapporto tra il pensiero critico ed estetico dell'abate Cesarotti e il suo incontro con i *Poems of Ossian*, per il quale cercheremo di mettere in luce le motivazioni alla base della predilezione che egli accordò loro. Per far questo si renderà necessario, in primo luogo, un discorso introduttivo sulla figura del Cesarotti in quanto critico, nel quale delinearemo i suoi rapporti con il pensiero, sia estetico sia linguistico, italiano ed europeo. In seguito metteremo un po' d'ordine nelle questioni storiografiche relative agli interventi del Cesarotti nelle discussioni sui poemi ossianici: prenderemo in considerazione la sua corrispondenza con J. Macpherson (riprodotta in appendice) e i suoi scritti relativi al dibattito sull'autenticità di quei testi.

Il secondo obiettivo è rappresentato dalla necessità di ricostruire la mediazione culturale e propriamente letteraria condotta dal Cesarotti, nel tentativo di accordare i canti ossianici, sotto gli aspetti antropologici e letterari, al gusto italiano coevo. In questo senso, analizzeremo in un primo momento gli scritti dedicati dal Cesarotti alla descrizione delle società nordiche (*Il Discorso intorno ai Caledonj* del 1772 ci guiderà) e ci dedicheremo poi all'analisi testuale della traduzione che egli eseguì a più riprese, a partire dal 1762. Partendo dalla ricostruzione del pensiero cesarottiano sull'arte del tradurre (in una luce comparativa che prenderà in considerazione il dibattito settecentesco eu-

ropeo sulla questione), individueremo i principi che guidarono il Cesarotti nel delicato compito di primo tradurre delle poesie ossianiche, e poi ci rivolgeremo a un'analisi stilistico-tematica del testo italiano, con costante riferimento alla versione inglese del Macpherson. Scopo di questa analisi sarà mostrare i risultati ai quali il Cesarotti seppe giungere, diviso tra la volontà di svecchiare la letteratura italiana (e con essa la lingua letteraria) e l'impossibilità (spesso non sofferta, ma ricercata) di emanciparsi dalle sue prerogative.

Per i riferimenti testuali si è preferito lavorare sulle edizioni originali dell'Ossian cesarottiano, piuttosto che utilizzare le seppur validissime edizioni contemporanee (come quella di del Mattioda, *Poesie di Ossian*, Roma, Salerno Editrice, 2000) essendo queste a nostra disposizione durante gli anni spesi per la presente ricerca. La scelta fatta non rappresenta, comunque, un impedimento per coloro che vorranno esaminare i testi originali e i relativi rimandi che ad essi si fanno in questo lavoro, considerato che i testi cesarottiani sono presenti nelle biblioteche delle maggiori città europee e americane (tra le altre: Glasgow, Edimburgo, Londra, Manchester, Oxford, Cambridge, Firenze, Milano, Roma, Padova, Parma, Napoli, Alghero, Torino, Chicago, Boston, Washington, Parigi, Madrid) e sono dunque di facile accesso per coloro che vorranno consultarli. Cogliamo qui l'occasione per ringraziare la biblioteca della University of Glasgow e la biblioteca A. Monteverdi dell'Università di Roma La Sapienza per la cortese collaborazione accordata.

CRONOLOGIA DI RIFERIMENTO DELLE OPERE DI MELCHIORRE CESAROTTI

Anno	Traduzioni ossianiche	Altre traduzioni	Testi critici e altro
1754		<i>Prometeo legato. Tragedia di Eschilo trasportata in versi italiani, Padova.</i>	
1759		(pubbl. 1762) <i>il Cesare e il Maometto, Tragedie del Signor di Voltaire trasportate in versi italiani, con alcuni Ragionamenti del Traduttore, Venezia.</i>	<i>Sopra l'origine e i progressi dell'Arte Poetica, Venezia.</i> <i>Ragionamento sopra il diletto della Tragedia, Venezia.</i>
1762			<i>Lettera a James Macpherson</i>
1763	<i>Poesie di Ossian, Antico Poeta Celtico. Trasportate dalla Prosa Inglese in verso Italiano dall'ab. Melchior Cesarotti, Padova, 2 voll.</i>		
1768			<i>Lettera al van Goens</i>
1771		<i>La Semiramide di Voltaire trasportata in verso sciolto dall'ab. M. Cesarotti, Firenze.</i>	
1772	<i>Poesie di Ossian, Antico Poeta Celtico. Trasportate dalla Prosa Inglese in verso Italiano dall'ab. Melchior Cesarotti, Padova, 4 voll.</i>	<i>Elegia inglese del signor Tommaso Gray sopra un cimitero di campagna trasportata in verso italiano, Padova.</i> <i>(-1779) Opere di Demostene trasportate dalla greca nella favella italiana, Padova.</i>	<i>Discorso preliminare intorno ai Caledonj, Padova.</i>

1781	<i>Poesie di Ossian</i> , Nizza, 3 voll.		<i>Corso ragionato di letteratura greca</i> , Padova.
1785			<i>Saggio sul Bello</i> , Pisa.
			<i>Saggio sulla Filosofia del Gusto</i> , Pisa.
			<i>Saggio sulla Filosofia delle lingue applicato alla lingua italiana</i> , Pisa.
1786		(-1794) <i>L'Iliade d'Omero recata poeticamente in verso sciolto italiano insieme con Volgarizzamento letterale del Testo in prosa</i> , Padova.	
1793			<i>Lettera al Walker</i>
1795	<i>Poesie di Ossian</i> , Bassano, 3 voll.	<i>L'Iliade o la Morte di Ettore. Poema omerico ridotto in verso italiano</i> , Venezia.	
1798		(-1802) <i>L'Iliade d'Omero volgarizzata letteralmente in prosa e recata poeticamente in verso sciolto italiano</i> , Padova.	
1800			(-1813) <i>Opere</i> , Padova-Firenze, 40 voll.
1801	<i>Poesie di Ossian in Opere</i> , voll. II-V, Pisa Tip. Della Soc. Letteraria, 1801.		<i>Ragionamento storico-critico intorno alle controversie sull'autenticità dei Poemi di Ossian</i> , Pisa.
1806		<i>Satire scelte di Giovenale</i> , Venezia.	

CAPITOLO PRIMO

LA POSIZIONE DEL CESAROTTI NEL DIBATTITO ESTETICO E LINGUISTICO DEL SECONDO SETTECENTO

LA QUESTIONE LETTERARIA: TRADIZIONE ILLUMINISTA ED EUROPEISMO

Melchiorre Cesarotti rappresenta il punto massimo al quale l'Illuminismo italiano seppe giungere nell'accoglimento di nuovi temi che da esso stesso erano nati e che avrebbero, poi, condotto alle nuove poetiche che definiamo preromantiche e successivamente all'orizzonte romantico, operando egli una mediazione tra vecchio e nuovo che, scongiurando brusche rotture e immotivati rifiuti, ebbe la capacità di individuare, e poi presentare all'Italia di fine Settecento, la via per il necessario rinnovamento culturale e artistico che permettesse al paese di uscire dalla secolare situazione di ristagno e allinearsi quindi agli altri paesi europei.

Nato a Padova il 15 Maggio del 1730 da famiglia nobile, ricevette qui la sua educazione umanistica e fu questo un elemento non estraneo alla formazione della sua personalità critica. Allievo del Seminario di Padova, nel quale fu poi assunto come professore di Retorica, raggiunse un'ottima conoscenza delle lingue e culture classiche, per la quale conquistò il favore degli ambien-

ti classicisti della città¹, ma l'esperienza più importante fu la conoscenza, prima come allievo poi come collega, dell'abate Giuseppe Toaldo², grazie al quale ebbe la possibilità di leggere i maggiori filosofi illuministi europei come Voltaire e Hume (che ritorneranno sempre nei suoi scritti teorici) e confrontarsi con le idee (soprattutto estetiche) di pensatori come il Vico e lo Shaftesbury, i quali rappresentarono, senza dubbio, una base fruttuosa sulla quale poggiare con sicurezza il suo entusiasmo per l'Ossian. È innegabile che tale esperienza scaturisse in lui la volontà di uscire dal ristretto ambiente padovano ed italiano ed abbracciare un atteggiamento di apertura e cauta curiosità per l'Europa e con entusiasmo riconoscere nella Francia e nell'Inghilterra i nuovi centri di irradiazione della cultura, senza tuttavia perdere la ponderatezza che la sua mentalità illuministica gli imponeva e che lo condusse sulla via della conciliazione moderata e per gradi, piuttosto che verso uno spregiudicato sradicamento della tradizione culturale italiana, atteggiamento che egli non deserterà nell'incontro con le letterature nordiche, e che anzi da esso e per esso verrà enfatizzato.

Non a caso, nel 1760 accettò con trasporto il posto di precettore dei figli del patrizio Girolamo Grimani e si trasferì quindi a Venezia per otto anni. Fu questo un periodo di fervente attività per l'abate che grazie alla posizione culturale della città in Europa, trovò il giusto terreno per affinare e approfondire la sua personalità europeista: per un osservatore attento Venezia rappresentava il punto italiano privilegiato dal quale guardare al vecchio continente e percepirne i cambiamenti, le mode, le novità³. Qui poté entrare in contatto con le più illustri personalità italiane del tempo, tra le quali Angelo Emo e Angelo Querini, ma soprattutto con i letterati più in vista come i fratelli Gozzi, e Carlo Goldoni. Proprio a quest'ultimo, approfittando del suo trasferimento in Francia nel 1762⁴, Cesarotti affidava una copia del volume

appena pubblicato contenente la traduzione italiana di due tragedie di Voltaire, *Maometto* e *Morte di Cesare*, che egli aveva realizzato, chiedendo di consegnarle al filosofo francese per riceverne un giudizio. Se guardiamo alla successiva attività critica e letteraria del Cesarotti (e in particolare all'entusiasmo per gli accenni della nascente sensibilità preromantica), l'idea di tradurre le opere teatrali di Voltaire (rinomate per la loro aridità e scarsa rappresentabilità scenica) ci lascia interdetti, ma si scopre in questo uno degli elementi più forti del carattere dell'abate: l'apertura, senza apparenti pregiudizi, ma qualche volta con scarso acume, verso le più svariate esperienze culturali e letterarie, con un atteggiamento di entusiasmo e accettazione che potremmo definire disinteressato. Circa tali traduzioni, interessante è che esse venissero accompagnate, oltre che da postille al testo (elementi che ritroveremo in tutte le traduzioni, sia dai classici sia dai moderni, eseguite dall'abate nella sua carriera, a dimostrare il suo temperamento divulgativo dal quale non seppe mai liberarsi⁵) da due ragionamenti: *Sopra il diletto della tragedia* e *Sopra l'origine e i progressi dell'arte poetica*. Questi scritti ben ci mostrano le prime posizioni teoriche del Cesarotti che, seppur con aggiustamenti successivi e apparenti contraddizioni, contengono *in nuce* la maggior parte degli elementi fondamentali del suo sistema filosofico (se di un vero sistema filosofico si può parlare), i quali ebbero un ruolo importantissimo nella diffusione delle nuove correnti culturali che dall'illuminismo si andavano ad aprire al nuovo secolo.

Più strettamente legato a una mentalità illuministica, il discorso sulla tragedia ha il suo maggior pregio nell'aver trattato uno degli argomenti più dibattuti dalla critica dell'epoca, come ben ci informa il titolo, ma, benché il Cesarotti lo includesse nell'edizione completa delle sue opere⁶, non presenta elementi originali molto validi, piuttosto si potrebbe vedere nelle sue conclusioni un regresso rispetto alle posizioni raggiunte in Europa da teorici

come Dubos, Fontenelle e soprattutto Hume. Sono proprio questi i tre pensatori dai quali Cesarotti prende le mosse per svolgere il suo discorso sul diletto dell'arte drammatica, ma benché questi avessero cercato di spostare il problema del diletto fuori dal razionalismo (in particolar modo Hume, per il quale alla base del diletto e dell'interesse stava la passione⁷), l'apparente regressione operata da Cesarotti consiste nell'aver affiancato o meglio riaffiancato alla passione proprio l'elemento razionalistico⁸, afferma infatti⁹:

Ma donde potrà nascere un diletto di tanta efficacia, che possa operare una così prodigiosa trasformazione? Questo non può nascere che dall'accordo del risultato drammatico coll'interesse e l'istruzione morale (...) Dall'interesse drammatico derivano ugualmente la compassione e il terrore (...) La moralità si mescola ad ambedue queste perturbazioni, ed all'interesse che le sveglia, aggiunge il suo proprio. Quest'è di dar agli uomini l'istruzione più necessaria alla vita, vale a dire che le pene e le disgrazie che più ci affliggono sono figlie delle passioni e degli errori, mali ambedue che possono evitarsi o superarsi da loro quando vogliono far uso della libertà e della ragione. (I:272-73)

Tale idea va, però, vista nella prospettiva di un'arte drammatica pervasa di spirito filosofico eppure ancora capace di intrattenere pateticamente il pubblico, lontana tanto dall'orrore a volte eccessivo della tragedia greca e inglese, quanto dalle frivolezze del teatro secentesco, quindi capace di educare il pubblico. Solo abbracciando questa visuale si può considerare lo scritto come un tentativo, seppur non pienamente riuscito, di creare un'arte moderna e dilettevole ma di contenuto umano serio e universale e dobbiamo quindi guardare ad esso come parte della battaglia per un'arte libera e aperta che l'abate proprio con questi scritti iniziava e che portò avanti nella sua carriera. Benché in seguito rifiutato dall'autore¹⁰, più importante e teoricamente più

efficace risulta il ragionamento *Sopra l'origine e i progressi dell'arte poetica*, il quale traccia a grandi linee la nascita e lo sviluppo della poesia. Il saggio assume un'importanza notevole ai fini del rinnovamento culturale italiano, importanza non dovuta all'originalità dello scritto (alquanto scarsa) ma piuttosto al suo presentarsi come sintesi dei diversi atteggiamenti critici che, già individuati in ambiente europeo, si andavano sviluppando.

Mutuando in parte le idee dei sensisti, Cesarotti avvia una storia della poesia che potremmo definire "genetica". Operando una distinzione tra bisogno e diletto e ponendo alla base dell'operato umano la "facoltà imitatrice"¹¹, egli definisce la Poesia come "l'arte fra tutte l'imitatrici la più complessa" (I:221) ossia formata dal più grande numero di parti separate che, sviluppatesi indipendentemente, il caso doveva poi unire insieme a formare un unico corpo. Grazie alla "compiacenza che hanno tutti gli uomini di raccontar agli altri cose che, vedute o sentite, han fatta in essi qualche impressione" (I:221-22) le singole membra¹² si andarono sviluppando e formarono il corpo della Poesia, ma affinché questa divenisse l'arte per eccellenza, era necessario che intervenisse la Filosofia: "perfetta conoscenza della natura dell'uomo e delle cose, e della relazione tra l'uomo e le cose" (I:222-23).

Tale sviluppo naturale doveva però, per l'abate, portare con sé degli aspetti negativi che egli individua nei pregiudizi, ossia idee e convinzioni non sorrette da una *sana ragione* ma solo da una cieca e immotivata ammirazione, sia essa per un particolare autore o per l'arte di una singola nazione. Entriamo qui nella parte più viva e interessante dello scritto, il quale trova il suo fine ultimo proprio nell'abbattimento di tali pregiudizi, ponendosi quindi ai confini fra tradizione illuminista ed entusiasmo per le coeve esperienze letterarie che nate in seno allo stesso illuminismo si dovevano poi da questo distaccare per condurre alle sperimentazioni preromantiche di fine secolo.

Richiamando a sé la teoria dell'infinità degli oggetti (ripresa ad ampliata anche da Diderot¹³), per la quale:

Gli oggetti sono infiniti: le loro parti, le loro configurazioni, le minute differenze che li distinguono tra loro, le quali non devono sfuggire all'occhio di un buon imitatore, sono innumerevoli (I:225)

E considerando infiniti anche i rapporti che tali oggetti hanno tra di loro, Cesarotti afferma l'impossibilità di una conoscenza esaustiva di "tutte le modificazioni possibili dei sentimenti e delle passioni." (I:226). È questo l'elemento fondante che gli permette di introdurre l'idea, per altro già indagata da Voltaire¹⁴, dell'individualità del Genio poetico:

Ora se nessun occhio vede precisamente lo stesso oggetto che un altro, egli è ancora più certo che non possono trovarsi due uomini, i quali abbiano individualmente il medesimo sentimento non che la stessa passione. Da ciò risulta che la natura può essere risguardata sotto infiniti punti di vista, ed ugualmente bene sotto questi tutti rappresentata (I:226).

Ecco affermata l'illegittimità di una poesia che, imitatrice della natura per definizione, si limita ad imitare la maniera di un singolo autore e il suo particolare modo di vedere le cose, credendo questo l'unico possibile. Questo pregiudizio comporta non solo uno svantaggio derivante dal limitato punto di vista, quello particolare dell'autore imitato, ma, senza la guida della Ragione¹⁵ che sola sa discernere tra ciò che è bene e ciò che è male, porterebbe ad ammirare talmente tale autore che di lui si prenderebbe ad elogiarne gli stessi difetti e a "trasformarli in bellezze". Chiara a questo punto sembra l'allusione all'esperienza barocca, dove si gareggiò cogli autori imitati nel perpetrare errori i quali più stravaganti apparvero, meno gravi si crederono con-

ducendo l'arte italiana a quel pietoso stato che il Cesarotti con la sua opera e con un occhio sempre rivolto all'esperienza arcadica cerca di risollevarlo.

Ben più grave per l'abate è "il pregiudizio che la Poesia risente dal genio particolare della nazione che lo coltiva" (I:227). Ritorna in queste parole il concetto di *Genio* poetico che Cesarotti mutua da Voltaire, abbracciando la distinzione che questi aveva operato tra *genio universale* e *genio particolare* delle singole nazioni. Da dire per inciso che il termine *genio* viene qui impiegato come sinonimo di gusto. Ogni nazione con la propria religione, con i propri costumi, leggi, opinioni, usanze e capricci, sviluppa un particolare gusto in fatto di arte, ma questo porta con sé inevitabilmente il rischio di voler credere il proprio gusto come il migliore tra i tanti e di considerare degna di lode solo quell'arte che ad esso e ai suoi canoni si conformi, dando così spazio a lotte tra i diversi popoli per la supremazia culturale. Qualora la lotta portasse a un vincitore, afferma il Cesarotti, questo vorrà che le altre nazioni prendano ad imitare il modo della sua arte, costringendole ad abbandonare quelle vie che sarebbero a loro congeniali e che per questo darebbero più lodevoli frutti. Ma far poesia in una maniera non propria, trattando di cose non familiari, produrrebbe "immagini senza corpo, passioni morte, ombre di diletto e la Poesia la più perfetta non sarà al più che un bel cadavere" (I:231).

La *Poesia* alla quale il Cesarotti mira è cosa ben diversa: una poesia libera da pregiudizi e da ristrettezze, essa, come aveva affermato in precedenza, è l'Arte per eccellenza che deve liberarsi dalle catene del particolarismo e farsi universale, sorretta sempre dalla *sana ragione*. Ecco il precetto donato ai poeti:

Chi aspira alla gloria di Poeta universale delle Nazioni e dei secoli, deve afferrarsi alle grandi ed universali bellezze della Natura, e dell'altre servirsi solo come di un abbigliamento che non deformi, ma rilevi i lineamenti di un volto (I:243)

Il poeta deve presentare alla sua nazione un'arte capace di stroncare i pregiudizi e, aprendosi con moderatezza agli altrui costumi e alle novità:

presentir le rivoluzioni che la ragione coltivata dovea finalmente portar nella massa del pensar umano, volgersi qualche volta alla posterità e cercare di conciliarsi il piacere de' presenti senza perder di vista l'ammirazione dei futuri; tentar anche di far pregustar alla sua nazione qualche principio di questo felice cangiamento, e vestendo la verità de' colori più vivi e più belli, render gli uomini ragionevoli per mezzo dell'illusione (I:229).

Trova qui posto l'accento alla funzione pedagogica tutta illuministica della poesia nel quale è facile vedere un ritratto che il Cesarotti fa di se stesso e la descrizione del compito che egli si assumeva con la sua attività (di teorico e di traduttore di Ossian), che vorrei definire, come altri hanno già fatto, di *mediazione culturale*¹⁶, tra vecchio e nuovo, tra nazionale ed europeo.

A conferma dell'universalità della poesia, l'abate pone l'idea, ancora tutta illuministica, dell'esistenza di "rapporti eterni e immutabili tra gli oggetti e l'uomo" (I:229), che una volta individuati rendono il poeta capace di creare una poesia universale, valida in tutti i luoghi e in tutti i tempi¹⁷. Per tale idea egli attacca la convinzione di Hume sull'inesistenza di principi *a priori* nella determinazione della poesia, ossia non basati sull'esperienza e l'osservazione empirica, e cita un passo dal saggio *Of the Standard of Taste*¹⁸ quando il filosofo scozzese afferma:

[dic'egli] che nissuna delle leggi che si osservano nella composizione, non poteva discoprirsi a priori: queste leggi non sono di quelle conseguenze astratte, che l'intelletto cava dai rapporti eterni e immutabili delle idee; il loro fondamento è lo stesso che quello di tutte le scienze pratiche, l'esperienza: queste

non sono che osservazioni generali sopra quel ch'è piaciuto in tutti i secoli, ed in tutti i paesi¹⁹ (I:244)

Cesarotti controbatte affermando la sostanziale diversità della poesia dalle altre scienze pratiche:

ella [la poesia] non ha bisogno di strumenti; ella non deve i suoi principi ad alcuna cosa esterna, ella li trova tutti nell'animo ove rinchiusa fermenta: le passioni la svegliano, la fantasia la veste: chi studierà bene il suo spirito ed il suo cuore, troverà tutte le regole della Poesia scritte in se stesso, e vedrà che senz'altro aiuto ella può nascer dalla sua mente, formata ed abbellita (I:245)

e chiama a sostegno della sua teoria il mondo classico partendo dall'esempio di Omero. Afferma l'abate che sarebbe impossibile credere che Omero, primo poeta, abbia composto l'Iliade "senza disegno":

Egli [Omero] avea dunque trovate le regole dell'arte innanzi di eseguirle: ma da donde le avea cavate? (I:245)

Senza mostrare alcun dubbio, il Cesarotti afferma che la risposta a questa domanda può trovarsi solo se si accetta l'idea di un *a priori* nella determinazione di tali regole, anzi va oltre (tentando una correzione alla teoria di Hume) distinguendo tra *Poesia*, nata dall'istinto e dall'esperienza e *arte poetica*, nata dallo *spirito filosofico*, causa ultima questo dei "progressi, i ritardi, la rozzezza, la delicatezza, l'eclissamento, il risorgimento e la perfezion di quest'arte" (I:245). La filosofia (razionalista, non certo quella empirica), quindi, vista come forza trainante delle altre attività umane. A questo proposito Cesarotti abbozza una storia della speculazione filosofica sull'arte poetica che partendo

dal *Cratilo* di Platone, giunge attraverso aspre critiche alla *Poetica* aristotelica²⁰, ai contemporanei sia italiani (Gravina, Muratori) sia stranieri (Dubos, Voltaire, Addison, Hume, Pope ed altri), dimostrando una conoscenza abbastanza vasta della materia²¹. Lo scritto si conclude con la proposta di un'opera storica e filosofica sull'arte poetica in due volumi che, con un rigoroso metodo di analisi basato sulla *sana ragione* e privo di pregiudizi faccia sì che, una volta realizzata :

la perfetta Poesia sia universalmente ed ugualmente ²² riconosciuta e gustata, e quel ch'ella ha di straniero serva non a ributtar chi la legge, ma a condirla di novità, e a renderla più istruttiva e più dilettevole. (I:246)

Un'opera, quindi, che sappia creare un gusto universale non condizionato da ridicole prevenzioni per antichi, moderni, nazionali e stranieri e che sappia dare una giusta interpretazione all'influenza che sulla poesia hanno la religione, le leggi e i costumi, affinché il poeta ne sia guidato e il gusto fissato. Come abbiamo detto non sono questi motivi originali ma piuttosto rielaborazioni non sempre approfondite di temi già presenti nella critica precedente e contemporanea al Cesarotti, tuttavia rivestono un'importanza apprezzabile per due ragioni. Da una parte dobbiamo riconoscere la loro compresenza simultanea nella teorizzazione dell'abate, benché non formino ancora un sistema organico e dialettizzante, e ammettere che esse siano venute alla luce quando in Italia i maggiori pensatori e critici andavano riflettendo sul concetto e lo stato dell'arte; da ricordare a questo proposito l'attività di intellettuali italiani quali il Verri e il Beccaria, il Bettinelli e il Baretti²³, personalità tutte legate all'esperienza culturale del giornalismo letterario (*Il Caffè*, *La Frusta Letteraria*) e con le quali il Cesarotti ebbe rapporti più o meno intensi. Per altri versi esse risultarono indispensabili per l'attenzione che il Cesarotti avrebbe

donato all'Ossian da lì a qualche anno e per il quale avrebbero rappresentato una solida base teorica dalla quale partire con la necessaria sicurezza intellettuale, nella campagna di autorizzazione delle nuove esperienze letterarie.

LA QUESTIONE ESTETICA: LA RELATIVIZZAZIONE DEI CONCETTI DI *BELLO* E DI *GUSTO*

Come abbiamo detto in precedenza, il soggiorno veneziano fu per Cesarotti un'esperienza fondamentale nella formazione del suo pensiero critico e del trasporto con il quale egli accoglierà le espressioni artistiche di altri popoli. Fu qui che egli trovò il giusto terreno per sviluppare ed approfondire il suo atteggiamento europeistico di cauta apertura verso culture che si discostavano da quella italiana e che ne mettevano in evidenza le fragilità e le contraddizioni. L'avvenimento più importante di questo periodo fu indubbiamente l'incontro con le letterature nordiche, delle quali egli si innamorò, trovando in esse la via per la modernizzazione e finanche la rinascita della poesia italiana che ancora stentava ad uscire, sotto l'aspetto contenutistico e stilistico, dalla stretta ammaliatrice del tardo barocco. A questo proposito è certo che l'impresa più significativa fu senza dubbio la traduzione in versi italiani dei *Poems of Ossian* dello scozzese James Macpherson, che gli meritò grandi successi e che doveva poi condurre a maturazione il suo pensiero critico ed estetico.²⁴

Verso la fine del 1768 Cesarotti fece ritorno a Padova per ricoprire la cattedra di lingua greca ed ebraica presso lo Studio della città. Qui si dedicò soprattutto all'approfondimento di questioni teoriche che sfociarono poi nella realizzazione di saggi che vanno considerati l'esempio più maturo del suo pensiero e probabilmente di tutto il tardo settecento italiano. Tali scritti rap-

presentano per gli scopi di questo lavoro un'importanza inalienabile: se le speculazioni precedenti alle traduzioni ossianiche rappresentano ai nostri occhi la preparazione del terreno necessario a far germogliare proprio quelle traduzioni, i testi successivi rappresentano il frutto formidabile di quell'opera mediatica, ponendosi con essa in rapporto di diretta filiazione. Scrisse l'abate nel 1785 un *Saggio sul bello*, seguito subito dopo da un *Saggio sulla filosofia del gusto*. Incompiuto e caotico il primo, meglio riuscito il secondo, essi ben ci dimostrano l'attenzione dell'abate per un ambito, quello estetico, il quale ricevette nell'Europa del Settecento un forte impulso e raggiunse una teorizzazione perspicace e ben strutturata; ma mentre in ambito europeo personalità come Addison, Hume, Burke, Dubos, Diderot e Voltaire riservarono un'attenzione particolare alle speculazioni sul bello e sul gusto, in Italia si assistette ad un'indifferenza clamorosa per gli aspetti filosofici della questione, riconoscendone il valore solo in un'attività di opposizione alla poetica del Barocco²⁵.

In Italia il problema estetico fu prima di tutto un fenomeno storico di rinascita e allontanamento dall'esperienza secentesca e non è difficile capirne i motivi: il barocco fu essenzialmente un fenomeno italiano dal quale la Francia e l'Inghilterra vennero toccate solo indirettamente. Sembra quasi naturale, quindi, che l'Italia del Settecento rispondesse alle proposte provenienti dall'estero con un atteggiamento che rispecchiava (e altro non poteva fare) la sua particolare situazione culturale, inevitabilmente legata alla tradizione umanistica del paese e trainata dall'esperienza arcadica. Di conseguenza, mentre in Europa si andava a creare un nuovo concetto di gusto visto dalla prospettiva della *fruizione dell'arte* e non più, o non più esclusivamente, da quello della *produzione* (grazie soprattutto all'opera dell'Addison), in Italia si rimaneva legati ad una visione retorica della questione estetica, in cui il produrre, lo

scrittore dunque, manteneva il suo predominio nella determinazione del bello e del senso estetico, e la trattatistica non perse il carattere precettistico che era stato proprio del secolo precedente. Mentre in Francia e Inghilterra si era cercato di individuare un concetto di *gusto* separato e indipendente da quello di *giudizio*, critici italiani quali Muratori e Gravina (soprattutto il primo) avevano operato nella direzione opposta: nel peggiore dei casi non ci si accorse neppure della distinzione tra i due termini, nel migliore i due termini furono confusi e si finì per considerare il giudizio come unica forma possibile di gusto. Indicative sono a questo proposito le parole del Muratori:

la sovrana perfezion del Giudizio²⁶ è quella del saper conoscere in ogni autore tutto ciò, ch'è bello e degno di lode, e tutto ciò ancora che è biasimevole.²⁷

Bello, dunque, non ciò che piace al pubblico, ma ciò che è degno di lode da parte dei dotti in quanto conforme ai loro precetti, posto che:

il buon uso del Giudizio [...] consiste nel saper ben applicare ai differenti casi e oggetti le Regole del Bello²⁸

L'esigenza di liberare l'Italia dagli eccessi e dalle stravaganze del Barocco non permetteva agli italiani di vedere la questione estetica con la lucidità e l'imparzialità necessarie ad una discussione filosofica matura su di essa, ed è questo il motivo fondamentale per cui si conservò l'atteggiamento precettistico che aveva lo scopo di condurre (o meglio ricondurre) gli scrittori verso una poesia più semplice e più naturale. Rappresentò questo il principio costituente dell'*Arcadia* che aveva posto come obiettivo fondante del suo operato l'"estermine il cattivo gusto (...) perseguitandolo continuamente ovunque si annidasse", restaurando la grande poesia italiana "mandata quasi a soqquadro dalla barbarie dell'ultimo secolo"²⁹.

Allontanandosi, comunque, dal principio del secolo i risentimenti verso il Barocco si affievolirono, come era ovvio, e anche la critica seppe prudentemente modernizzarsi, pur senza abbracciare un atteggiamento speculativo valido. È questa la situazione che troviamo a metà del secolo in personalità come il Bettinelli e il Parini che, pur beneficiando degli influssi provenienti dall'empirismo incarnato dal pensiero di Dubos, Hume e Burke, non seppero ricavare da questo una metodologia filosofica valida, lo sfruttarono altresì per la definizione e fissazione di nuove regole estetiche.

Non molto diversi furono i risultati a cui giunse il Cesarotti negli anni della maturità. Tuttavia, il merito che gli si riconosce è di aver individuato nel pensiero di Diderot e, in anni più tardi, in quello dello Herder un approccio critico che poteva ben rappresentare un'alternativa all'indirizzo razionalista e a quello empirista relativamente agli studi estetici che si andavano sviluppando in quel periodo. Tale nuovo indirizzo, che possiamo già definire preromantico, sembrò al Cesarotti il più adatto a rappresentare i cambiamenti culturali (per lo più indotti) che si stavano verificando in Europa e di cui l'Italia, seppur con grandi sforzi, avrebbe potuto beneficiare senza tradire le sue peculiarità. In effetti, l'abate non perse mai di vista i caratteri essenziali della cultura italiana³⁰ o, se vogliamo, non seppe liberarsene e la poca originalità dei suoi scritti va imputata proprio a questo: se sul piano pratico la conciliazione tra vecchio e nuovo, tra italiano ed europeo da lui operata, rappresentò la strada migliore per mostrare all'Italia diversi e nuovi orizzonti, sul versante teorico questo impedì lo sviluppo di un dibattito critico coerente e maturo. Si assistette all'instaurarsi di un circolo vizioso che partendo da premesse razionalistiche e tardo-barocche pretendeva di condurre a conclusioni storicistiche e preromantiche, con ritorni continui alle prime. Questo è ben osservabile nel discorso che Cesarotti sviluppa sul Bello:

Bello dicesi tutto ciò che veduto, sentito o percepito desta una sensazione viva, rapida e profonda di piacere misto d'ammirazione, per l'eccellenza d'una qualità appartenente alla perfezion del soggetto, e inerente in esso. (I:341)

È questa la definizione di bello che troviamo in apertura del *Saggio* a esso dedicato. Con spirito pienamente illuministico Cesarotti avvia poi una spiegazione particolareggiata di tale definizione, che finisce per divenire la struttura portante del suo discorso e interessante è analizzare le diverse parti di tale definizione separatamente:

“Veduto, sentito o percepito”:

Con questi tre participi Cesarotti individua tutti i generi del bello: la pittura che si avvale degli occhi, la musica che usa le orecchie e la poesia che si serve dell'intelletto.

“Piacere misto d'ammirazione”:

Nel ragionamento sulla poesia del 1762 l'abate aveva già separato le arti del diletto da quelle dei bisogni. La distinzione torna in queste righe arricchita di un nuovo elemento: l'*ammirazione*, condizione e conseguenza necessaria del piacere estetico.

“Eccellenza d'una qualità appartenente alla perfezion del soggetto”:

Tale qualità viene vista da Cesarotti in una prospettiva relativistica (che egli aveva già adottato per l'Ossian, operando una serie di comparazioni tra i risultati artistici a cui erano giunti indipendentemente il bardo scozzese e Omero) in cui “la differenza e il confronto” guidano nella determinazione del bello e nella nascita dell'ammirazione. Cesarotti aveva scoperto nuovi mondi poetici (l'Ossian prima di tutto, la letteratura nordica in generale) e aveva

compreso, grazie a Diderot, che la diversità poteva essere sintomo di bellezza artistica; una bellezza che ridimensionava, però, il precetto oraziano del “utile dulce”, del “delectare et prodesse”, che l'abate considerava sì importante ma non sovrapponibile alla pura esperienza estetica: “l'utile può renderci il bello più caro; ma non lo fa essere né più bello, né più ammirabile.”

“Inerente ad esso”:

Così come il bello è indipendente dall'utile, esso lo è anche dall'opinione degli uomini e dal piacere che esso provoca. È questo il Bello che Cesarotti definisce in seguito *universale* in senso largo, ossia riconosciuto tale da tutti gli uomini “per solo istinto della Natura”:

(...) il Bello che ci presenta la Natura istessa: l'aurora che sorge, il sole che cadendo tinge le nubi di un bell'aureo rosato, il cielo seminato di stelle, un prato smaltato di fiori, un albero fronzuto diritto maestoso, l'arco celeste, un fiore brillante di colori vistosi (I:344)

Sintomatico a questo punto il richiamo alla poesia arcadica (riprova ne è il fatto che gli esempi citati riconducono tutti all'ideale arcadico dell'*amoenitas*), dalla quale Cesarotti, pur avendo scoperto e apprezzato il terribile e il selvaggio di Ossian, di Klopstock, di Young, non seppe e non volle mai staccarsi. L'Arcadia rimase in lui, e in tutti i critici del tardo Settecento, un'incontestabile autorità nella determinazione e autorizzazione del gusto estetico ed egli cercò sempre di operare in conformità ai dettami di quella, anche attraverso dichiarate richieste di approvazione: memorabile il fatto che egli inviasse proprio agli arcadi il suo *Saggio sul gusto* accompagnato da una copia della sua traduzione dell'Ossian, presentata come un cauto e rispettoso tentativo di rinnovamento, non contro, ma in totale aderenza ai principi della ri-

forma arcadica; l'abate dovette, agli occhi dell'accademia romana, riuscire nel suo intento, considerando che il suo ritratto fu posto nella sala del Serbatoio insieme alle più alte personalità europee associate ad essa.

Una volta definito il *Bello* universale, assoluto, Cesarotti inizia a investigare le categorie qualitative che rendono o meno un oggetto degno di ammirazione. Ne viene fuori una tassonomia che, ricalcando pedantemente quelle rinascimentali e poi primo-settecentesche, non aggiunge al dibattito critico nulla che non fosse già stato discusso nella più genuina tradizione italiana. Ritroviamo così categorie quali la *Regolarità*, la *Grandezza*, la *Simmetria*, la *Convenienza*, l'*Ordine*³¹ che ormai lontane dalle polemiche anti-barocche e prossime al nuovo secolo perdono parzialmente la loro validità, o meglio assumono un valore diverso, ridimensionato. Tuttavia Cesarotti sembra accorgersi di questo scarto quando a proposito della simmetria dichiara:

Benché la simmetria sia una delle sorgenti del Bello, ella però soggiace, come tutte le cose umane a tre inconvenienti. 1° Ha bene spesso un uniforme che stanca. 2° suppone ricercatezza, attenzione e diligenza; qualità che mostrano più d'arte che di natura: 3° obbliga l'occhio e lo spirito ad arrestarsi troppo spesso sul dettaglio, piuttostoché a spaziar liberamente sopra il complesso. Il simmetrico ripugna ai due sommi generi, il grande e il patetico. Demostene, Bossuet, Tacito, Ossian sono bruschi, irregolari, sprezzanti. (I:345)

Si intravede qui la via del compromesso per una nuova poesia che sappia da una parte seguire le orme di un'arte ordinata e regolare come quella arcadica senza però rendersene schiava, dall'altra accogliere la passionalità e l'istintività (e finanche la semplicità) propria della poesia nordica con Ossian in prima linea, senza per questo divenir ribelle e sprezzante: osservando la Natura, operare come ella opera, mescolando "l'uno e il molteplice, l'uniforme e

il diverso, il simmetrico e l'irregolare", con programmata casualità, affinché si ammiri la poesia e non si scorga l'arte, il mestiere³². È sicuramente questo il punto più interessante del suo discorso sul Bello, insieme all'accenno (già presente nel ragionamento sulla poesia del 1762) alla relatività del bello e del gusto che troverà poi conferma definitiva, come vedremo, nello scritto coevo sul gusto³³; per il resto Cesarotti si perde nelle pagine successive in dettagliate classificazioni, minute differenziazioni sui generi del bello e sulle loro caratteristiche che non presentano alcun solido interesse, non aggiungendo nessun nuovo elemento utile al progresso del dibattito estetico dell'epoca³⁴ (né alla nostra discussione), se non in un punto: quand'egli parla della necessità della compresenza nella stessa opera di un *bello morale* e un *bello sensibile*.

Dice:

La mescolanza del Bello Morale col sensibile rende questo più interessante. Un boschetto di alberi ben disposti è bello per sé; ma se questo è di cipressi funebri, ci attacca di più per la dolce melanconia che sveglia in noi l'idea della caducità umana. La sensazione divien più viva e profonda, se in mezzo a un circondario di cipressi v'è una tomba o una memoria d'un uomo celebre o caro. (...) Mario assiso sulle rovine di Cartagine sentiva un confronto, paragonando le ruine della sua fortuna con quelle dell'emula Roma. Un mare in tempesta presenta l'aspetto di un bello terribile; ma esso divien patetico se veggiamo da lungi un legno in pericolo di naufragare. Tutti i monumenti che rappresentano vicende strepitose, tutti quelli che svegliano alcun sentimento profondo relativo alla Divinità, all'Eternità, alle forze del tempo, alle vicissitudini della fortuna, tutti hanno una bellezza assai maggiore di quelli che ci dilettono per la squisitezza dell'arte" (I:351).

In questo si vede come il pensiero cesarottiano fosse stato sostanzialmente nutrito dall'esperienza ossianica, la quale sembra essere l'ispiratrice di queste

parole, dove ritroviamo una tensione straordinaria verso quei valori, tutti ossianici, del culto del passato e del giudizio che un raffronto con esso gli eroi nordici danno della loro condizione attuale; si riscontra altresì il potere (anche estetizzante) della natura e dalla catastrofe naturale, come componente inscindibile del destino umano. Come afferma il Binni³⁵: “Nel suo equilibrio letterario si presentano le forme che i grandi poeti romantici portano a vera sintesi non in forza di una abilità letteraria, ma di una unitaria intuizione personale”.

L'altro scritto cesarottiano, il *Saggio sulla filosofia del Gusto*, per la sua maggiore maturità e modernità di contenuti introdusse, tuttavia, in Italia concetti provenienti dal resto dell'Europa, fino a quel momento passati piuttosto inosservati; il fatto che Cesarotti decidesse di inviare proprio questo testo agli Arcadi, come abbiamo visto, ci meraviglia da una parte, ma dall'altra ci fa ben capire come egli non vedesse alcun contrasto tra quelle nuove idee che andava presentando all'Italia e la tradizione italiana che inevitabilmente si riconosceva nell'accademia romana; e non poteva essere differentemente, visto che era proprio quel contrasto che egli stava cercando, se non di eliminare, almeno di ridurre ad una pacifica convivenza. E quello che a noi interessa qui evidenziare è che, da una parte, questo tentativo può essere rintracciato fin dai primi scritti teorici e, dall'altra, che esso non sarebbe stato possibile senza l'incontro con Ossian, che inaspettato e formidabile alimentò il fuoco delle sue idee. Quello che egli non comprese del tutto fu, piuttosto, l'importanza della sua opera all'interno del panorama culturale italiano: convinto della necessità di una lenta e ponderata attività di riforma, egli non vide, e forse non avrebbe potuto vedere, che proprio grazie alla sua opera il processo di ammodernamento della cultura letteraria italiana subì una forte e definitiva accelerazione.

Il *Saggio sulla filosofia del Gusto* si apre con una riverenza retoricamente ben costruita agli Arcadi, ai quali Cesarotti si rivolge con *modesta compiacenza*, presentando in modo organico le sue idee sul gusto, quasi a voler completare il discorso estetico iniziato vent'anni prima con il *Ragionamento* sulla poesia. Rappresenta, infatti, questo scritto l'ultimo intervento diretto dell'abate su questioni estetiche e può per questo essere considerato il suo testamento o perlomeno il punto di massima teorizzazione al quale egli seppe arrivare. Questioni estetiche entreranno, sì, nei successivi suoi scritti ma incidentalmente o per vie traverse, non rappresentandone più il punto focale.

Il concetto su cui si snoda il discorso è quello già presente nel discorso sulla poesia, relativo all'esistenza di una filosofia che soggiace alle lettere e “che può chiamarsi la filosofia del Gusto”:

Ella è il genio che presiede alle arti del bello; ella dirige ugualmente il conoscitore che giudica, e l'ispirato che detta. (I:202)

A questo riguardo, interessante è andare alla ricerca dell'idea che sta alla base del concetto che Cesarotti qui introduce; egli definisce tale filosofia come *Genio*, ed esclude quindi che la si possa considerare “conseguenza laboriosa di freddi precetti scolastici”, ma neanche è da credersi “dono spontaneo d'una incolta natura” (in questo senso l'arte ossianica e i risultati ai quali essa seppe giungere nelle condizioni in cui nacque gli fu di immenso supporto); né chi apprende i primi, né chi scorge in sé il secondo può arrogarsi l'autorità “legislativa e giudiziaria”³⁶ in materia di gusto, essa infatti si nega:

all'accigliato geometra...allo spinoso dialettico...al fisico severo...all'erudito...
al pesante commentatore...all'umanista...al fastidioso grammatico...(e) nemmeno a quelli che più grandeggiano nella carriera dell'eloquenza. (I:203)

A chi dunque l'abate fa sì che tale facoltà si conceda? Leggendo le pagine dedicate a dare risposta a tale quesito, ci accorgiamo di quanto l'abate sia stato durante la sua carriera fundamentalmente fedele al suo pensiero, e quanti eterogenei elementi possiamo scorgere nel suo, seppur magro, sistema estetico. Vale la pena a questo punto riportare l'intero passo:

Non ad altri adunque concede la nostra filosofia il diritto del voto del tribunale letterario fuorché a coloro che partecipano delle qualità degli autori stessi e a cui niuno manca degli organi che formano il sensorio del gusto, dico orecchia armonizzata, fantasia desta, cuore presto a rispondere con fremito istantaneo alle minime vibrazioni del sentimento, prontezza a trasportarsi nella situazione dell'autore, celerità nel cogliere i cenni occulti e i lampi fuggitivi dell'espressione (...) scienza profonda dell'uomo, perizia filosofica della lingua, conoscenza squisitissima dei rapporti fra le modificazioni dell'anima e le tinte dello stile che le dipingono, finalmente uno spirito lontano ugualmente dalla servitù e dall'audacia, superiore ai miserabili pregiudizi del secolo, della nazione, della scuola, che concittadino di tutti i popoli intende tutti i linguaggi del bello, lo raffigura senza equivoco, lo ravvisa in qualunque spoglia, né lo adora stupidamente sotto una forma, ma gli rende omaggio in tutti gli aspetti che ne rappresentano acconciamente l'immagine. (I:205)

Sono queste parole che rientrano pienamente nel pensiero tardo-illuministico³⁷. Vi ritroviamo l'influenza del sensismo (già presente nel ragionamento sulla poesia), il linguaggio vivo ed entusiasta e le immagini proprie dell'atteggiamento preromantico (e l'influenza delle nuove poetiche), la volontà seriamente sentita di fuggire dalle strettezze della tradizione, la moderatezza necessaria ad un'arte "acconcia" (richiamo all'*Arcadia*), il razionalismo voltairiano; ma, soprattutto, due sono i concetti qui ribaditi con accenni

che poi diverranno aperte dichiarazioni nelle pagine successive: l'originalità del genio poetico e la relatività del gusto: l'una, come abbiamo visto, ripresa da Voltaire, l'altra da Diderot.

Geni originali e soli sono per l'abate: Dante, Petrarca, Ariosto, Tasso. I primi due (come Omero e Ossian), proprio perché isolati e senza alcun esempio che facesse loro da scorta, seppero comunicare alla poesia italiana "l'impronta originale dei loro diversi caratteri"; l'Ariosto condotto dalla "fecondità irregolare della natura", particolareggia col suo stile volutamente semplice creando un'arte varia; il Tasso, pervaso di ordinata arte, mestiere poetico, "alletta la ragione" con l'energia e la convenienza:

Parmi che Dante possa dirsi il poeta del genio, il Petrarca quello del gusto, l'Ariosto della verità, il Tasso della ragione. (I:210)

Altri poeti, dice Cesarotti, si limitarono a imitare soggiacendo all'autorità di questi grandi autori e crederono che questo bastasse a far poesia; ma per l'abate, come abbiamo visto, il genio è originale e unico, e trova proprio in questo il suo poter essere definito tale; esso è l'unico capace di creare la Poesia, che, libera da contingenze e particolarismi culturali, sappia farsi arte universale sull'asse spazio-temporale. È qui che trova grande spazio l'altro concetto accennato più sopra, quello della relatività del bello e del gusto che Cesarotti rielaborò da Diderot. Per tutta la prima metà del secolo tale idea era entrata nelle discussioni estetiche italiane solo come elemento negativo, inteso più come limitazione al ripristino della tradizione letteraria del paese, piuttosto che come possibilità di arricchimento e sviluppo; fu indiscusso merito dell'abate (spronato, senza dubbio, dall'incontro con Ossian) l'accorgersi, invece, dell'importanza delle dichiarazioni di Diderot e quindi di guardare all'esperienza estetica in una prospettiva relativistica, che sapesse dare il giusto peso

alla tradizione e all'innovazione nell'avanzamento della cultura e della letteratura italiane.

Come abbiamo accennato, l'influenza del pensiero di Diderot sulle idee estetiche del Cesarotti fu indiscutibilmente profonda, ma è su questa questione che essa si fa decisamente imponente. Nello scrivere il suo articolo, Diderot si era lasciato condurre per mano dal padre André, riconoscendo la validità della categorizzazione estetica da questo operata³⁸. Il cartesiano aveva distinto tra un *bello essenziale* (legge razionale), un *bello naturale* (così come esso si mostra in concreto) e un *bello artificiale* (ossia artistico, creazione umana), il primo appartenente al campo della *Ragione*, il secondo a quello della *Natura*, il terzo all'*Arte*. Quest'ultima può essere un prodotto di *genio*, o di *gusto*, o di *capriccio* (la contingenza), ma questo agisce solo come accidente, mai come fonte del bello che si riduce in ultima istanza sempre alla ragione. Benché in una prospettiva di ricusa, merito del padre André fu di aver dato un'attenzione non fugace agli elementi accidentali, convenzionali del bello e fu proprio da questo punto che Diderot prese le mosse per arrivare alla relatività del gusto quale elemento ineliminabile e essenziale dell'esperienza artistica, non più intesa come elemento di disturbo, basando il suo discorso sulla teoria dell'infinità dei rapporti relazionali tra gli oggetti, che come abbiamo detto trovò un accoglimento totale da parte di Cesarotti. Merito di Diderot fu di aver visto nel concetto di relatività e convenzionalità dell'arte non più un difetto bensì un pregio; suo limite fu il non riuscire a staccarsi completamente dal padre André: per questo egli continuò a considerare la relatività come elemento accidentale, non essenziale, arbitrario e quindi non fondante dell'arte. Cesarotti, seppur non con rigore metodologico, seppe andare oltre e trasformò (o meglio fornì un aiuto in tal senso) il relativismo estetico in storicismo, ossia in un concetto più stabile e continuo, grazie anche ad un discor-

so meno teorizzante e più empirico³⁹. Questo vale soprattutto per lo scritto sul gusto, dove la generalità del discorso presente nel ragionamento sulla poesia del 1762 (totalmente confacente alle idee e al metodo diderotiano), lascia spazio ad una trattazione più calata nel particolare, nel pratico. L'abate ha appena parlato dei grandi poeti italiani (Dante, Petrarca, Ariosto, Tasso) e del degrado della letteratura sopraggiunto dopo di essi e durato fino alla comparsa di una "confederazione di buoni spiriti" che seppero dalla fine del XVII secolo risollevarle le sorti culturali del paese, gli Arcadi:

Voi ben conoscete che l'imitazione della natura è inesauribile come la natura medesima; che la verità dell'imitazione dipendendo meno dal rapporto fra essa e l'oggetto, che da quello che passa fra il modo d'imitare e l'impressione dell'oggetto fatta nell'animo, e potendo la ragione, la fantasia e il sentimento lavorare o sole o mescolate fra loro intorno ad un oggetto stesso, tanti per conseguenza possono essere gli stili che ne risultano, quante sono l'impressioni degli oggetti e le combinazioni delle mentovate facoltà... (conoscete che) tra le virtù dello stile è una debolezza irragionevole il prediligerne alcuna a preferenza, non che ad esclusione delle altre, quando tutte sono ugualmente necessarie, e la migliore d'ogni altra non è che la più opportuna al momento: conoscesti finalmente che ad onta di ciò, ogni secolo per la necessaria influenza del sistema intellettuale e socievole pende a favorir maggiormente quella maniera di stile che ha più d'analogia colla generale disposizione dello spirito. (I:213)

Tralasciando gli aspetti propriamente encomiastici, il passo citato ci dona molti e validi elementi per affermare la consapevolezza con la quale Cesarotti dichiara la sua presa di posizione. Il tono astratto con cui Diderot parla di relatività estetica si trasforma qui in volontà di aderenza pragmatica alla con-

creta esperienza artistica; l'idea stessa di relatività, che in Diderot giunge ad un alto grado di teorizzazione, si trasforma nella speculazione dell'abate in senso della storia, attraverso il quale la questione non viene più vista solo da una prospettiva di valutazione del diverso in termini di pregio o difetto, ma anche e soprattutto attraverso un atteggiamento di pacifica accettazione di una realtà che al Cesarotti sembra ormai appurata: il bello si manifesta in vari e diversi modi condizionati da elementi non fugaci ma essenziali per la sua determinazione, al quale ne conseguono vari e diversi gusti, tutti comunque validi in relazione alla particolare esperienza artistica che li crea. Il difetto che potremmo imputare all'abate è di aver imbarcato la questione estetica, piena di accenni alla nuova realtà culturale preromantica, con la zavorra di categorie e strumenti razionalistici concretamente poco adatti ad esplorarla, ma è questa una caratteristica comune alla maggior parte dei teorici del suo secolo; anche dietro le più genuine dichiarazioni di fede al pensiero illuministico ed empiristico (come in Diderot e Hume), scorgiamo sempre la difficoltà di liberarsi da una metodologia tipica della mentalità razionalista. Grande merito del Cesarotti fu, però, di aver posto le basi, sia sul fronte della speculazione sia su quello della produzione letteraria, in primo luogo per l'apprezzamento di esperienze letterarie come quella ossianica, poi (e di conseguenza) per lo sviluppo del movimento romantico, grazie alla sua attività di cauto pensatore e di curioso traduttore, ma in questo certo egli non fu solo; altre personalità come i collaboratori de *Il caffè* operarono, seppur con diverse prospettive e differenti gradi di intensità, nella stessa direzione.

Il *Saggio sulla filosofia delle lingue applicata alla lingua italiana* può essere definito, senza correre il rischio di esagerazioni, il testo di carattere teorico-linguistico di ambito italiano più importante del Settecento. È con esso che l'Italia seppe raccogliere le forze per liberarsi dal giogo della tradizione linguistica rappresentata per secoli dall'attività dell'Accademia della Crusca e intraprendere più incisivamente di come si fosse fatto prima la strada per un rinnovamento della lingua poetica italiana, necessità sentita con crescente urgenza e vista come compimento naturale di quel processo di innovazione che stava investendo la letteratura italiana sul fronte concettuale e tematico. Anche in questo caso, come abbiamo già osservato per gli scritti coevi di argomento estetico, il saggio cesarottiano ci presenta il suo sostanziale legame con l'esperienza traduttiva dell'Ossian. Afferma il Puppo:

Il Saggio è, da un lato, la giustificazione teorica della sua pratica di traduttore e, dall'altro, contiene l'applicazione dei principi innovatori alle necessità della lingua italiana nel suo complesso, comprendente non soltanto il linguaggio della poesia ma quello della prosa⁴¹.

Costatando che l'esperimento traduttivo dell'Ossian (in questo caso per quanto riguardava la lingua e lo stile) poteva dirsi pienamente riuscito (sotto l'aspetto formale e, conseguentemente, in relazione al suo accoglimento da parte del pubblico), il Cesarotti ora poteva (aiutato, va da sé, dall'intera speculazione europea sul linguaggio) dedicarsi a trasportare i risultati pratici ai quali era giunto, all'interno di un discorso organico che li rendesse utilizzabili da un punto di vista concettuale. In questo senso il saggio rappresenta ai fini del nostro lavoro uno strumento indispensabile per comprendere ciò che

la scoperta delle poesie ossianiche rappresentò per l'abate. L'idea di comporre questo scritto è dichiarata dall'abate nell'Avvertimento posto in apertura: l'opera nacque come sistemazione di appunti e riflessioni raccolti durante un lungo arco di tempo senza l'intenzione di farne un'opera organica. Presentando tali idee all'Accademia di Scienze, Lettere ed Arti di Padova (di cui il Cesarotti era segretario perpetuo) fu invitato, per la validità delle considerazioni che tali appunti contenevano, a farne una presentazione più sistematica che successivamente ampliata e integrata portò alla prima edizione del testo⁴². Esso si presenta diviso in quattro parti, ognuna delle quali assume il compito di indagare i diversi aspetti filosofici delle lingue: la prima, polemica, atta a combattere alcune opinioni dominanti che ostacolano la libera vegetazione della lingua; la seconda, teorica, intesa a determinare colle teorie filosofiche la bellezza intrinseca ed essenziale delle lingue, fissandone i canoni, e applicandoli a ciascuna delle loro parti così logiche che rettoriche; la terza, normativa, contenente le regole che possono dirigere uno scrittore giudizioso nel far uso delle varie parti della lingua; infine la quarta, riguardante la lingua italiana, che dopo aver tracciato una storia della lingua, ci presenta lo spirito dominante del secolo rispetto ad essa.

Il testo coevo agli scritti di estetica presenta un alto grado di continuità con questi e in generale con tutta la produzione critica precedente; vi ritroviamo il solito spirito illuminista, spesso diviso tra premesse razionalistiche e conclusioni preromantiche, ma, benché il discorso venga condotto sempre con qualche insicurezza inavveduta e prevedibili (ai nostri occhi) cadute, è questo il testo nel quale Cesarotti mostra un maggiore e meglio definito allontanamento dalla critica italiana, giungendo a conclusioni che tutt'oggi vanno guardate con interesse ed attenzione. Rappresentano, infatti, esse una tappa fondamentale della storia linguistica italiana ed ebbero conseguenze

profonde sia sulla speculazione linguistica successiva sia sul rinnovamento pratico della lingua letteraria. Alle dottrine cesarottiane si richiameranno successivamente tutti i grandi romantici italiani impegnati in questioni linguistiche, come il Breme, lo stesso Manzoni e il De Sanctis.

Non estranea alla diffusione dell'opera fu la sua particolare veste linguistica; grazie al lessico ricco e vivace, alla sintassi flessibile e varia, all'esuberanza delle immagini, e alle vivide espressioni tirate via dalla lingua contemporanea, il testo dovette risultare di facile e piacevole lettura, oltre che capace di mostrare concetti in maniera comprensibile e inequivocabile.

Un'altra fu la caratteristica di questo testo, anche piuttosto discussa dalla critica successiva, ossia il suo essere un'opera di scienza "applicata" più che di scienza "pura". Che non vi si trovino grandi concetti filosofici è appurato, ma questo non deve essere visto come difetto o mancanza, piuttosto come necessità e forse anche come merito: l'urgenza stessa della situazione linguistica italiana fece ben comprendere al Cesarotti la necessità di un intervento sul campo che potesse arginare, o almeno tentare di mitigare, la caduta che la poesia italiana stava subendo da tempo. Tutto questo è ben chiaro all'abate fin dalla prima edizione del saggio (e forse in questa con maggior coscienza delle altre, se si guarda al titolo) ed, anzi, è proprio lui a dichiararlo apertamente nella lettera al Galeani Napione⁴³:

Io m'era prefisso di toglier la lingua al despotismo dell'autorità e ai capricci della moda e dell'uso, per metterla sotto il governo legittimo della ragione e del gusto; di fissare i principii filosofici per giudicar con fondamento della bellezza non arbitraria dei termini, e per diriger il maneggio della lingua in ogni sua parte (...) di far ugualmente la guerra alla superstizione ed alla licenza, per sostituirci una temperata e giudiziosa libertà; di combattere gli eccessi, gli abusi, le prevenzioni d'ogni specie; di temperare le vane gare, le cieche

parzialità; di applicar alfine le teorie della filosofia alla nostra lingua, d'indicar i mezzi di renderla più ricca, più disinvolta, più vegeta, più atta a reggere in ogni maniera di soggetto e di stile al paragone delle più celebri, come lo può senza dubbio, quando saggiamente libera sappia prevalersi della sua naturale pieghevolezza e fecondità. (p. 463)

Sono, queste, parole che abbiamo fin qui ritrovato in tutti gli scritti del Cesarotti: parlava negli stessi anni di un'arte e di un gusto liberi dalla "superstizione" e dai "pregiudizi" che sapessero modernizzarsi ma con "convenienza"; parla qui di una lingua "saggiamente libera", che sorretta dalla filosofia e affrancata tanto dal giogo della tradizione, quanto dai pericoli di un cieco accoglimento delle novità sappia attualizzarsi sfruttando le insite potenzialità e farsi più "varia", più "sciolta" e finanche più "viva e presta". A chi legge il saggio cesarottiano, questo è chiaro fin dalle prime parole e significativo il fatto che egli scegliesse di porre in apertura del suo *Avvertimento* un celebre passo di Orazio, celebre perché spesso citato da altri autori italiani, primo fra tutti Dante nel *Paradiso* e nel *Convivio*⁴⁴:

Ut silvae foliis pronos mutantur in annos
prima cadunt, ita verborum vetus interit aetas
et iuvenum ritu florent modo nata vigentque.⁴⁵

Il carattere storico delle lingue, affermato da Orazio con tanta forza, è il perno sul quale tutto il trattato cesarottiano si muove e, come vedremo fra poco, esso sarà l'elemento principale della battaglia contro coloro che volevano arrestare il moto vitale della lingua italiana, costringendola a muoversi nelle strettezze della tradizione autorizzata. La polemica condotta con l'usuale moderatezza (ma non per questo meno robusta e risoluta) si rivolgerà chia-

ramente alla classe dei puristi e all'Accademia della Crusca, in modo più generico nelle prime parti del saggio, esplicitata invece nell'ultima.

Il titolo dato alla prima parte del saggio ben ci indica da subito il metodo adottato dal Cesarotti e con esso gli scopi: "Si confutano alcuni pregiudizi che regnano intorno alle lingue". Non era nelle sue intenzioni fare opera originale e rivoluzionaria, bensì si accontentò di avviare un discorso logicamente valido di confutazione delle teorie che riteneva sbagliate o approssimative, esponendo le proprie idee e indicando possibili strade per una più corretta interpretazione dei fatti linguistici. Il paragrafo si apre così:

Nella classe di quei letterati che si dedicano particolarmente allo studio delle lingue corrono per assiomi alcune opinioni, che mal fondate, o mal applicate, impediscono costantemente il miglioramento della lingua medesima (p. 306)

La prima di queste opinioni riguarda il giudizio qualitativo sulle lingue:

Si crede da loro comunemente che fra le lingue altre abbiano qualche peccato d'origine, altre il privilegio speciale della nobiltà (p.307),

le prime "barbare, grossolane, disarmoniche"; le seconde sempre "colte, giudiziose, eleganti", per le quali la purezza sembra essere la qualità più invidiabile. Anche in questo senso la scoperta della poesia ossianica rappresentò per il Cesarotti un formidabile supporto alle sue idee; pur riconoscendone, come vedremo nel terzo capitolo, i limiti stilistici, l'abate riconobbe all'arte ossianica (e alla potenza della lingua inglese) anche pregi di carattere formale, benché questa non fosse in alcun modo assimilabile ai costumi retorici del continente. È chiaro, nel passo appena citato, il nesso che il Cesarotti stabilisce tra questo pregiudizio e quello già indagato a partire dal saggio sulla Po-

esia del 1762 riguardante i rischi derivanti dalla cieca ammirazione per un singolo autore, una nazione o un particolare secolo e altro non poteva essere, visto lo strettissimo rapporto tra esperienza letteraria e lingua. La confutazione di questa erronea opinione occupa diverse pagine del saggio ed è interessante osservare come l'abate decidesse di avviare il discorso nello stesso modo in cui aveva svolto il ragionamento sulla poesia già ricordato sopra: in quello aveva avviato una storia della poesia dalla nascita alla corruzione, allo stesso modo qui intraprende una storia delle lingue dal "punto della loro naturale origine sino a quello del loro scioglimento".

Nessuna lingua può essere superiore a un'altra per origine, tutte nascono o derivano (come egli spiega in nota) allo stesso modo e seguendo gli stessi percorsi, si migliorano ma poiché esse sono socialmente bastevoli non si prestano ad alcuna comparazione qualitativa atta a stabilire una qualsivoglia supremazia. Molto interessante, più per la sua modernità che per la sua originalità, risulta quell'accenno agli aspetti sociali delle lingue: per l'abate "ogni lingua è sempre formata dal popolo, vale a dire dagl'ignoranti che procedono per istinto o per caso" (e non quindi dai grammatici, aggiungiamo noi), inoltre "tutte servono ugualmente agli usi comuni della nazione che le parla, tutte sono piacevoli agli orecchi del popolo per cui son fatte". L'abate non fa altro qui che trasportare il discorso sulla relatività adottato per il gusto, all'ambito linguistico; relatività sempre intesa come fonte di arricchimento e di rispetto per la diversità.

L'aspetto sociale del linguaggio viene posto in evidenza anche nel secondo punto del paragrafo: nessuna lingua è e può essere storicamente pura, perché tutte nascono dalla mescolanza di diversi idiomi causata dalla mescolanza di diversi popoli, inevitabile agli albori della società. Comunque sia la purezza qualora esistesse, sarebbe per l'abate da considerarsi un difetto "poi-

ché una lingua del tutto pura sarebbe la più meschina e barbara di quante esistono”, venendo essa a mancare di quella varietà che solo uno “scambievolmente arricchirsi” (giudizioso, ovviamente) può portare. Un arricchirsi che per l'abate è necessario e vitale alla lingua e al popolo che la parla, poiché nessuna lingua è mai ricca abbastanza da non abbisognare di nuovi termini che rendano l'uomo capace di esternare le sempre nuove idee che lo spirito produce. Ma speculare a questo troviamo la perdita, diremmo ovvia per il Cesarotti quanto inammissibile per il partito dei puristi, di materiale che le lingue subiscono nel loro percorso storico. È questo un processo naturale di alterazione che per l'abate va osservato ma assolutamente non intralciato o corretto, come invece vorrebbero i conservatori. Ne deriva così la conclusione che la lingua è un ente vivo e come tale subisce alterazioni che trovano la loro privilegiata e unica causa nell'uso. Ritorna in queste parole il precetto oraziano del “si volet usus”⁴⁶ di cui il Cesarotti riconosce i depositari solo nel popolo e negli scrittori; il primo responsabile dei cambiamenti propriamente linguistici (fonetica, morfologia e sintassi), il secondo di quelli stilistici (i “colori” della lingua). Ponendo la questione in altri termini, potremmo dire che il popolo opera in riguardo allo sviluppo della lingua parlata, mentre la lingua scritta vive sotto la giurisdizione degli scrittori. È proprio questa la distinzione su cui si soffermano le riflessioni dell'abate, che dedica le pagine successive del suo trattato ad indagare le differenze esistenti tra il parlato e lo scritto:

La lingua parlata serve agli usi comuni, si usa sol tra i presenti, si adopera in cose che direttamente e immediatamente interessano; non si prefigge che l'intelligenza degli ascoltanti, e l'effetto; non è preceduta da pensiero e dall'arte; il piacere che può derivarne in chi l'ascolta, è talora la conseguenza, ma non l'oggetto e l' fine primario di chi favella. La scritta per lo contrario è diretta ai lontani, tratta di argomenti che non risguardano i nostri bisogni più

immediati e pressanti, è usata da persone tranquille e colte per uso d'altre colte e oziose persone, si fa con scelta e pensiero si propone non solo l'intelligenza e la persuasione di chi legge, ma insieme anche il diletto, precede con arte e con regola. (p. 312)

Ne risulta che la prima è più "irregolare," colloquiale e piena di "anomalie" e "ambiguità" (corrette però dall'"azione e 'l gesto che l'accompagna", dice Cesarotti), ma anche più "libera e disinvolta" della scritta e per questa libertà più ricca, trovando nell'"intimo genio" linguistico dei parlanti il suo principio; la lingua scritta invece è e deve essere più regolare, nobile e originale ma all'opposto essa è più "povera", più "uniforme e superstiziosa", ossia meno disposta ad evolversi e rispettosa dell'autorità dei grandi autori. Rispetto che, come sappiamo, può condurre ad un'ammirazione immotivata e superstiziosa e così come sul versante estetico essa conduce ad un'arte e ad un gusto piatti e incolori, vecchi e non propri, a livello linguistico essa fa sì che la lingua non abbia "che un colore ed un tuono, e ad onta della sua facoltà vitale e generativa" diventi "sterile e morta".

E allora come si debbono comportare gli scrittori affinché il loro ruolo di tutori della lingua scritta e dello stile sia esercitato in modo fruttuoso e illuminato? Il Cesarotti non sembra aver dubbi su questo punto:

La lingua scritta non dee ricever la legge assolutamente dall'uso volgare del popolo (p. 314)

ma

nella scelta delle parole e delle espressioni non dee nemmeno aderir ciecamente all'uso degli scrittori approvati, né farsi una legge di non dipartirsi dal loro esempio (p. 315)

inoltre:

Meno ancora di tutto la lingua scritta dovrà dipendere dal tribunal dei grammatici, poiché non hanno né veruna autorità legislativa né verun titolo per meritarsela (...) Si contentino dunque di far l'ufizio di vocabolari, e si pregino di poter dire se una voce siasi usata, e quando, e da chi, e quante volte, ma non si arroghino di dar sentenza sulla bellezza ed aggiustatezza dei termini e dell'espressioni, di cui solo tocca a decidere agli scrittori di genio e agli uomini che accoppiano al gusto il ragionamento. (pp. 317-18)

È evidente qui il richiamo fatto ai cruscanti, nel cui operato l'abate riconosceva una delle cause della situazione di disagio linguistico e stilistico che la letteratura italiana stava vivendo. Piuttosto aspro suona quel riferimento fatto alla coppia di termini *gusto – ragione* che, indissolubilmente legati tra loro nella sua dottrina, il Cesarotti con probabilità non riconosceva agli accademici della Crusca (soprattutto il secondo). Dobbiamo poi notare che con la traduzione dell'Ossian l'abate aveva inevitabilmente rinunciato alla protezione della quale il ruolo di critico solitamente consente di godere, per mettersi dalla parte, più insidiosa e cagionevole, di chi dà vita a letteratura e lingua. E quelle parole nascono proprio dalla sua esperienza di traduttore (se si vuole, più faticosa di quella d'uno scrittore originale, perché più vincolata nelle scelte anche linguistiche) e di creatore, equilibrato, di nuova lingua poetica, il quale può ora attestare con fermezza il suo successo delle sue intuizioni.

Proprio per questo la seconda parte del saggio viene dedicata ai “principii che debbono guidar la ragione nel giudicar della lingua scritta, nel perfezionarla e nel farne il miglior uso”. Dopo aver evidenziato e confutato quelle opinioni che egli riteneva erronee, l'abate comincia qui a esporre il suo pensiero, con un procedimento (attraverso la terza parte) di progressivo avvicini-

namento al tema finale del saggio (quarta parte), quello dedicato alla situazione linguistica italiana, che più gli stava a cuore. Qual era dunque il ruolo che il Cesarotti riconosceva alla ragione (alla filosofia) in materia di lingua? L'idea di base a tutto il discorso è quella per la quale:

La giurisdizione sopra la lingua scritta appartiene indivisa a tre facoltà riunite, la filosofia, l'erudizione ed il gusto. La filosofia ci mostrerà in che consista la vera bellezza ed aggiustatezza delle parole, e i veri bisogni della lingua; l'erudizione, facendoci risalire ai sensi primitivi dei termini e informandoci degli usi, costumi, circostanze che diedero occasione ai vari vocaboli, ce ne farà sentir con precisione l'esatto valore, e l'aggiustatezza o la sconvenienza; finalmente il gusto c'insegnerà quando e come vogliasi condiscendere all'uso o rettificarlo, in qual modo possano conciliarsi i diritti della ragione e quei dell'orecchio, e quali siano i limiti che dividono la saggia libertà dalla sfrenata licenza. (p. 319)

Non tanto ci interessa qui analizzare o valutare le vie attraverso le quali, partendo da questa idea iniziale, il Cesarotti arrivò alle conclusioni che ora vedremo. Da dire soltanto che, similmente a quanto aveva già fatto nel discorso sulla poesia del 1762, egli optò qui per un approccio storicistico, abbozzando, con una più o meno accentuata dipendenza da altri pensatori a lui coevi, una storia dello sviluppo del linguaggio e delle lingue. La prima conclusione a cui egli giunge è quella già vista nella prima parte del saggio, ossia che le lingue sono dei corpi vivi in continuo mutamento sull'asse spazio-temporale:

(...) la lingua in capo a qualche secolo, anche conservando intatta la sua forma esterna, diviene però intrinsecamente ed essenzialmente diversa nel valore, nel color, nell'effetto. (p. 336)

Quali sono dunque le conseguenze di questo fatto in relazione al gusto e al giudizio sulle lingue e sulla letteratura?

In primo luogo, afferma l'abate, ne deriva una grande difficoltà nel giudicare opere scritte in una lingua morta o straniera, non potendo conoscere l'esatto valore dei vocaboli, dei colori, delle metafore o così via; quindi la nostra interpretazione rischia sempre di essere approssimativa se non erronea, o comunque diversa dall'opinione che gli antichi potevano avere di opere a loro coeve e tendente sempre a considerare le scelte degli scrittori antichi come le più "aggiustate e felici". Chiaro è il richiamo a quei pregiudizi che il Cesarotti aveva in altri luoghi combattuto e che per questo egli considera in queste pagine come un concetto oramai assodato. Il gusto si trasforma e si adatta, nuovi oggetti vengono creati, idee fresche e inesplorate nascono, come far sì che la lingua stia dietro a tutti questi cambiamenti è dichiarato dall'abate quasi con gioia e sollievo:

Finalmente, quel che più importa, viene da ciò a dimostrarsi la necessità di rinfrescar di tempo in tempo il colorito della lingua coll'introdur nuovi termini, nuove derivazioni e metafore, se vogliamo che l'espressioni siano assortite al sentimento, nel che è posta tutta la bellezza e vivacità dello stile. (p. 338)

Come abbiamo già visto tale compito viene affidato dal Cesarotti ai soli scrittori, unici detentori del potere legislativo in materia di stile. A loro è dedicata la terza parte del saggio: "Delle regole che possono dirigere uno scrittore giudizioso nel far uso delle varie parti della lingua". Se leggiamo con attenzione il titolo possiamo notare che l'approccio precettistico qui adottato dall'abate è ben diverso da quello che avremmo trovato in autori precedenti come il Muratori o contemporanei come il Parini: si tratta qui di dare regole che possono dirigere un scrittore, non direttive assolute che gli scrittori devono seguire. È

questo facilmente comprensibile, vista la sua ferma convinzione della libertà dello scrittore e dell'inopportunità e illegittimità del dettar regole in materia di stile, di cui i grammatici si arrogano il diritto, Crusca in prima posizione:

In una lingua viva e vegeta, coltivata da una folla d'ingegni forniti d'erudizione e di gusto, non altro che la tirannide d'un ridicolo pregiudizio può togliere agli scrittori moderni la doppia libertà concessa ai loro antecessori di dispor dei vocaboli antichi e d'introdurne di nuovi; purché l'una e l'altra di queste operazioni sia fatta giudiziosamente e a proposito. (p. 366)

Da una parte dunque gli scrittori hanno l'immensa risorsa dei vocaboli della tradizione e loro compito, chiamato dall'abate "atto di pietà" per la lingua, è quello di "ringiovenire opportunamente le voci invecchiate e richiamarle alla luce", dall'altra le inesauribili possibilità delle nuove parole di cui tutte le lingue necessitano per combattere la loro povertà "in proporzione dei bisogni dello spirito". Prima tra tutte le possibili fonti per la coniazione di nuovi vocaboli è per il Cesarotti "il fondo della lingua già ricevuta e approvata" attraverso operazioni morfologiche di derivazione; seguono i dialetti:

Può permettersi al dialetto dominante la primazia sopra gli altri, non la tirannide. Tutti i dialetti non sono forse fratelli? non son figli della stessa madre? non hanno la stessa origine? non portano l'impronta comune della famiglia? non contribuirono tutti ne' primi tempi alla formazione della lingua? Perché ora non avranno il diritto e la facoltà d'arricchirla? (p. 376)

Già evidente in queste parole, l'attacco ai cruscanti e all'illegittimità del loro toscanesimo si fa nelle pagine successive sempre più acuto, anche per il fatto che il Cesarotti stava preparando il terreno per introdurre quella che doveva

essere una delle idee più avversate dai puristi, ossia l'accettazione (nei termini che vedremo) del forestierismo. Pur vedendone il discapito, egli riconosce che:

Il fondo nazionale non basta sempre all'aumento e alla dilatazion delle idee: convien talora ricorrere ai linguaggi stranieri (p. 377)

È questo un procedimento comune a tutte le lingue, sia antiche sia moderne, ma poiché si tratta di una necessità, esso non deve essere abusato come ad esempio si fa con i grecismi nel linguaggio scientifico, precisa l'abate⁴⁷. Egli distingue con esattezza il prestito linguistico dalle lingue classiche da quello proveniente dalle lingue moderne ed è su quest'ultimo che si ferma la sua attenzione. Come sappiamo nel settecento l'influsso della lingua francese su quella italiana fu larghissimo e fu proprio su di esso che le discussioni linguistiche si concentrarono con maggior vigore e animosità e questo era ben noto all'abate, essendosi egli trovato nel mezzo delle polemiche per le sue idee innovative e innovatrici:

Io rinforzo le mie proteste, e mi dichiaro di condannar altamente la licenza di coloro che vanno tutto giorni infrancesando la lingua italiana senza proposito. Quando non ci fossero altre ragioni di condannar questo abuso, converrebbe ancora astenersene per non offendere la vanità nazionale, che nelle cose piccole si fa forse sentir più al vivo che nelle grandi. Ma dall'altro canto, se la lingua francese ha dei termini appropriati ad alcune idee necessarie che in Italia mancan di nome, e se questi termini hanno tutte le condizioni sopra richieste, per quale strano e ridicolo aborrimiento ricuserem di accettarle? (p. 381)

Dichiarandosi a favore dell'adozione di termini forestieri per supplire alle mancanze della lingua italiana, il Cesarotti incontrò amare critiche che possiamo ricondurre in ultima istanza all'operato del Galeani Napione, che affermando il suo totale antifrancesismo attaccò in modo aspro e diretto l'abate nel suo *Dell'uso e dei pregi della lingua italiana* del 1791; ma l'abate conosceva bene la storia linguistica italiana e i risultati ai quali essa aveva condotto attraverso secoli di bigottismo e pregiudizi. Proprio a questo è dedicata l'ultima parte del suo saggio intitolata *Della lingua italiana e dei modi d'ampliarla e perfezionarla*, dove l'abate, similmente a quanto aveva già fatto nel ragionamento del 1762 a riguardo della poesia italiana, traccia una storia della lingua che possa avvalorare le sue tesi. Molto interessanti risultano le sue riflessioni sul Trecento e i suoi scrittori:

Firenze ebbe la gloria di alimentar la nostra lingua, invigorirla, formarla. Il genio di Dante, il gusto squisitissimo del Petrarca, la copia e piacevolezza del Boccaccio la impressero de' loro caratteri e le comunicarono colori, armonia, movimento e ricchezze proprie. I loro scritti furono come altrettante favelle che sparsero sopra la lingua la luce dell'analogia. (p. 403)

Fu dunque per la genialità di quegli scrittori che il fiorentino divenne la lingua letteraria per eccellenza, non per qualche speciale privilegio della città, come invece si credé. Fu questa falsa credenza che donò a Firenze non il "principato" della lingua ma niente di meno che l'immeritata "dittatura" benché anche Dante nel *De vulgari eloquentia* avesse escluso che il fiorentino potesse essere quella lingua letteraria italiana che aveva cercato. Il pregiudizio per il quale la lingua avesse raggiunto nel XIV secolo l'apice del suo sviluppo si protrasse per secoli trasformandosi in una politica linguistica di repressione rivolta a qualsiasi elemento di novità o divergenza da quel secolo.

Fu questo il compito che dalla fine del XVI secolo si prefisse l'Accademia della Crusca soprattutto attraverso la compilazione del suo *Vocabolario*. Il giudizio sul *Vocabolario* della Crusca che troviamo nel saggio è piuttosto severo e ruvido (e diremmo a volte beffeggiante), ma il Cesarotti seppe trasmetterlo con quella irremovibile pacatezza che sempre animò i suoi scritti:

Di fatto come dovrà realmente chiamarsi cotesto vocabolario? Italiano? No certamente, perché le provincie d' Italia, trattone una, non ci trovano i lor comuni vocaboli. Toscano? Neppure, poiché non solo vi mancano i termini particolari delle diverse città, ma scarsissimo è inoltre il numero degli scrittori della Toscana che vi siano ammessi a confronto di quei di Firenze. Sarà dunque fiorentino? Mai no, perché una quantità di voci usate dal popolo, e riconosciute dai compilatori stessi per buone, utili e necessarie, non osarono essi di registrarle, perché non le trovarono usate da' buoni scrittori. E bene: sarà senza fallo il vocabolario degli scrittori fiorentini: no ancora, poiché non tutti gli scrittori di Firenze furono posti nel ruolo di testi di lingua, né ottennero l'onore d'essere citati. Quale specie dunque di vocabolario è mai questa? Eccolo: esso è il vocabolario degli scrittori del Trecento e d'alcuni altri moderni scelti a piacimento dal nuovo tribunale, perché scrissero alla maniera dei trecentisti. (p. 411)

Un dizionario dunque incapace di rappresentare la lingua italiana nella sua interezza e per questo traditore dei compiti che nella mentalità illuministica del Cesarotti un dizionario doveva adempiere: “servir all'uso di chi scrive e far intender la lingua nazionale agli stranieri”. Un dizionario nel quale l'abate riconosceva il prodotto di quella filosofia linguistica ed estetica che per secoli aveva lasciato l'Italia in uno stato di totale immobilità, causa ultima, e per questo più temibile, dell'inadeguatezza che la lingua letteraria italiana mostrava ai suoi occhi, alla fine del Settecento. Forte a questo punto è la ribellione:

È tempo omai che l'Italia si affranchi per sempre dalla gabella delle parole bollate, come gl'insurgenti d'America si affrancarono da quella della carta. (p. 418)⁴⁸

Non sembra superfluo notare a questo punto che l'esempio riportato da Cesarotti non fu di caso scelto a caso, visto lo stretto legame che egli riconosceva tra le questioni linguistiche ed estetiche e quelle storiche, politiche e sociali della nazione, che diverranno fondamentali per il pensiero romantico e risorgimentale. Solenni suonano le successive parole:

La lingua è della nazione (p. 419)

Come fosse possibile liberarsi dalla tirannide della tradizione risultava piuttosto chiaro all'abate: pur non disconoscendo l'importanza di Firenze e dell'operato dell'Accademia della Crusca nella storia linguistica italiana egli prospettava un rinnovamento, nei principi e nelle finalità, di quest'ultima che una volta libera da superstizioni e preconcetti e aperta all'esperienza linguistica tutta avrebbe potuto svolgere con efficacia la sua opera di vigilanza sulla lingua italiana. Tra i diversi compiti che il Cesarotti affidava all'Accademia così riformata, il più importante e urgente era la stesura di nuove opere lessicografiche, attraverso l'analisi scrupolosa di tutti gli aspetti della lingua italiana. Tra le attività di questa istituzione compariva, brillantemente, "confrontare la nostra lingua con quelle straniere per evidenziarne le mancanze e le ricchezze" attraverso "una serie di traduzioni degli autori originali di tutte le lingue" (p. 118). La certezza con la quale l'abate affermava la necessità di un tale lavoro, gli giungeva, senza dubbio, dalla sua esperienza traduttiva dell'Ossian: egli riusciva ad intravedere l'intelligenza dei suoi progetti, proprio perché il suo lavoro di confronto e di reciproco avvicinamento tra

l'Ossian e la lingua italiana ne rappresentavano la riuscitissima prova a monte. Si sarebbero dovuti compilare così due nuovi vocabolari:

L'uno d'ampia mole e di molteplici ed importanti ricerche per utilità delle varie classi degli eruditi e ragionatori, l'altro più breve e fornito solo del necessario, per uso giornaliero di chi vuole intendere e maneggiar la lingua scritta.
(p. 423)

Apprezzabile in queste parole risulta la totale aderenza dell'abate ai principi divulgativi dell'Illuminismo.

Il saggio si conclude con un'affermazione di totale fiducia nel progetto, che rispecchia fedelmente il temperamento positivo e bonario del nostro:

Il volere fu sempre la cote del potere; si voglia davvero, e si potrà. (p. 426)

Fu proprio l'atteggiamento di entusiastica e cordiale apertura che rese le idee del Cesarotti capaci di inserirsi all'interno della cultura italiana e diffondersi senza creare dolorose rotture o ruvidi attriti. Pur se convinto della necessità di far riconoscere all'Italia l'inaccettabile situazione di stallo estetico e dunque artistico che essa stava vivendo ormai da secoli, non dimenticò mai le peculiarità culturali del suo paese e per questo cercò (con successo, aggiungiamo noi) di integrare le nuove idee che dall'Europa giungevano con la più genuina italianità. Non estranea al compito che egli si assumeva fu la sua attività di traduttore dei moderni europei, come vedremo nel successivo capitolo, va ridotta essenzialmente alla sua traduzione dei *Poems of Ossian*, con la quale egli seppe presentare all'Italia buona parte di quello che essa abbisognava: nuovi temi e una lingua fresca e vivace, seppur pienamente italiana.

NOTE AL PRIMO CAPITOLO

- ¹ In particolare va ricordato, Giovanni Antonio Volpi (fondatore, con il fratello Gaetano, della tipografia Volpi-Cominiana) il quale gli aprì la sua biblioteca ricca di autori classici, greci e latini e Paolo Brazzolo, fervente ammiratore di Omero, per il quale Cesarotti tradusse il *Prometeo* di Eschilo e alcune odi di Pindaro. Per un'informazione sull'attività tipografica in Padova nel secolo di Cesarotti si veda AA.VV. *Libri e stampatori in Padova, Miscellanea di studi storici*, Padova, Tipografia Antoniana, 1959.
- ² Abate Giuseppe Toaldo (1719-1798), scienziato, Professore all'Università di Padova, dove fondò un osservatorio astronomico. Scrisse di trigonometria, gnomonica e astronomia.
- ³ Si leggano a conferma queste parole di W. Binni: "(...) la vita culturale veneta (come quella musicale e pittorica) ha un indubbio rigoglio e partecipa in vari modi allo sviluppo prima del razionalismo arcadico e del preilluminismo, poi alla diffusione di un illuminismo moderato e più incline a conciliazioni con la tradizione, poi alla diffusione delle nuove correnti preromantiche e neoclassiche". (in W. Binni, N. Sapegno, *Storia letteraria delle regioni d'Italia*, Sansoni, Firenze, 1968, p. 193).
- ⁴ Carlo Goldoni aveva deciso di trasferirsi in Francia l'anno precedente. Stanco delle polemiche con il Chiari e col Gozzi, partì nel Febbraio del 1762, accettando l'incarico di dirigere il teatro della *Comédie italienne* di Parigi.
- ⁵ Tuttavia, come vedremo nel terzo capitolo, la funzione delle note al testo ossianico andrà oltre il semplice costume divulgativo: quelle note rappresenteranno per il Cesarotti una necessità inderogabile nel processo di introduzione nella cultura letteraria italiana della sua traduzione.
- ⁶ Tutte le opere approvate dall'autore sono raccolte nell'edizione completa delle *Opere* in quaranta volumi, di cui undici furono stampati tra il 1800 e il 1803 a Pisa, presso la Tipografia della Società Letteraria; altri ventisei, tra il 1804 e il 1811, a Firenze, presso Molini, Landi & C.; gli ultimi tre, tra il 1811 e il 1813, nuovamente a Pisa, presso Capurro. I volumi (I-XXIX) prima della morte di Cesarotti (1808) furono curati direttamente da lui, i successivi (XXX-LX) furono ordinati e curati dal suo discepolo Giuseppe Barbieri.
- ⁷ Si veda a proposito: A. Neill, 'An Unaccountable Pleasure': Hume on Tragedy and the Passions, in *Hume Studies*, 24, pp. 335-354 (1998).
- ⁸ Spiega Paola Ranzini nell'introduzione alla sua edizione critica di M. Cesarotti, *Drammaturgia universale antica e moderna (?)* - Roma, Bulzoni, 1997, pp. 11-94: "Per Cesarotti l'esperienza estetica del tragico non ha nulla a che vedere con l'inebriamento provato da Wilhelm Meister alla lettura di Shakespeare, in quanto resta, secondo l'abate, spiegabile razionalmente." (p. 79)
- ⁹ Questa e le successive citazioni sono prese da: M. Cesarotti, *Opere scelte*, a cura di G. Ortolani, Firenze, Le Monnier, 1945, in due volumi (I, *Operette estetiche e politiche*; II, *Poesie d'Ossian, Lettere scelte*). Nel riferimento del luogo testuale tra parentesi, il numero romano indica

il volume, i numeri arabi indicano le pagine.

¹⁰ Cesarotti ritenne il testo immaturo e per questo lo escluse dall'edizione autorizzata delle sue opere.

¹¹ Per *facoltà imitatrice* o *imitazione*, l'abate intende qui la capacità propria dell'uomo di riprodurre ciò che egli vede e sente.

¹² Le "membra" che compongono la Poesia e che fanno di questa l'arte per eccellenza sono: la "versificazione", l'"imitazione icastica" (rappresentativa) e l'"imitazione fantastica" (creativa), la quale porta con sé il "linguaggio entusiastico", il "mirabile e la "finzione" (I:223 passim).

¹³ Le idee estetiche di Diderot furono fondamentali per il *Ragionamento* cesarottiano, e per i successivi suoi scritti di estetica. L'abate dovette ricordarsi soprattutto dell'articolo *Beau* che Diderot scrisse nel 1752 e che fu poi pubblicato nel primo volume dell'*Encyclopédie*. Si veda, per un'informazione completa sulle idee estetiche del Diderot: Massimo Modica, *L'estetica di Diderot. Teorie delle arti e del linguaggio nell'età dell'« Encyclopédie »*, Pellicani, Roma, 1997.

¹⁴ L'idea fu senz'altro ripresa dall'*Essai sur la poésie épique*, pubblicato in inglese da Voltaire nel 1726 a Londra, poi stampato in francese e più tardi rifiutato dall'autore. Il Cesarotti farà proprio il concetto di *genio*, nella doppia accezione di "gusto estetico" e di "facoltà creativa" nell'opera di caratterizzazione e autorizzazione dell'Ossian.

¹⁵ Abbiamo accennato prima alla scarsa originalità dei concetti contenuti nel saggio cesarottiano.: questa affermazione del Cesarotti ne è un esempio. L'importanza della Ragione come elemento fondante del gusto (sia nel processo creativo, sia nella ricezione del prodotto da esso derivante) era già stata affermata da numerosi critici precedenti o contemporanei al Cesarotti; non mi riferisco al concetto di ragione utilizzato da Burke e da Hume nel tentativo di respingere il relativismo del gusto, piuttosto alle idee di pensatori italiani quali il Gravina, che risultano fondamentali in Italia per l'accettazione di una definizione dell'arte come "un sogno fatto in presenza della ragione" (così definita dal Padre Ceva nelle sue *Memorie d'alcune virtù del Signor Conte Francesco de Lemene* (1706), (2a ed. riv. Milano 1718, p. 140) e che sarà fondamentale per i critici del secondo Settecento, come il Bettinelli e il Cesarotti. (Si veda a tal proposito: G. Morpurgo-Tagliabue, *Il Gusto nell'estetica del Settecento*, Roma, Centro Internazionale di Studi Estetici, 2002, pp. 73-80).

¹⁶ Cfr. W. Binni, *Melchiorre Cesarotti e il preromanticismo italiano*, in "C.M.", a. XIII, n. 6, novembre-dicembre 1941, pp. 403-412, poi in *Preromanticismo italiano*, Napoli, Edizioni Scientifiche italiane, 1947, con il titolo *Melchiorre Cesarotti e la mediazione dell'Ossian*.

¹⁷ Dobbiamo aggiungere che Cesarotti rifiutò anche una critica basata sulla tradizione di genere (l'epica, la tragedia, etc.), considerando questa una limitazione metodologica nella caratterizzazione del Genio poetico.

¹⁸ Si tratta del saggio XXIII degli *Essays and Treatises on several subjects* che David Hume pubblicò a Londra tra il 1753 e il 1754. Il Cesarotti poté conoscere la versione francese del Merian, stampata ad Amsterdam nel 1759 ed intitolata: *Dissertations sur les passions, sur la tragédie, sur la règle du goût*.

¹⁹ La citazione nel testo è in italiano, sicuramente appartenente al Cesarotti stesso, il quale deve averla tradotta dalla versione francese, non conoscendo egli a quel tempo la lingua inglese.

²⁰ Cesarotti accusa Aristotele di aver composto un'opera superficiale e confusa, guidata più dalla fantasia che dalla ragione: "molto più atta a restringer e raffreddar il genio, di quello che a guidarlo, ad imbarazzar lo spirito che a dirigerlo, a render il gusto capricciosamente schizzinoso piuttosto che a purificarlo ed illuminarlo "(I:247) e chiama a sé il Gravina il quale non credette la *Poetica* opera del grande filosofo greco.

²¹ Per un quadro dettagliato dei rapporti tra le concezioni estetiche del Cesarotti e la loro dipendenza da altri teorici si veda l'intervento di E. Bigi, *Le idee estetiche del Cesarotti*, in *Giornale storico di letteratura italiana*, CXXXVI (1959), pp. 341-366 e anche il più recente P. Ranzini *Verso la poetica del sublime: L'estetica "tragica" di Melchiorre Cesarotti*, Pisa, Pacini, 1998, dove l'autrice evidenzia il rapporto tra la produzione critica e letteraria del Cesarotti con le sue intuizioni estetiche.

²² Con l'avverbio *ugualmente* il Cesarotti intende affermare il valore della Poesia universalmente riconosciuto che si sollevi sopra i particolarismi temporale e spaziali.

²³ Da ricordare alcune delle loro opere, tra le quali le riflessioni sulla letteratura di P. Verri e di Beccaria apparse su *Il Caffé*, il saggio *L'Entusiasmo* del Bettinelli (1769) e il *Discours sur Shakespeare et sur monsieur de Voltaire*, del Baretti (1777), tutte fondamentali per comprendere i debiti contratti e la considerazione ottenuta dagli interventi del Cesarotti.

²⁴ Per uno studio approfondito del rapporto tra l'abate e Ossian si veda il secondo capitolo.

²⁵ Dice Morpurgo-Tagliabue: "(...) per tutto il secolo una trattatistica ricca e influente come quella italiana non diede quasi una sola definizione originale del gusto, o, se vogliamo essere più radicali e insieme più precisi, non diede una sola definizione metodologica del gusto. I problemi che si impongono in Francia e in Inghilterra nel Settecento sono diversi: (1) quale sia la natura gnoseologica del gusto; (2) come il gusto possa garantire l'oggettività del bello; (3) quale sia il rapporto e la differenza tra gusto immediato e riflessivo, o gusto e giudizio. Trattati quasi sempre in modo discorsivo e non pedante, sono problemi speculativi." (in G. Morpurgo-Tagliabue, *Il gusto nell'estetica del Settecento*, cit., p. 29).

²⁶ Nella definizione del quale viene compreso anche il gusto.

²⁷ L.A. Muratori, *Della Perfetta Poesia italiana* (1706), a cura di Ada Ruschioni, Marzorati, Milano, 1971, p. 516.

²⁸ Ivi, p. 535.

²⁹ G. M. Cresimbeni, *Ristretto dell'istoria della celebre adunanza degli Arcadi*, in *Storia dell'Accademia degli Arcadi* (1712), T. Becket Pall-Mall, Londra, 1804, p. 51.

³⁰ Né nei suoi scritti teorici, né come traduttore dell'Ossian.

³¹ Troviamo simili categorie nell'articolo sul bello di Diderot (cit.), dal quale anche in questo caso Cesarotti attinse abbondantemente.

³² In altre parole, torna qui la distinzione tra *Poesia* e *arte poetica* già vista nel *Discorso* sulla poesia del 1762, dove, però, la necessità del compromesso tra le due non era ancora sentita con la forza che invece qui troviamo.

³³ Troviamo qui conferma di quanto avevamo detto a proposito della filiazione diretta di queste idee dall'esperimento ossianico: l'affermazione della piena legittimità che l'esperienza artistica del bardo scozzese meritava e non poteva non meritare, viene qui ri-

presa e generalizzata per sostenere l'inoppugnabile libertà artistica degli scrittori in quanto creatori di *Poesia*.

³⁴ Distinzioni quali *Bello generale e particolare, Bello visibile e musicale, Bello morale e intellettuale*, come le troviamo nel presente scritto, rientrano in categorizzazioni pienamente razionalistiche, che Cesarotti riprende un po' superficialmente e senza molto originalità dall' *Essai sur le Beau* (1741) del cartesiano J. M. André (1675-1764).

³⁵ In W. Binni, *Preromanticismo italiano*, cit. p. 196.

³⁶ Con terminologia mutuata dalla giurisprudenza Cesarotti intende qui gli scrittori, creatori di poesia e per questo suoi legislatori e i critici che approvando o rifiutando l'operato dei primi svolgono il ruolo di giudici in materia di gusto.

³⁷ In queste parole il Cesarotti sembra dipingere il proprio ritratto di lettore e traduttore dell'Ossian. Nelle riflessioni sulla traduzione, anche contemporanee, ritroviamo con costanza l'idea che il traduttore debba in qualche modo partecipare delle qualità dell'autore tradotto. Si veda in proposito l'interessantissimo intervento di P. V. Mengaldo intitolato *Il "Monselice" e i poeti-traduttori*, composto in occasione del trentaseiesimo Premio Monselice per la traduzione (2006) e presente all'url www.provincia.padova.it/comuni/monselice.

³⁸ Riassumo le idee di André, aiutato da G. Morpurgo-Tagliabue *Il Gusto nell'estetica del secondo Settecento* pp. 40-48 e dal suo *Essai sur le Beau* (1741), cap. I, Paris 1763, I, p. 37 e sgg.

³⁹ Il quale troverà più tardi piena realizzazione nel più generalizzato concetto di storicismo fenomenologico di Hegel, dal quale l'estetica non si sottrae (si pensi alle *Vorlesungen uber die Aesthetik*). Vedi in proposito: G Morpurgo-Tagliabue, *L'estetica di Hegel, oggi*, in *De Homine*, n. 5-6 (1963), pp. 463-72.

⁴⁰ Le citazioni presenti in questo capitolo sono prese da: Emilio Bigi (a cura di), *Dal Muratori al Cesarotti. Critici e storici della poesia e delle arti nel secondo Settecento*, Tomo IV. in Raffaele Mattioli, Pietro Pancrazi, Alfredo Schiaffini (diretta da), *La Letteratura italiana, storia e testi*, Riccardo Ricciardi Editore, Milano-Napoli, 1960, vol. 44. Tra parentesi si trova il rinvio alle pagine relative.

⁴¹ M. Puppo, *Introduzione*, in Melchiorre Cesarotti, *Saggio sulla filosofia delle lingue* (1785), Milano, Marzorati, 1969, p. 13.

⁴² L'opera vide tre edizioni: la prima pubblicata nel 1785 presso la stamperia Penada di Vicenza con il titolo *Saggio sopra la lingua italiana*, la seconda del 1788 presso la stamperia Turra in Vicenza, con lo stesso titolo (le due edizioni mostrano una sostanziale identità), la terza è del 1800 e si trova nel primo volume delle *Opere* (confronta nota 4) con il titolo *Saggio sulla filosofia delle lingue applicato alla lingua italiana, con varie note, due rischiaramenti e una lettera, tutto inedito*. A parte il diverso titolo, la terza edizione vide la soppressione di una breve lettera al Senatore Andrea Querini e l'aggiunta di note a piè di pagine che l'autore contrassegnò con un asterisco. Inoltre l'abate stampò in appendice al saggio l'*Avvertimento degli editori*, due *Rischiaramenti apologetici* e una *Lettera dell'ab. Cesarotti al sig. conte Gian Francesco Galeani Napioni*.

⁴³ Come abbiamo detto, la lettera fu posta in appendice alla terza edizione del *Saggio sulla filosofia delle lingue* (1800). Il Galeani Napione nel suo saggio *Dell'uso e dei pregi della lingua italiana* (1791) aveva aspramente attaccato il Cesarotti, accusandolo di "tollerantismo" linguistico e di spregiudicata "disistima della lingua propria", anche a riguardo della condotta

linguistica tenuta dall'abate nel tradurre l'Ossian.

⁴⁴ Di seguiti riportiamo i passi danteschi:

Paradiso, XVI, 136-38:

e *El* si chiamò poi: e ciò convene,
ché l'uso d'i mortali è come fronda
in ramo, che sen va e altra vene.

Convivio, II, XIII 10:

"(...) queste due proprietadi hae la Gramatica: ché, per la sua infinitade, li raggi de la ragione in essa non si terminano, in parte spezialmente de li vocabuli; e luce or di qua or di là in tanto quanto certi vocabuli, certe declinazioni, certe costruzioni sono in uso che già non furono, e molte già furono che ancor saranno: sì come dice Orazio nel principio de la Poetria quando dice: "Molti vocabuli rinasceranno che già caddero".

⁴⁵ Orazio, *Ars Poetica*, vv. 60-2.

⁴⁶ Orazio, cit., vv. 70-71:

Multa renascentur quae iam cecidere, cadentque
quae nunc sunt in honore vocabula, si volet usus.

⁴⁷ Dice a pagina 381: "Ma perché grecheggiare eternamente senza necessità, anzi pure senza utilità o vaghezza d'alcuna specie, quando la lingua nostra ci presenta una folla di termini equivalenti di senso e perfettamente gemelli?".

⁴⁸ Come specifica in nota Emilio Biagi, *Dal Muratori al Cesarotti*, cit.: "Fra i motivi dell'insurrezione delle colonie inglesi in America contro la madre patria vi fu l'imposizione della carta bollata da parte di questa (1756)". (p. 418, nota 4).

CAPITOLO SECONDO

INTORNO ALL'OSSIAN:

LA MEDIAZIONE ARTISTICA E CULTURALE DEL CESAROTTI

LA SCOPERTA DELL'OSSIAN: LA LETTERA AL MACPHERSON DEL 1762

Come ben sappiamo, la comparsa dell'Ossian sulla scena europea in piena età illuministica creò un impetuoso moto d'interesse il quale si rivelò, fin dalla sua annunciazione, vigoroso e agguerrito e coinvolse con fenomenale intensità e violenza intellettuale l'intera critica europea¹. Se si guarda all'intera vicenda in una prospettiva generale, è facile vedere come l'attenzione che i *Poems of Ossian* ricevettero, non fu solo dovuta alle seppur validissime qualità intrinseche dell'opera, ma il suo successo (di ammirazione o biasimo che fosse) fu quantomeno aiutato e amplificato dal clima culturale in cui essi apparvero: si potrebbe affermare che l'Europa di metà Settecento, più o meno consapevolmente (ma sentendone chiaramente la necessità), stesse attendendo qualcosa che confermasse e validasse le idee che l'avevano illuminata. Ossian rappresentò senza dubbio una manna così preziosa e insperata da soverchiare le aspettative delle maggiori personalità del tempo. Le questioni relative alla sua autenticità e le accuse di falso letterario, seppur crearono grande

fervore negli anni in cui l'Ossian e gli altri testi facevano la loro comparsa, non seppero diminuire la loro fama e la loro grandezza, piuttosto si mossero (consapevolmente o inevitabilmente) verso il tentativo di screditare la figura del loro autore-traduttore, il Macpherson, e col passar del tempo e lontane dal mondo anglosassone furono sentite quasi come un più o meno genuino dovere intellettuale del dubbio, ma nella realtà dei fatti non seppero intaccare l'entusiasmo per le novità che la poesia del bardo scozzese aveva portato all'Europa.

Ma quali furono queste novità? Capendo questo si possono capire le cause della fortuna che l'Ossian ebbe: innanzi tutto non si trattò esclusivamente di novità di carattere letterario, infatti non solo esso mostrò all'Europa che esistevano altre strade che la poesia (stilisticamente e tematicamente) poteva percorrere e, anzi, aveva già percorso con risultati strabilianti, ma, e soprattutto, portò alla luce un intero mondo con le sue tradizioni, le sue leggi, le sue religioni rimasto fino a quel momento fuori dal vecchio continente, il quale andava impazientemente cercando la via per il suo rinnovamento. La scoperta di questi elementi, quello poetico e quello antropologico con le loro implicazioni rousseauiane, fece comprendere agli intellettuali europei che fino a quel momento essi avevano ingiustamente e stupidamente ignorato l'Europa del nord nei suoi aspetti sociali e artistici; da qui la nascita di un interesse sempre più ampio per essa e per le sue produzioni artistiche, e il bisogno di confrontare queste con quelle sulle quali l'Europa continentale si era edificata.

Sono questi elementi che ritroviamo tutti nel pensiero di Cesarotti il quale, come abbiamo già visto, seppe sempre con perspicacia individuare le tendenze filosofiche e artistiche europee fin dalla loro nascita e farle proprie con bonaria esaltazione, e sarà proprio l'analisi della ricezione dell'evento ossia-

nico da parte dell'abate e le risposte che egli fornì a riempire le pagine di questo capitolo.

Durante il primo periodo del soggiorno veneziano Cesarotti aveva stretto amicizia con Charles Sackville, un gentiluomo inglese di raffinata cultura il quale verso la fine del 1762 diede all'abate la possibilità di conoscere e leggere i poemi ossianici e lo spinse in seguito ad intraprenderne la traduzione, come afferma lo stesso abate nel *Discorso premesso alla seconda edizione italiana dei poemi*:²

[Carlo Sackville], gentiluomo, a cui da molto tempo sono stretto coi vincoli della più cara amicizia. Questo giovine signore, intendentissimo della lingua italiana e di ottimo gusto nella poesia come in tutte le buone arti, abitando allora in Venezia, non solo mi diede le prime notizie di questo straordinario poeta [Ossian] e me ne fece gustar qualche saggio, ma m'inanimò gagliardamente a intraprendere questa fatica [la traduzione]. (p. 89³)

L'entusiasmo che la lettura dell'Ossian produsse nell'abate fu tale che di lì a pochi mesi egli sentì la necessità di contattare direttamente il Macpherson per compiacersi con lui della straordinaria scoperta e mostrare la dovuta gratitudine per il servizio che lo scozzese aveva reso all'Europa tutta, riportando alla luce gli antichi poemi gaelici. Conserviamo una lunga lettera scritta in francese, la quale rimane un *unicum* all'interno dell'evento ossianico, per la passione che si respira tra le sue righe, per l'acume delle osservazioni ed infine per il fatto che si presenti come insuperata sintesi di tutte le questioni, già sollevate o che ancora dovevano giungere a maturazione, alle quali la comparsa dell'Ossian sulla scena europea aveva dato origine. La collocazione temporale della lettera, priva di data, è stata oggetto di discussioni, sembra comunque giusto seguire l'Ortolani⁴ che la pone tra la fine del 1762 e l'inizio

del 1763, tenendo in considerazione che la risposta del Macpherson è datata 4 Maggio 1763:

Permettez, Monsieur, qu'avec toute l'Italie je vous félicite sur l'heureuse découverte que vous avez faite d'un nouveau monde poétique, et sur les précieux trésors dont vous avez enrichi la belle littérature. Vous avez de grands droits à la reconnaissance de votre patrie, et le public doit vous tenir compte des vos voyage et de vos travaux. C'est bien autre chose que de nous apporter une plante stérile ou quelque médaille rouillée. Non, je ne puis revenir de mon ravissement. Votre Ossian m'a tout-à-fait enthousiasmé. Morven est devenu mon Parnasse, et Lora mon Hippocrène. Je rêve toujours à vos héros; je m'entretiens avec ces admirables enfants du chant; je me promène avec eux de coteau en votre ciel orageux, vos torrents mugissants, vos stériles déserts, vos prairies qui ne sont parées que de chardons, tout ce spectacle grand et morne a plus de charmes à mes yeux que l'île de Calypso et les jardins d'Alcinoüs. (pp. 486-87)

Sono queste parole nuove nella tradizione critica italiana e tra di esse si coglie un ardore mai confessato con tanta forza prima. Ad una prima lettura potrebbero essere tacciate quasi di retorica esagerazione, ma a mio giudizio si trattò piuttosto di genuino eccitamento e quasi puerile meraviglia, dovuti non solo alla inaspettata novità, ma anche e soprattutto al fatto che essa fosse rimasta sepolta per secoli sotto la minaccia continua di andar perduta e che giungendo proprio in quel momento agli occhi dell'Europa, donasse ad essa, quasi con noncurante facilità, l'elisir di giovinezza che il vecchio continente era andato cercando fino a quel momento senza successo. Il fatto che questa novità giungesse da un'arte antica comparabile, in un'ottica ammorbida, a quella delle civiltà classiche fu di un'importanza nodale: l'esperienza ossianica era nata e si era sviluppata lontano dalla cultura classica (sulla quale

l'Europa si era fondata) e questo faceva della prima un evento autonomo e senza debiti verso la seconda, anzi nella mentalità settecentesca essa veniva a trasformarsi in un'antagonista vigorosa, o meglio l'Antagonista unica e autorevole, creando nella cultura europea, dove tutte le esperienze artistiche moderne si erano poste nei confronti dell'antichità quando in un rapporto di timorosa filiazione, quando in una posizione di aperta disapprovazione, un clima di rottura spiazzante. Si trattava non di una rottura indotta, consapevole e finanche ribelle com'era stata quella del Barocco, ma di un distacco meravigliato (in positivo o in negativo), scioccante e scioccato di chi si era accorto con Copernico che la terra non era il centro dell'universo. E tra i frangenti di questa meraviglia, che nel Cesarotti è voluta e attesa, non solo appare una poesia altra e realizzata, ma sì una nuova fonte di ispirazione, un'ignota materia poetica che è possibilità di poesia tutta ancora da investigare e godere: il monte Parnaso cedeva al Morven, il fiume Ippocrene al Lora⁵.

Inevitabile fu il fatto che la scoperta di un testo la cui antichità era stata attaccata fino a quel momento solo da dubbi, portasse il Cesarotti ad un tentativo di sistemazione delle discussioni che avevano animato i suoi colleghi; è proprio questo il punto centrale delle riflessioni contenute nel resto della lettera al Macpherson:

On a disputé longtemps, et peut-être avec plus d'aigreur que de bonne foi, sur la préférence de la poésie ancienne et moderne. Ossian, je crois, donnera gain de cause à la première, sans que les partisans des anciens y gagnent beaucoup. Il fait voir par son exemple combien la poésie de nature et de sentiment est au dessus de la poésie de réflexion et d'esprit, qui semble être le partage des modernes. Mais s'il démontre la supériorité de la poésie ancienne il fait aussi sentir les défauts des anciens poètes mieux que tous les critiques.

(p. 487)

Il richiamo alla *querelle des anciens et des modernes* risultò al Cesarotti quasi un passaggio naturale, ma appunto non si trattava più che di una frettolosa tappa nel suo lungo viaggio alla scoperta di Ossian, ed altro non poteva essere, visto che esso rappresentava per lui un espediente per giungere a ben altre conclusioni. Lo si capisce dal tono velatamente paternale delle prime due righe. Il proposito dell'abate non è certo quello di confermare la superiorità degli scrittori antichi sui moderni (concetto ormai in parte superato) ma piuttosto ribadire, accreditati dalla comparsa di Ossian, i concetti che egli aveva posto alla base della sua ideologia e che erano stati affrontati nei suoi primi scritti teorici (in particolare nel ragionamento sulla poesia coevo alla lettera al Macpherson).

Il livello sul quale la disputa si andava a posare nella mentalità del Cesarotti non era quello personale di un'opposizione tra scrittore antico e moderno, bensì quello più generale ma allo stesso tempo più denso del confronto tra una poesia di natura (prerogativa degli antichi) e una poesia di riflessione (professata dai moderni). E nella ricerca di una via di rinnovamento estetico e poetico era inevitabile che la sua preferenza andasse alla prima. Ricordiamo come egli avesse combattuto nel discorso sulla poesia il pregiudizio delle regole, minimizzando la loro importanza fino a considerarle dannose all'originalità; in quel testo aveva portato a sostegno il genio di Omero, nella lettera al Macpherson si lascia soccorrere dal nuovo genio di Ossian, ma la base delle sue idee non cambia:

Ella [la poesia] non ha bisogno di strumenti; ella non deve i suoi principi ad alcuna cosa esterna, ella li trova tutti nell'animo ove rinchiusa fermenta; le passioni la svegliano, la fantasia la veste: chi studierà bene il suo spirito ed il suo cuore troverà le regole della Poesia scritte in se stesso, e vedrà che

senz'altro aiuto ella può nascere dalla sua mente deformata ed abbellita, come Pallade dal cervello di Giove.⁶

Si commetterebbe un serio errore, tuttavia, a vedere queste parole come voto dato al partito dei classicisti: come abbiamo già detto per il Cesarotti la questione della supremazia artistica, sia sul piano temporale sia spaziale, non rivestiva nessuna validità teorica. Egli era soprattutto consapevole dell'unicità di Ossian e, seppur operando con moderatezza, era proprio il tentativo di sottolineare questa singolarità ad essere l'oggetto della lettera al Macpherson: se da una parte Ossian, antico scrittore, sembrava indicare la superiorità degli scrittori della sua epoca (un'epoca allargata, certo, dai margini sfocati), dall'altra la sua eccezionalità metteva in evidenza i difetti di questi: tra gli antichi e i moderni Ossian si poneva come terzo soggetto della questione, inatteso ma sperato, nuovo ma antico, colossale:

L'Ecosse nous a montré un Homère qui ne sommeille ne babille, qui n'est jamais ni grossier ni trainant, toujours grand, toujours simple, rapide, précis, égal et varié. (*Lettera al Macpherson*, p. 487)

Nella mente del Cesarotti la grandezza di Ossian non sembra essere intaccata nella sostanza dalle questioni relative alla sua autenticità e in questa direzione l'abate sente la necessità di dire la sua:

Savez-vous que ce poète a excité ici de terribles querelles? L'antiquité d'Ossian trouve ici beaucoup d'incrédules, sur tout parmi les savants; on dispute, on s'échauffe, on vous fait votre procès dans les formes, et on se moque de moi, qui donne bonnement dans le piège, et qui le crois ancien su votre parole. (p. 487)

e successivamente

Cet Ossian est un barbare; son nom ne se décline point à la grecque ni à la latine; il ne connoit point les mystères de la mythologie; il n'a point lu la Poétique d'Aristote, et il ose faire des épopées; et, qui pis est, sans machines et sans allégories. Voila qui est de la dernière impudence. (ibidem)

Chiaro fin da subito il tono con cui Cesarotti affronta il problema: in contrapposizione con la classe dei dotti, l'abate non discute qui la sostanza delle riserve ai poemi ossianici ma piuttosto l'atteggiamento con cui esse sono state poste: egli infatti disconosce ai classicisti quella lealtà critica che nella sua mentalità era irrinunciabile: e quel sentirsi in un certo senso beffeggiato per la sua credulità non dovette essere grande motivo di preoccupazione, come dovette essere fonte di divertito intrattenimento l'indignazione di cui essi si facevano scudo. Tuttavia il Cesarotti, come sappiamo, spirito curioso e aperto, sentì la necessità di chiedere conferma al Macpherson, la quale però non rappresenta un elemento decisivo nel suo trasporto verso l'Ossian:

Soit raison, soit scrupule, soit indulgence pour la foiblesse des autres, je ne puis me défendre, Monsieur, de vous faire une recherche, que je vous prie de ne pas trouver téméraire. De bonne foi, Monsieur, dois-je vous admirer comme un homme plein de lumières et d'esprit, ou dois-je révéler en vous le plus grand peintre de la nature? Si cela est, je serai bien loin de me fâcher, comme Scaliger contre Muret. Qu'Ossian soit ancien ou non, il le sera toujours par le style. (p. 489)

Ecco qui confermato quello che avevamo detto a inizio capitolo: la questione dell'autenticità dei testi scozzesi rappresenta per il Cesarotti solo uno scrupolo di erudizione o meglio una ricerca della verità fine a se stessa. Il raggiun-

gere tale verità avrebbe saputo indicare all'Europa il perché cantare al Macpherson le lodi che egli comunque meritava, fosse esso per l'aver riportato alla luce un'antica poesia o averla egli stesso composta. Afferma C. O'Brien in proposito: "Pour ce qui concerne l'authenticité des poesie d'Ossian, Cesarotti ne s'en préoccupa jamais trop et il accepta complètement les explications de Macpherson et des ses défenseurs. Ce qui importait pour lui, c'est que le traductions du barde celtique lui permettaient de présenter un nouvel univers poétique, totalment libre de l'artifice et de la musicalité arcadien"⁷. A conferma di questo possiamo vedere come trent'anni dopo, ossia quando le indagini sui testi ossianici nel loro complesso avevano ormai dimostrato una sostanziale modernità di questi, il Cesarotti confermasse un favore mai mutato. Ce ne rimane come testimonianza la lunga lettera del 1793 ad un Giuseppe Walker che il Bigi⁸ riconosce in Joseph Cooper Walker (1766-1810) di Dublino, autore delle *Historical Memoirs of the Irish Bards* (1786) e di testi di italianistica tra i quali *An Historical and Critical essay on the revival of the drama in Italy* (1805):

Dalla mia lettera al Macpherson ella avrà già rilevato che sin dal principio insorsero nel mio spirito alcuni dubbi, ma questi, il confesso, restavano sopraffatti dal cumulo delle prove interne ed esterne che mi sembravano militare per l'autenticità dei poemi caledoni, né avendo contezza che questa fossesi ancora solennemente smentita, e privo d'ogni mezzo di rischiarar la questione di fatto, riposava tranquillamente nell'adorazione di così specioso fantasma. Ella viene ora a sgombrar il mio sogno colla luce d'un'evidenza a cui non è possibile di resistere. *Ma qual è poi la conseguenza di questo mio risveglio? Eccola. Io ammirava Ossian come un genio straordinario, difficile a concepirsi qual mi veniva rappresentato, ma pur possibile; ora mi veggo costretto ad ammirar il Macpherson non solo come un genio ugualmente grande, ma come un fenomeno*

unico ed inesplicabile. Io veggio in lui un poeta che comparisce gigante innanzi d'essersi mostrato uomo, che ha la forza di scordarsi di sé, del suo secolo, di quanto lo circonda per trasportarsi in una remotissima età e vestire un personaggio disparatissimo senza mai lasciar trasparire il suo, ne ciò in un breve componimento ma per tutto il corso di due interi volumi; che per un raffinamento singolare vuol anche assumere nello stile vari difetti non suoi, qual è un'estrema concisione che rende strane e improbabili pressoché tutte le sue narrazioni, la soverchia uniformità di colori e di fasti, l'oziosità degli epiteti, la mancanza totale d'idee religiose e del macchinismo, mobile, potentissimo della poesia e strumento general del mirabile⁹: veggio un uomo continuar per anni ed anni con faticosa intensione di spirito a rappresentare il personaggio di Ossian tessendo una lunga serie di poemi, quando uno o due componimenti bastavano a procurar al pubblico una illusione che assicurasse l'autore del proprio merito e gli procacciasse compenso d'ammirazione e di lode; un uomo finalmente che, potendosi far venerar dal suo secolo come un genio trascendente, non solo rinunzia all'amor proprio cedendo la sua gloria ad un vano idolo, ma soffre di guadagnarsi i titoli d'impostore e falsario, piuttosto che depor la sua maschera ed uscire a riscuotere in suo nome i dovuti applausi. (pp. 524-525)

Il Cesarotti accetta con pacata meraviglia le ultime giunte sul conto del Macpherson e lo sgomento iniziale (non così intenso come si potrebbe pensare) in poche righe lascia spazio ad un elogio che era poi quello che egli aveva profetizzato alla fine della lettera del '63. E mentre in quella si respirava un'atmosfera di pacata curiosità intellettuale, ora il tono si fa brillante e febbrile di chi ripresosi dallo shock si lancia in un esaltante ed esaltata celebrazione di un evento che egli considera *unico* e *inesplicabile*. E è da notare che qui, come nell'altra lettera, non s'incontra alcuna nota apologetica nei confronti del Macpherson ed anzi il padovano va sottolineando di quest'ultimo quasi il carattere martiriale e umile di chi preferisce subire accuse piuttosto

che crogiolarsi in encomi. Il sogno di Melchiorre era stato per sempre demolito, ma il frutto di quel sogno, Ossian, restava ben saldo all'albero poetico.

Tornando, tuttavia, alla lettera al Macpherson dobbiamo mettere in evidenza l'orientamento critico che nella mente del Cesarotti (in concordanza con il resto dell'Europa) la creduta antichità dei testi ossianici doveva creare: in un secolo in cui la figura di Omero e il giudizio artistico sulla sua opera erano stati al centro delle principali polemiche, agli intellettuali europei e al Cesarotti (che in Italia rappresentò se non l'unico, almeno il più intelligente e interessato testimone di queste discussioni) l'instaurazione di un confronto tra lo scrittore greco e Ossian dovette sembrare naturale e dovuto. Interessante è che esso non si pose come esclusivo processo ai testi, ma si sviluppò su un livello più personale di scontro (moderato nell'abate) tra le due grandi personalità poetiche. Dall'individuazione di questo parallelo alla riapertura della vecchia *querelle* il passo era breve, tuttavia essa non rispondeva più alle esigenze degli intellettuali europei: non si trattava più di una lotta tra vecchio e nuovo, ma esclusivamente tra un vecchio consolidato e interiorizzato, Omero e la civiltà classica, e un vecchio "altro", inaspettato e scomodo, Ossian e il suo mondo, che minacciava la stessa identità dell'Europa. Il Cesarotti, in contrasto con l'orientamento europeo, aggressivo e rissoso, seppe guardare alla questione con l'equanimità che gli era propria e minimizzò dell'Ossian gli aspetti funesti che invece i classicisti a lui contemporanei cercavano di evidenziare: le novità dell'Ossian, seppur smussate per rientrare nei canoni di una civiltà di cui egli non poteva liberarsi, rappresentò per l'abate un piacevole risveglio dal torpore annoiato della cultura europea. Il primo accenno alla dicotomia Omero-Ossian si trova proprio nella lettera al Macpherson. Dicendo la sua sulla questione dell'autenticità dei poemi ossianici, afferma, infatti, l'abate:

Cependant on le prône (Ossian), on ose le mettre en parallèle avec Homère, et la comparaison ne tourne pas toujours à l'avantage du poète grec. (p. 488-89)

Si nota fin da subito un certo tono di disapprovazione: per uno spirito aperto come quello dell'abate il paragone stesso doveva sembrare inopportuno o almeno non essenziale: le due esperienze, quella omerica e quella ossianica, rappresentavano per lui due distinte unicità che non avendo tra loro rapporti di sorta avevano vissuto ognuna all'oscuro dell'altra. Se da una parte operare questo confronto era per il Cesarotti quasi un obbligo intellettuale verso gli altri letterati europei, dobbiamo notare però che tale operazione rappresentava soprattutto un mezzo pragmaticamente molto efficace affinché le sue idee fossero ascoltate: inserire i termini della questione in una prassi intellettuale, quella del confronto con la classicità, collettivamente approvata, era un modo intelligente per raggiungere lo scopo ultimo: mostrare e celebrare le novità e la grandezza dell'Ossian. Questo risulta molto chiaro se si legge il *Discorso* premesso alla seconda edizione dei poemi:

Io non ho mai preteso di levare ad Omero la giusta riputazione che gli è dovuta, come a primo pittor delle memorie antiche; come ad inventor fra noi e padre della poesia epica; come finalmente a quello il di cui genio diversamente modificato ispirò poscia tutti quelli che si distinsero in questa gloriosa carriera: ch'io non ho mai negato ch'egli non sia un poeta grande ed ammirabile per molti capi; (...) ma ho negato ciò non per tanto, e nego tuttora, ch'egli perciò debba risguardarsi come il pontefice della poesia; ch'egli solo abbia il privilegio dell'infalibilità, e debba essere adorato piuttosto che giudicato; che le sue virtù siano incommensurabilmente superiori a quelle degli altri; (...) Dall'altro canto io conosco tutto ciò che può ragionevolmente opporsi al mio originale; conosco che mancano ad Ossian quasi tutti quei pregi che nascono dai raffinamenti convenzionali dell'arte e dalla perfezione della socie-

tà; ch'egli ha spesso dell'uniforme, del cupo, del faticante, dell'inesatto e talora anche dello strano e dell'improbabile : ma sostengo che i suoi difetti sono assai piu scarsi di quel che poteva aspettarsi dalla sua età, e che sono superati di gran lunga da molte sue proprie, singolari e sorprendenti virtù; ch'egli ha non solo tutte quelle che poteva dare il suo secolo, spinto ad un grado eminente, ma che egli, solo fra gli antichi, ne possiede inoltre alcune altre che potrebbero far onore ai poeti dei secoli piu raffinati. Dati i costumi, le opinioni, le circostanze dei tempi: trarne il miglior uso possibile per dilettere, istruire e muovere con un linguaggio armonico e pittoresco: ecco il problema che un poeta si accinge a sciogliere colla sua opera, ed io osai credere, forse a torto ma non già temerariamente, che Ossian per più d'un capo l'abbia sciolto piu felicemente d'Omero (...) Ossian è il genio della natura selvaggia: i suoi poemi somigliano ai boschi sacri degli antichi suoi Celti : spirano orrore, ma vi si sente ad ogni passo la Divinità che vi abita."¹⁰

Si tratta di un aperto contrattacco alle critiche pervenute contro le idee che egli aveva diffuso nelle annotazioni comparse con la prima edizione del suo Ossian. Dando uno sguardo a queste annotazioni ci si accorge che esse non avevano alcuna intenzione polemica, al contrario erano solo pacifiche ma forse un po' impertinenti osservazioni, giudiziose e motivate. Un buon esempio è rappresentato da una postilla a un verso del secondo libro di Fingal¹¹:

Virgilio ci lascia lettori, Omero ci fa spettatori", dice il Pope¹². Questo riflesso più applicarsi con più ragione ad Ossian. Omero racconta e particolareggia. Ossia è presente all'azione, e ne risente tutti gli effetti. I vari slanci del suo cuore, espressi nel suo stile patetico rimbalzano sopra il nostro. La narrazione di Omero è troppo distesa per poterci fare illusione. *In Omero si ascolta, in Ossian si sente.*¹³

In quell'ultima frase l'abate racchiude e riassume con magistrale brevità, ma sicuramente non con totale consapevolezza, la questione ossianica. E noi moderni sappiamo che quella distinzione tra l'ascoltare e il sentire, qui colta nel suo primo apparire, sarà poi l'elemento fondamentale della nuova sensibilità poetica e che queste parole, come tutta l'azione culturale che l'abate avvierà intorno all'Ossian, saranno la base su cui i grandi ottocentisti italiani si muoveranno. Come abbiamo già detto, tuttavia, vedere nel parallelo tra Omero e Ossian uno dei punti nodali dell'operazione critica che il Cesarotti innestò intorno all'ultimo, sarebbe errato. Quel confronto fu per lui un passaggio obbligato attraverso il quale autorizzare l'esperienza ossianica, approssimarla e armonizzarla con la cultura europea e renderla così libera di muoversi e crescere in questa. Ma ciò non voleva dire altro che tentare di liberare la stessa Europa dalle illusioni che l'avevano portata ad una sterile staticità; e questo traguardo non può essere certo frainteso se si leggono con attenzione le parole dell'abate. Valgano per tutti queste righe tratte dal *Discorso* preposto all'edizione del '72:

Infastidito dalla lettura di vari scoliasti e dottori dell'arte poetica e pieno gli orecchi da lungo tempo delle prefate declamazioni¹⁴, credetti che Ossian allora uscito mi desse opportuna occasione, non già di ricreder questo uomo, ch'era impossibile, ma di convincer i giovani e i men prevenuti, con questo esempio, che Omero non era né l'unico né il perfetto neppur nel suo genere, e ch'egli per più d'un capo aveva pagato un tributo non indifferente all'umanità. Imperciocché mostrando l'esempio d'un poeta il quale posto in circostanze somiglianti da un lato a quelle d'Omero, e da vari altri assai più svantaggiose e infelici, seppe contuttociò scansare alcuni difetti importanti del poeta greco e distinguersi per alcune virtù non molto familiari al primo; ne risultava di conseguenza che Omero avrebbe potuto essere più perfetto di

quello ch'egli è, e che il suo esempio non doveva in ogni punto passar per legge. Questo è ciò che mi ha determinato a far nelle mie osservazioni il confronto tra Omero ed Ossian, e questo è lo spirito con cui quelle furono scritte.¹⁵

L'OSSIAN NEL SISTEMA ESTETICO DEL CESAROTTI

Si potrebbe affermare che l'incontro tra il Cesarotti e l'Ossian poeta rappresentò un evento unico all'interno della storia culturale del XVIII secolo, sia per il modo in cui si sviluppò sia per i frutti che seppe dare. Tale incontro fu certo aiutato dal momento storico in cui si trovò ad aver luogo, tuttavia la sua fortuna e la sua importanza non vanno fatte risalire solo all'Ossian: il fatto che l'Ossian venisse a trovarsi sulla strada dell'abate fu un elemento di decisiva importanza. Egli seppe, infatti, individuare con acume (certo aiutato dagli apporti che giungevano dagli ambienti europei) le novità e le qualità (e i difetti) del bardo gaelico, da una parte investigandole con lucido e leale interesse, dall'altra con contagioso entusiasmo.

Quali furono queste qualità e come esse si integravano con l'idea di Poesia che il Cesarotti era andato sviluppando? Possiamo prendere l'attacco di inizio dal *Saggio sulla Filosofia del Gusto* del 1785 che in relazione allo scopo di questo paragrafo contiene molti e interessanti spunti. Dopo alcune pagine straboccanti di febbrile entusiasmo, nelle quali l'abate si intrattiene a parlare con un ideale aspirante scrittore, discutendo i fini della poesia e l'animo che dovrebbe muovere chi scrive affinché la sua opera prenda energia e calore, egli si sofferma sull'esperienza ossianica presentandola come testimone fenomenale di quell'arte e dice:

Chi avrebbe pensato che le montagne di Caledonia dovessero aprire una miniera poetica del tutto nuova? Nel cuore della barbarie, nelle tenebre della più alta ignoranza, in un sistema rozzo ed informe di società, sotto un cielo nebbioso, fra lo squallor dei deserti, in mezzo al ruggiar dei torrenti e delle tempeste, sorse colà un essere straordinario che la natura sembra avere espressamente formato per farne il suo poeta per eccellenza, e mostrar quanto ella possa collo sviluppo pieno e libero delle sue forze.¹⁶

Nella mente del Cesarotti lo scrittore era colui che, inseguito, quasi tormentato dalla febbrile voglia di dar voce ai personaggi che “sembrano domandar la vita dalla sua penna”, lascia che il cuore lo guidi e permette alla ragione di assistere la sua fantasia la quale, giudiziosa e conveniente, sappia creare un’arte viva e vivificante¹⁷: è quasi superfluo dire che l’Ossian rappresentava l’incarnazione di questo scrittore idealizzato:

Un cuore profondamente sensibile e penetrato da quella melanconia sublime che sembra il distintivo del genio, una fantasia in cui s'improntano, anzi si scolpiscono tutti gli oggetti, un'anima che trabocca e riversasi sopra tutto ciò che la circonda, sono i caratteri principali che lo rendono singolare, anzi unico nella sua specie. Alternative perpetue d'affetti grandi e patetici, quadri i più toccanti di tenerezza domestica, narrazione animata che ti trasporta imperiosamente in mezzo all'azione, scene silvestri spiranti un orrore augusto, fenomeni della natura rappresentati ora con imponente maestà, ora col più dolce vaneggiamento, espressione preta della cosa, brevità comprensiva, energia d'evidenza, tratti or di foco or di lampo, vibrantezza e rapidità inarrivabile formano un cumulo di pregi che riuniti e portati ad un grado così eminente si cercherebbero indarno in tutto il regno poetico.¹⁸

Ritroviamo qui la traduzione in pratica delle idee che egli aveva espresso nei suoi scritti teorici, ma mentre nel *Ragionamento* sulla poesia, ad esempio, si descriveva una poesia ipotizzata e sperata, qui si racconta una poesia avvertita e che addirittura sorpassa le aspettative. Quello che qui vogliamo affermare è che la meraviglia che l'Ossian destò nel padovano derivava sì dalla "scoperta di una poesia completa in mezzo a popoli incivili", come afferma il Binni¹⁹, ma essa veniva quantomeno amplificata ed esaltata dal fatto che quella scoperta cadeva con prodigiosa aderenza nel suo sistema teoretico e anzi lo confermava e lo avvalorava. E sarà su di essa che l'abate appoggerà le sue successive speculazioni. Ritroviamo, infatti, nelle righe sopra citate un sunto di tutte le idee presenti negli scritti estetici della maturità: il *terribile*, l'*ammirabile*, il *toccante*, la *forza*, la *spontaneità* e l'*irregolarità*, sono tutti elementi che l'abate riconosce all'Ossian e che, investigati in questi scritti, fonderanno la nuova poetica (pre-)romantica²⁰. Tuttavia essi rappresentavano per Cesarotti, sia nei riguardi dell'Ossian sia nelle sue speculazioni teoriche, delle concrete particolarizzazioni di una questione ben più grande, ossia quella del sublime. Diveniva questa ora il centro degli interessi del Cesarotti e allo stesso tempo andava a riassumere tutte le qualità e le novità dell'esperienza ossianica, per la valutazione della quale egli veniva a trovare validi supporti sia in ambito italiano, sia europeo: da una parte le intuizioni del Vico, espresse nei *Principi di scienza nuova*, lo aiutavano a capire e sviluppare l'idea di poesia-barbarie e di arte della natura proprie dei primi popoli e venivano ora avvalorate dal pensiero del Rousseau, dall'altra le speculazioni estetiche, che trovavano nell'opera del Burke la sintesi più organica, davano all'abate la possibilità di arricchire il concetto antico di sublime e indagarlo alla luce delle novità che il mondo ossianico gli mostrava. Furono proprio questi elementi, poesia-barbarie e sublime, che, presenti nell'Ossian in un connubio senza

precedenti, alimentarono il sentimento di sorpresa nel Cesarotti, il quale bene si percepisce in una lettera del 1768 a Michael van Goens²¹:

Ma nelle poesie di Ossian io ci trovo inoltre una sublimità di sentimento e un eroismo così delicato che non sembra molto conciliabile col carattere del suo secolo e della sua nazione, anzi pur della natura umana in un tale stato.²²

Sono questi due elementi, la sublimità di sentimento e l'eroismo (come testimoni della nascente coscienza del dramma della condizione umana e non come reminescenza di un sentimentalismo superficiale), che vanno a completare il ventaglio dei pregi che il Cesarotti era andato componendo intorno all'Ossian. Aveva egli parlato di sublime in termini di terrore e patimento, aveva riconosciuto ai poemi gaelici la forza e la grandiosità della natura, ora parla di sentimento e nobiltà d'animo. Tutto questo, irrobustito da un'arte finissima e da un'espressione pregnante, rappresentava l'unicità e la grandezza del poeta Ossian.

Utile è vedere nella pratica quali furono le considerazioni che il Cesarotti disseminò intorno all'Ossian. Dobbiamo notare da subito che esse presentano un alto grado di affinità con le osservazioni che ritroviamo sia negli scritti del Macpherson sia in quelli del Blair²³, che l'abate aveva letto e successivamente tradotto ed è certo che egli beneficiò di quelle letture, soprattutto per informarsi sulla tradizione artistica gaelica, benché seppe poi investirle d'italianità in modo fruttuoso. A proposito del terrore e della sofferenza, afferma che "non v'è poeta paragonabile ad Ossian nelle narrazioni tragiche"²⁴ (Il Blair aveva definito Ossian "the highest tragic poet"²⁵) e individua questa grandezza nella "artificiosa alternativa d'affetti forti e patetici"²⁶ e commenta:

Io osserverò un artificio ch'egli usa costantemente in sì fatte narrazioni e che mostra il gran maestro. Egli da prima interessa il cuore coi modi i più toccan-

ti. Come se n'è reso padrone, lo precipita violentemente alla meta, senza dargli tempo di presentirlo. Di più, egli omette spesso qualche circostanza che rischiarebbe il fatto, ma ne snerverebbe la forza (...) Scoppia il fulmine, stordisce, abbaglia, e lascia in un'oscurità che mette il colmo all'orrore.

Con alle spalle la civettuola quiete del mondo arcadico, dove le passioni venivano smorzate e sbiadite in una volontà di distensione dei toni, l'imprevedibilità dell'arte ossianica, con i suoi subitanei cambiamenti e insospettati eventi ("Chi avrebbe atteso questo slancio improvviso? E chi avrebbe creduto di dover passar in un tratto da un orrido così grande ad un patetico così toccante?" avrebbe detto, commentando il verso 413²⁷ del quarto canto di Fingal) mostrava ora all'abate un nuovo e sorprendente modo di fare letteratura che egli cercherà di sfruttare nella sua traduzione dell'Ossian, con la speranza, poi confermata, che questo servisse a risvegliare la letteratura italiana, rendendola in qualche modo più schietta e intensa nelle sue stesse intenzioni. E in questo senso in una nota successiva egli sembra proprio lamentare lo scarto tra la tradizione letteraria europea e Ossian:

Poco è ad Ossian d'essere ammirabile: il suo studio è d'esser toccante.²⁸

Ossian racconta la sua storia con nutrita partecipazione e senza l'ingombro di quelle regole che il Cesarotti aveva in altri luoghi combattuto e ciò lo rende autentico e sentito come lo è Dante o Petrarca²⁹, che benché di molto posteriori, condividono con lui quel carattere di rispettata arcaicità³⁰.

Strettamente legata alla questione del sublime era la seconda qualità che il Cesarotti aveva individuato, ossia il ruolo che la natura assumeva nell'opera del bardo gaelico:

Ossian è il genio della natura selvaggio: i suoi poemi somigliano ai boschi sacri degli antichi Celti: spirano orrore, ma vi si sente ad ogni passo la Divinità che vi abita"³¹

Ritornando con la mente alla lettera al Macpherson, sappiamo che là il Cesarotti aveva parlato di cieli tempestosi, torrenti mugghianti, sterili deserti: era questo il nuovo scenario che l'Ossian presentava, uno scenario capace di creare la cupa sublimità che nella mente dell'abate veniva a contrapporsi su diversi fronti alla tradizione italiana ed europea.

L'idilliaca natura arcadica veniva a lasciare il posto ad una natura selvaggia e incontrollabile e al senso di pace e civettuola distensione che quella destava veniva a sostituirsi un sentimento di terrore e pena: come afferma il Binni³² la natura acquerellata a "piccole sezioni miniaturistiche" dagli arcadi veniva ora dipinta "nel suo ritmo pauroso di vita che sembra assorbirci e superarci, nel suo persistere primitivo fuori di ogni possibile progresso nel suo ripetere una parola misteriosa e solenne che stimola in noi la riflessione sul tempo, sull'eterno, sulla nostra caducità, elude la nostra paziente capacità speculativa e suscita l'unica misura in cui possiamo adeguarci a quel ritmo, il sentimento". Sebbene il Cesarotti non avesse coscienza di tutto questo (è una riflessione, quella del Binni, più adatta a noi moderni che a un uomo del XVIII secolo) sapeva tuttavia che una mediazione si faceva necessaria. E alcune delle sue note vanno proprio lette nell'ottica di una preoccupazione di far accogliere le novità dell'Ossian, il quale rompeva ora la tradizione italiana fatta di serenità e luce e qui basti citare la prima nota al VI canto di Fingal:

Ossian sa maneggiar con ugual maestria tutte le specie di colori. E s'egli fa più spesso uso del cupo, quest'è perché il cupo è più spesso confacente a' suoi soggetti.³³

Un uso cupo delle tinte poetiche c'era già stato nella tradizione italiana: si era trattato dell'esperienza barocca che nel tentativo di contrastare il Rinascimento (e con esso la classicità) aveva sperimentato il terrore e l'orrido; Ma l'arte ossianica non aveva nulla in comune con essa. Là l'orrido si era realizzato in forme di gratuito e facile grottesco tendente all'ammirazione e semmai ad un vacuo e ribelle raccapricciare, in Ossian invece esso rappresenta un umano ed intimo strumento di sentita sofferenza, di malinconia, formidabile testimone dei sentimenti che pregna il mondo ossianico. Potremmo dire, in termini moderni, che con Ossian la natura, fino a quel momento sfondo inalterabile e incurante delle vicende umane, avanzi in primo piano e si sistemi non dietro ma affianco ai personaggi, facendosi partecipe della loro storia e divenendo interpretazione e rappresentazione dei loro sentimenti.

Proprio la materia sentimentale, come abbiamo già detto, rappresentava l'altro elemento di novità e meraviglia per il Cesarotti, trattasse essa di impulso amoroso degli amanti o lealtà dei guerrieri. Sia l'uno che l'altra furono di grande aiuto per l'abate nel processo di assimilazione della poesia ossianica alla cultura italiana, egli, infatti, scopriva dietro alle battaglie sanguinose e al paesaggio terrificante, la raffigurazione di una civiltà sensibile e franca che richiamava a sé i trovatori provenzali, gli stilnovisti, Dante e Petrarca, e finanche i grandi poemi cavallereschi, evidenziando similarità e differenze. E certo il nostro abate non avrebbe potuto sospettare tutto questo e se da una parte il Vico e poi il Rousseau lo avevano convinto delle loro idee sulla primitività dei popoli come elemento decisivo per un'arte sincera e vera, ora lo aiutavano a capire che non si poteva considerare il mondo ossianico come una società allo stato assoluto di natura, esso doveva avere alle sue spalle una lunga storia che l'aveva limato e portato a maturazione:

Una delle maggiori bellezze di Ossian sono gli amori, i quali vengono da lui maneggiati con una delicatezza così particolare che merita d'esser esaminata. Basta notare la diversità con cui fu trattata questa passione dai poeti dell'altre nazioni. L'amore dei Greci e dei Latini è un bisogno fisico e materiale: quello degl'Italiani è spirituale: quel dei Francesi *bel-esprit*. L'amore di Ossian è di un genere che non rassomiglia a verun di questi. Egli ha per base il sentimento, perciò è tenero e delicato, e 'l suo linguaggio non è spiritoso, ma toccante. Si riferisce ai sensi, ma tra questi sceglie i più puri, quali sono la vista e l'udito: quindi non è né astratto, né grossolano, ma naturale e gentile.³⁴

Anche in questo senso, Ossian sembra all'abate superiore a tutti gli altri e ciò che lo rende tale è appunto la naturalezza del sentimento amoroso, che lo distingue dall'amore degli Italiani e dei Francesi (astratto) e la gentilezza che lo differenzia dall'amore dei Latini e dei Greci (grossolano).

Parallelamente alla delicatezza del sentimento amoroso e della sua rappresentazione, il Cesarotti scopre la lealtà del mondo virile dei guerrieri ossianici, individuando e ammirando di questi i caratteri che tanto li differenziano dagli eroi della letteratura nostrana: umanità, alto senso della dignità, modestia e rispetto, amore e tenerezza, posatezza e ragionevolezza. Basti per tutti citare la lunga descrizione che l'abate fa del carattere di Fingal:

Il carattere di Fingal è uno de' più perfetti che sia mai stato immaginato da verun poeta, e forse a certi riguardi egli è più perfetto d'ogni altro. La perfezione morale dei caratteri è diversa dalla poetica. Consiste la prima in un affregato delle più belle qualità: la seconda nell'idea astratta ed universale d'una qualità, o buona o viziosa, applicata ad un personaggio. Quand'io dico che il carattere di Fingal è perfetto, intendo non solo di quest'ultima perfezione, ma specialmente della prima. La perfezione, ossia l'eroismo di Fingal, è d'una specie particolare, e pressoché unica. Il distintivo specifico di questo

carattere è l'umanità. Fingal è acceso dall'entusiasmo di gloria, ma non vagheggia altra gloria che quella acquistata per mezzo d'impresе benefiche, non perniciose e funeste. Benché sia il più grande de' guerrieri, non ama però la guerra; anzi compiangе più d'una volta se stesso d'esser costretto a passar la vita tra le battaglie e le stragi. Egli non combatte mai che per difesa propria o dell'innocenza; e cerca di vincere ancor più colla generosità che coll'armi. È grande, non strano; forte, non duro; sensibilissimo senza esser debole: amatissimo de' suoi, cortesissimo verso gli estrani, amico disinteressato, nemico generoso e clemente. Compassiona gl'infelici, e sente i mali dell'umanità; ma non cede, e si consola col sentimento della sua virtù e coll'idea della gloria.³⁵

Mettendo da parte questioni artistiche ed estetiche, il Cesarotti porta qui la sua attenzione su in piano personale di ammirazione per un uomo ricco di una sensibilità e di un'assennatezza che non ci aspetterebbe sia per il suo stesso essere guerriero, sia per l'antichità dei suoi tempi. E l'ammirazione dell'abate cresce febbrilmente quand'egli pone Fingal e i suoi compagni affianco ad Achille e agli eroi dell'antichità classica. Lo stupore per l'umanità inaspettata dei campioni ossianici viene ora a nutrirsi del raccapriccio provocato dalla grossolanità (essa stessa inaspettata in un mondo culturalmente così ricco) dei guerrieri omerici. A conferma di quanto diciamo un paio di citazioni tratte dalle note cesarottiane basteranno allo scopo: al verso 33 del primo canto di Fingal³⁶ Cesarotti commenta:

Omero non si è piccato d'una condotta sì delicata [nel descrivere i suoi eroi]. Appresso di lui gli eroi più importanti dello stesso partito, non che i nemici, si trattano reciprocamente da codardi e vili. Come potrà ammirarli il lettore, se si dispregian tra loro?

E più avanti, al verso 191 del secondo canto³⁷:

Non si farà certamente ad Ossian il rimprovero che Omero fa a se stesso, che i suoi eroi garriscono e si svillaneggiano come femminelle, nel che certamente egli si fa giustizia ed ha più buona fede de' suoi difensori. Le risposte degli eroi di Ossian sono brevi, gravide di senso e piene di dignità".

Se ora guardiamo alle idee che il Cesarotti sviluppò intorno ai poemi ossianici allontanandoci dalle singole note e dai dettagli possiamo vedere come il suo entusiasmo andava verso due distinte ma indivisibili direzioni: da una parte esso si nutriva dell'inaspettata ricchezza della realtà antropica del mondo ossianico, con i suoi uomini e le sue donne dai sentimenti inverosimilmente fini e profondi; dall'altra esso si ingrandiva di fronte alle meraviglie poetiche che il bardo Ossian era stato capace di creare grazie al prodigioso dono dell'arte di cui egli era stato fatto custode. E certo, il fatto che l'origine di questo dono rimaneva per l'abate sconosciuta dovette essere un altro motore che accelerò la sua ammirazione. Se dunque l'Ossian permetteva al Cesarotti di scoprire da un lato un nuovo modo di fare poesia e dall'altro un nuovo mondo che, lontano dalla cultura classica, si era sviluppato autonomamente in forme sociali e artistiche direttamente comparabili con quelle dell'antichità greca e latina, esso apriva all'abate e ai suoi contemporanei il mondo fino a quel momento disertato delle letterature nordiche. Anche in questo caso il Cesarotti si rivelò una delle personalità più brillanti e non trovò difficile allargare il suo interesse per l'Ossian alle forme artistiche provenienti da gli altri paesi dell'Europa del nord. E in questo senso la corrispondenza con il Van Goens, alla quale abbiamo già accennato, rappresenta una testimonianza eccezionale. In una lettera del 1768³⁸, dedicata ai poeti te-

deschi e ai poeti primitivi, il Cesarotti elogia gli scrittori tedeschi e si rammarica della scarsa conoscenza che se ne ha in Italia:

Voi mi toccate il cuore lodandomi i poeti tedeschi. Sapete voi ch'io ne sono innamorato al par di voi stesso, benché non sia in caso di gustare gli originali, e non ne abbia letto che alcuni pochi componimenti nelle traduzioni francesi. Parmi che l'esser comparsi piu tardi dell'altre nazioni sulla scena poetica abbia confluuto molto a perfezionarli. Essi conservano quell'amabile semplicità e per così dire quella freschezza di natura che sembra caratterizzar le prime produzioni di tutti i popoli, e sono nel tempo stesso a portata di profittar dei lumi del secolo, della molteplicità dei grandi modelli e del gusto della buona critica che la vera filosofia ha sparse in questo genere di studi. Le poesie di Haller, gl'Idilli di Gesner e la *Morte di Adamo* di Klopstock sono le sole cose che mi giunsero alle mani, e m'incantarono estremamente. Io trovo ch'essi hanno sfiorato le bellezze delle altre nazioni scansando maestrevolmente i loro difetti: senza esser grossolani hanno la semplicità del Greci, e sono ingegnosi al par del Francesi senza far sempre pompa di spirito a spese della natura e del sentimento.

Benché il tono delle parole qui usate si faccia più pacato rispetto agli elogi dell'Ossian (rimarrà questo per sempre il primo amore cesarottiano), la sostanza delle affermazioni non cambia. Se l'antichità è l'elemento che ha reso Ossian il poeta della natura e della semplicità, quella stessa natura e *amabile semplicità* trovano per i tedeschi la loro fonte nella tradizione³⁹; se l'isolamento ha forgiato la perfezione dell'arte ossianica, la tarda comparsa sulla scena europea dei poeti tedeschi li ha riparati dai difetti dell'arte nostrana. Comunque si vogliano vedere le cose, le similarità che il Cesarotti individuò tra l'arte ossianica e le letterature nordiche continentali, gli bastarono per comprendere che la cultura europea dominante non bastava più a se stessa e che, se essa avesse voluto rinnovarsi e rinascere piena di vigore, avrebbe do-

vuto abbandonare pregiudizi e superbie e accettare, pur senza tradire la sua essenza, culture e letterature “altre” e da queste procurarsi con rispetto il nutrimento che le infeconde terre d’Italia e di Francia più non le davano.

IL MONDO OSSIANICO SPIEGATO ALL’ITALIA: IL RAGIONAMENTO INTORNO AI CALEDONJ

Come abbiamo già detto in più luoghi di questo lavoro, il Cesarotti aveva capito che affinché la letteratura italiana godesse pienamente delle novità che l’Ossian portava con sé, una meticolosa e prudente mediazione si faceva necessaria e questo, come ben sappiamo, rispecchiava con totale aderenza il suo stesso carattere di paziente e moderato letterato. Tuttavia questa mediazione non poteva svolgersi in una sola direzione che investisse l’Ossian nella sua totalità, poiché le novità che esso stesso mostrava non potevano essere trattate come un tutt’uno. Da una parte bisognava fare i conti con gli aspetti più propriamente artistici dell’opera e abbiamo già visto in parte come l’abate, sia nei suoi scritti teorici sia nel corredo delle note al testo ossianico, avesse lavorato in questa direzione e vedremo nel capitolo successivo come, nella veste di traduttore, egli opererà scelte linguistiche e stilistiche che, attraverso l’uso di materiali letterari genuinamente italiani, smusseranno e piegheranno gli elementi più lontani dell’arte ossianica al fine di introdurli nella letteratura italiana minimizzando i possibili traumi. Tuttavia questo non bastava ad assicurare il successo della sua scoperta. Inderogabile diveniva una mediazione che tralasciando gli elementi esteriori dell’opera andasse ad illuminare gli aspetti storici, sociali e culturali di un popolo che, ritenuto fin dall’antichità barbaro e incivile, era stato ignorato dalla storiografia europea. Dobbiamo certo ammettere che i materiali a disposizione dell’abate erano alquanto limitati: da una parte si trovavano gli scritti con i quali il Macpherson

aveva accompagnato l'Ossian inglese e gli interventi del Blair a difesa dell'autenticità di quest'ultimo, dall'altra parte c'era l'Ossian stesso dal quale notizie sul popolo caledonio potevano essere estratte. L'attento studio di tutti questi materiali sfociò nella scrittura del *Ragionamento preliminare intorno ai Caledonj*, che fece la sua prima comparsa con la seconda edizione dei poemi del 1772⁴⁰. Lo scopo e l'uso che i lettori avrebbero dovuto fare di questo *Ragionamento* sono dichiarati dal Cesarotti fin dall'inizio:

Si è dunque creduto necessario di mettere innanzi ai lettori il prospetto del paese nel quale devono bentosto trasportarsi, onde il loro cammino riesca spedito e senza intoppi; e di dar loro precedentemente un succinto ragguaglio dei costumi dei Caledonj, acciò familiarizzandosi con questo popolo, non abbiano a restar sorpresi ed imbarazzati della singolarità delle espressioni, che sono i colori dell'idee e dei sentimenti (p. 14).

Dobbiamo dire fin da subito che il saggio cesarottiano, basato su queste premesse, non presenta una grande originalità di contenuto, ma non vedrei questo come un limite o un difetto, piuttosto direi che l'abate comprese che un'indagine approfondita sull'antica popolazione caledone sarebbe stata di poca utilità per un pubblico, quello italiano, completamente a digiuno di notizie su di essa. Lo scopo del Cesarotti non era quello di fare scoperte, cosa che comunque non gli sarebbe stata possibile, non avendo egli stesso che vaghe notizie, ma bensì di gettare una luce, seppur scialba, sul nuovo mondo che gli si era mostrato, così da renderlo digeribile da parte dei suoi conterranei. È per questo che ritroviamo numerosi passi ripresi, quando senza modifiche, quando con qualche adattamento, dal Macpherson. Tuttavia ci sono delle questioni che il Cesarotti sentì, a differenza del Macpherson, la necessità di ampliare ed approfondire, le quali riguardavano quegli aspetti

dell'Ossian che più andavano a colpire la sua mentalità ed il pubblico italiano. In questo senso credo sia giusto leggere questo saggio cesarottiano e il successivo riguardante l'autenticità dei poemi. In entrambi i casi, lo scopo del Cesarotti era di informare la critica e il pubblico italiani e non di contribuire attivamente alla discussione che oltremare si stava svolgendo. In questo senso le pagine seguenti si pongono esclusivamente come compendio a quei testi cesarottiani, nella volontà di informare il lettore contemporaneo sul loro contenuto, senza tentativi critici che risulterebbero di difficile realizzazione, vista la natura per così dire epitomica di quegli scritti.

Un tema che aveva trovato negli scritti del Macpherson qualche accenno sparso e che invece occupa uno spazio molto vasto nei testi cesarottiani è quello religioso. Rappresentava esso un aspetto piuttosto problematico dell'opera ossianica agli occhi dell'abate, non solo per questioni personali legate al suo sacerdozio, ma soprattutto perché l'apparente mancanza di una qualche allusione religiosa nelle poesie del bardo scozzese portava con sé la necessità di giustificare di fronte alla società italiana la presunta areligiosità delle antiche popolazioni gaeliche. Non era certo questo un compito che poteva essere svolto con superficialità, poiché rappresentava esso una possibile e forse la più pericolosa causa dell'insuccesso dell'Ossian nella religiosissima società italiana. Il Macpherson si era accontentato di dedicare alla questione un paio di pagine del suo scritto, lavorando in una prospettiva storica e cercando di ricostruire i motivi dell'assenza dell'idea religiosa in Ossian:

*It is a singular case, it must be allowed, that there are no traces of religion in the poems ascribed to Ossian, as the poetical compositions of other nations are so closely connected with their mythology. But gods are not necessary, when the poet has genius.*⁴¹

E aveva aggiunto successivamente:

Those who write in the Gaelic language seldom mention religion in their profane poetry; and when they professedly write of religion, they never mix, with their compositions, the actions of their heroes.⁴²

Il difetto che il Cesarotti imputava a queste parole era rappresentato dal fatto che esse non andavo a spiegare in modo definitivo i motivi dell'assenza di idee di religione in Ossian:

Essendo stati i Caledonj governati per tanto tempo da' Druidi, parrebbe cosa indiscutibile che ai tempi di Ossian dovesse fiorir fra loro l'antica religione de' lor sovrani, religione radicata ne' loro spiriti da una lunga disciplina, e da misteriose cerimonie e solennità. Pure si vedrà con estrema sorpresa che nelle poesie di Ossian non si trova veruna traccia non solo della religione de' Druidi, ma neppur d'alcun'altra religione propriamente detta. Non si trova veruna nozione d'uno o più enti superiori, che abbiano dominio o influenza nelle cose umane, nuina storia favolosa di questo genere, niuna menzione di culto o sacrificj. Questo singolare fenomeno è veramente difficile a concepirsi, non che ad intendersi. Il Signor Macpherson crede di trovarne la principal ragione nell'abolimento della potenza de' Druidi (...) Né crede egli che conchiuda molto contro di ciò, il vedere che gli Dei nei poemi di Ossian non s'intromettono nelle azione degli uomini. (p. 21)

Queste ragioni, "tuttoché ingegnose e plausibili", non soddisfecero l'abate, il quale sentì la necessità di prospettare una sua possibile teoria. Afferma infatti egli che la decadenza dei Druidi portò sicuramente al disuso dei loro riti e all'alterazione della loro religione, ma non questo non significò una totale scomparsa del loro culto:

Non è forse impossibile che un popolo per qualche tempo sia privo d'idee di religione; ma risvegliata una volta la sua curiosità sopra un tal soggetto, è più facile ch'egli passi di stravaganza in stravaganza alle assurdità le più eccessive, di quello che la sua immaginazione si riposi nell'indifferenza. (p. 29)

Quello che più preoccupava l'abate padovano non era tanto il fatto che non si trovasse nelle poesie di Ossian alcun accenno alle dottrine dei Druidi ma piuttosto e soprattutto che essere fossero, a prima vista, prive di qualsiasi idea della provvidenza generale, o di una qualche influenza d'uno o più enti superiori nelle azioni e negli eventi della vita umana, specialmente perché la religione rappresentava nella mente del Cesarotti il massimo fonte del mirabile e lo strumento più efficace della poesia. Il fatto che fosse costume degli antichi bardi non mescolare la materia religiosa con quella eroica, come aveva affermato il Macpherson, non convinceva l'abate, il quale anzi veniva a credere tale opinione scorretta. Non che egli volesse con questo mettere in dubbio ciò che il Macpherson aveva detto, non gli era di certo possibile in una materia che egli conosceva appena e che per l'altro era invece parte della sua memoria storica, ma egli sentiva di poter dissentire da quella opinione in riferimento ad Ossian. Egli infatti andava nel suo discorso a contrastare ed abbattere l'idea della presunta assenza di riferimenti ad un qualche sistema religioso nelle pagine dell'Ossian:

Benché non si trovino appresso i Caledonj di Ossian nozioni distinte di religione, si trovano però molte opinioni a quella finitime, che sembrano in qualche modo supplirne il difetto. Vedesi spesso indicata una classe di spiriti che sembra superiore agli spiriti dei morti (...) Lo spirito del cielo, dei colli, della montagna, della notte, della tempesta, s'incontrano assai spesso in questi poemi. (p. 31)

Era questa la prima testimonianza di una qualche credenza del popolo dei Caledonj che il Cesarotti credeva potesse essere ricondotta se non ad una seppur rudimentale idea religiosa, almeno all'esistenza di esseri sovrumani che in un certo senso entravano nella vita di quel popolo. Leggendo il testo ossianico possiamo cercare di individuare alcuni luoghi testuali che sicuramente il Cesarotti aveva in mente mentre scriveva queste parole; la prima testimonianza a riguardo dello spirito del cielo si trova nel terzo canto di Fingal: il bardo Carilo ha appena finito di cantare le gesta di Fingal in Loclin contro Svarano quando Cucullino dice:

E se forse lassù sopra quel basso
Nebusolo vapor sospeso alberghi,
O qual che tu ti sia spirito del cielo,
Cavalcator di turbini e tempeste,
Tu proteggi l'eroe, tu le sue navi
Dagli scogli allontana, e tu lo guida
Securo e salvo ai desiosi amici. (vv. 145-151)

Questo passo viene citato indirettamente dal Cesarotti nel suo *Ragionamento*: affermando egli che questi spiriti sembrano operare più per loro proprio capriccio che per qualche provvidenza aggiungeva:

Da un solo luogo di Ossian potrebbe parere che l'interesse per le cose e per le persone degli uomini dirigesse talvolta la loro attività. Un guerriero [Cucullino] s'indirizza colle preghiere ad uno spirito del cielo, acciò tenga lontana dagli scogli la nave che guidava un suo amico [Fingal]: ma esaminando meglio quel luogo, parrà più verisimile che questo sia un voto formato dal desiderio, di quello che una preghiera formale nata dall'intima persuasione della provvidenza di quello spirito. (p. 32)

Quello che il Cesarotti intendeva affermare era il fatto che questi spiriti non avevano le caratteristiche di una divinità, la quale per definizione interviene nelle vicende umane quando a favore quando a discapito degli uomini.

La seconda testimonianza di una possibile mitologia nelle pagine di Ossian era rappresentata dalla convinzione che esistessero spiriti che il Cesarotti definisce tutelari, credenza che avvicinava i Caledoni alle mitologie di altre popolazioni. Tuttavia essi avevano funzioni molto diverse da quelle che un cristiano, l'abate, si sarebbe aspettato: si trattava infatti non di spiriti che assistessero e ispirassero i loro protetti ma di entità che comparivano solamente per annunciare il momento e le circostanze della loro morte:

Si supponeva che la notte innanzi alla morte di quello, cotesti spiriti ne assumessero la forma e la voce ed apparissero a qualcheduno dei congiunti a degli amici nell'atteggiamento in cui la persona doveva morire. Così pure nel calor della battaglia (...) Generalmente cotesti spiriti comparivano sopra una meteora, circondavano due o tre volte il luogo destinato alla morte, indi andavano lungo la strada per cui dovea passar il funerale, strillando di tratto in tratto. Finalmente la meteora e lo spirito sparivano vicino al luogo della sepoltura (p. 33)

Le *meteore della morte*⁴³, così chiamate dal Cesarotti compaiono in numerosi luoghi ossianici:

Su quell'alber colà, sopra quel tufo,
Che copre quella pietra sepolcrale,
Il lungo-urlante ed inamabil gufo
L'aer funesta con canto ferale.
Ve' ve':
Fosca forma la spiaggia adombra
Quella è un'ombra:

Striscia, sibila, vola via.

Per questa via

Tosto passar dovrà persona morta:

Quella meteora de' suoi passi è scorta,

dice il primo dei cinque cantori i cui canti compongono il poema *La notte* (vv. 9-19). Soprattutto leggendo questo passo, privo di riferimenti a qualche particolare situazione, il Cesarotti dovette capire che l'apparizione di questi spiriti del malaugurio doveva essere considerata come una consuetudine e non come un fatto accidentale.

La questione della morte apriva al Cesarotti quella più grande riguardante l'immortalità dell'anima e quindi l'importanza che le anime dei morti avevano nella vita dei Caledoni. Come egli afferma era questa uno dei punti principali del culto dei Druidi che era stato universalmente ricevuto, e costantemente conservato tra' Caledonî. Questi dunque credevano in una seconda vita, la qualità della quale dipendeva dalle azioni compiute nella prima. L'abate individuava così nelle pagine dell'Ossian una tripartizione dei destini dei defunti, che a noi, come a lui, riportano alla mente l'oltretomba dantesco:

Gli uomini valorosi, e che s'erano distinti con azioni generose e magnanime, erano incontrati dai loro padri con aspetto luminoso e sereno e ricevuti in una specie di palagio aereo dentro le nubi (...) Pe lo contrario *gli oscuri nell'anima*, cioè i superbi e crudeli, venivano spaventati dall'aspetto terribile de' loro padri sdegnosi, che gli scacciavano lungi *dall'abitazione degli eroi ad errar sopra tutti i venti*. Gl'imbelli poi, codardi, e generalmente tutti quelli *che vissero senza infamia e senza lode*, per usar l'espressione di Dante, erano ricacciati dentro la nebbia, degno soggiorno d'un neghittoso ed ignobile. (p. 35)

Ma a differenza del mondo dantesco e occidentale i morti giocavano un ruolo preziosissimo nella vita del popolo caledonio. Essi ricevevano un rispetto quasi adorante e venivano interpellati prima di ogni grande evento essendo loro capaci di vedere il futuro e per questo indirizzare le azioni degli uomini:

I Caledonj credevano realmente di vivere sotto i loro occhi, e qualunque suono improvviso lo credevano la voce ammonitrice delle ombre (p. 36)

Da qui nasceva, come conseguenza naturale, la “superstiziosa fede ai presagi” e le divinazioni che, derivate dal Culto dei Druidi e simili a quelle delle altre popolazioni nordiche, i Caledoni avevano sviluppato, come quella di chiamare i propri antenati in sogno o usare i suoni del vento per indovinare gli esiti della guerra. Interessante a questo proposito il fatto che il Cesarotti definisse questa scienza divinatoria “non più assurda di quella che i Romani traevano dalle interiora delle vittime, dal beccar dei polli, e dal volo delle cornacchie.” Più che una semplice ed innocua aggiunta, si dovrebbe vedere in queste parole un ammonimento dell’abate a quelle persone che leggendo il suo discorso avrebbero potuto considerare le usanze dei Caledoni come primitive e biasimevoli; citando le usanze romane egli voleva appunto che i lettori di Ossian comparassero queste con quelle e capissero che le prime dovevano essere trattate alla stregua delle seconde: credenze di antiche popolazioni che non condizionavano il valore artistico delle loro produzioni. Si trattava in altre parole di istaurare confronti con la tradizione al fine di autorizzare l’esperienza ossianica.

Con quanto detto fino ad ora il Cesarotti si contentava di “corroborare i dubbj opposti dal traduttore italiano alla spiegazione data dal signor Macpherson al silenzio di Ossian intorno alla religione dei Druidi.”

Si trattava ora di discutere dei costumi e delle usanze dei Caledonî: in questo senso il Cesarotti toccò i principali aspetti della società gaelica che potevano essere estratti dalle poesie ossianiche. Troviamo così note relative alla sepoltura dei morti, ai matrimoni, alle celebrazioni e ai conviti e finanche alle caratteristiche antropomorfe delle popolazioni nordiche. Tuttavia quello che qui vogliamo evidenziare è un particolare punto del discorso cesarottiano: si tratta del paragrafo XIII il quale va ad indagare indirettamente l'esperienza di Ossian in quanto bardo, cantore e quasi ad autorizzarne la figura e sottolinearne il valore. Dice il Cesarotti a pagina 45:

Ma la passione più grande de' Caledonj era il canto. Non si può spinger più oltre l'entusiasmo per la poesia e per la musica, di quel che facessero cotesti rozzi, ma sensibili montanari.

Il canto seguiva ogni attività ed ogni evento, così la guerra iniziava e terminava con canti e poesie che i bardi (i quali seguivano i guerrieri) improvvisavano (valga per tutti i possibili esempi il poemetto *La notte*, dove cinque bardi riuniti in casa di un signore, improvvisano ognuno una canzone dedicata alla notte), i morti erano onorati con canzoni celebranti le loro virtù, i conviti erano rallegrati dalla musica, insomma "la musica aveva parte in tutti i loro affari, o serj, o piacevoli; e potea dirsi in qualche modo che i Caledonj vivessero una vita musicale." Se si leggono con attenzione queste parole si può capire come con queste il Cesarotti volesse mostrare ai suoi lettori che la grandezza di Ossian poeta non si presentava come inaspettata e incredibile (non credibile) sorpresa ma essa era frutto di una lunga tradizione che aveva forgiato un'arte poetica elevata e finissima che in Ossian aveva trovato l'espressione più riuscita e profonda. Questa affermazione insieme a quello che abbiamo già detto sugli aspetti religiosi dell'opera si presentava come il

miglior strumento di avvicinamento della società italiana alla nuova realtà poetica ed antropica che l'Ossian aveva mostrato: autorizzando da una parte l'esperienza ossianica grazie alla tradizione dalla quale esso era nato, e dall'altra cesellando le sue ruvidezze attraverso la sottolineatura dei punti di contatto tra esso e la tradizione nostrana, il Cesarotti consegnava l'Ossian (poeta e poesia) all'Italia, la quale avrebbe deciso del suo successo. Tuttavia il Cesarotti sapeva che quel successo solo in parte dipendeva da ciò che egli aveva detto intorno all'Ossian; come un padre affettuoso egli aveva cercato di spianare la strada alla sua creatura, ma il giudizio finale sarebbe stato deciso dal valore intrinseco del solitario Ossian, da ciò che esso aveva da dire e dal modo in cui lo avrebbe detto. Il bardo caledonio e il traduttore italiano ora si presentavano al pubblico in attesa di essere giudicati e, con speranza, apprezzati ed esaltati. Il critico, per definizione intoccabile, si rimboccava le maniche e si faceva traduttore, per definizione attaccabile e criticabile. Ciò che segue di questa ricerca verrà appunto dedicato al Cesarotti traduttore dell'Ossian. Dalle sue idee teoriche sulla traduzione in una prospettiva euro-peistica si passerà all'analisi dei modi in cui egli operò la traduzione dei poemi ossianici, cercando di individuare scelte testuali, stilistiche e linguistiche che tra tradizionalismo e innovazione fecero il successo dell'Ossian italiano.

LA QUESTIONE DELL'AUTENTICITÀ: IL RAGIONAMENTO STORICO-CRITICO DEL 1801

Come abbiamo già avuto modo di vedere la questione dell'autenticità dei poemi ossianici ricevette da parte dell'abate un'attenzione non così grande come invece ci saremmo aspettati e abbiamo individuato le ragioni di questa mancanza nella convinzione che essa non rappresentasse un elemento fondamentale nella valutazione artistica dell'opera e delle novità che essa porta-

va. Tuttavia abbiamo visto come nella lettera al Walker del 1793 il Cesarotti accettasse con facile rassegnazione la riconosciuta modernità dei testi del Macpherson, benché il suo entusiasmo per quelli non venisse intaccato. È per questo che risulta piuttosto strano il fatto che egli decidesse di pubblicare nel 1801, ossia dopo otto anni da quella lettera, un *Ragionamento storico-critico intorno le controversie sull'autenticità dei Poemi di Ossian*⁴⁴, uscito nell'edizione pisana e posto, in quella, subito dopo il compendio della *Critical Dissertation on the Poems of Ossian* del Blair scritto dallo stesso abate. Quel che sorprende non è il fatto che egli volesse riassumere il dibattito sull'autenticità dei poemi gaelici che tanto aveva mosso la critica d'oltremarica e così mettere sia la critica che il pubblico italiani al corrente di quelle discussioni, ma le conclusioni alle quali egli arrivò che sono completamente opposte a quello che ci saremmo aspettati: egli infatti, attraverso una serie di argomentazioni logico-deduttive arriverà a riconfermare la sostanziale autenticità dei poemi ossianici. Il discorso si presenta suddiviso in due parti. Nella prima l'attenzione del Cesarotti si posa sulla valutazione delle idee che le due fazioni in cui la critica d'oltremarica si era divisa avevano portato a sostegno quando della primitività e originalità dei testi ossianici quando della loro sostanziale modernità e conseguente falsità. La seconda parte viene invece dedicata ad alcuni quesiti ai quali il Cesarotti credeva necessario trovare risposta.

Il ragionamento così si apre⁴⁵:

L'apparizione delle poesie di Ossian era un fenomeno così impensato e straordinario, che non è da stupirsi se destò nel tempo stesso entusiasmo, sorpresa e dubbi. In un paese appena noto alla storia, alpestre, selvaggio, ingombro, e quasi oppresso di nebbia; in uno stato di società il più rozzo, meschino e barbaro, senza commercio, senza idee, senza scrittura, senz'arti, come potea sorgere un Genio così trascendente, che venisse a disputar la palma ai poeti

più celebri delle più colte nazioni; a quegli stessi, che riguardano da tanti secoli come i modelli dell'arte? Questa novità rovesciava troppo tutte le idee ricevute per esser accolta senza contrasto: Vi fu veramente un Ossian? Fu egli realmente l'autore delle poesie, che comparvero sotto il suo nome? Sarebbe questa un'opera supposta? Ma quando? Come? Da chi? (pp. 161-62)

Ecco riassunte con magistrale brevità le linee principali del dibattito che la comparsa dell'opera gaelica e soprattutto la comparsa del suo autore aveva sollevato nel mondo britannico, prima, e nel resto dell'Europa, poi. Questioni che a detta del Cesarotti, benché infiacchite dal tempo non avevano ancora cessato di animare la critica. Dobbiamo notare fin da subito che tra i due partiti l'abate volle porsi come esterno osservatore che da un punto di vista non assimilabile né all'uno nell'altro potesse analizzare con discernimento le ragioni che questi gli presentavano.

Prendendo le mosse dall'analisi delle opinioni a favore delle primitività dei poemi ossianici, il Cesarotti cita un lungo passo tratto dalla *Critical Dissertation* del Blair nel quale quest'ultimo sintetizza le varie ragioni per le quali i poemi ossianici devono essere considerati appartenenti a un'epoca remota. Si tratta, a detta del Blair, prima di tutto di motivi storico-sociali: leggendo, infatti, quei poemi si ricava l'idea di un'organizzazione sociale la più primitiva in cui non è presente alcuna attività che vada oltre la pura sopravvivenza in un continuo contatto con la natura; in secondo luogo il Blair porta ragioni di carattere artistico poiché lo stile ossianico era carico di elementi di grande primitività, come la brevità e il carattere figurato del linguaggio, che lo rendevano assimilabile addirittura alla scrittura del Vecchio Testamento. Nelle parole del Blair, se un'impostura c'era, questa doveva essersi realizzata non più tardi del quindicesimo secolo, ossia quando le montagne scozzesi vivevano ancora in uno stato di barbarie simile a quello dei tempi ossianici. Era

tuttavia questa un'ipotesi che egli smentiva facilmente con prove considerate definitive tra le quali spiccava l'assenza, nei poemi ossianici, delle idee religiose che come sappiamo il Macpherson aveva fortemente evidenziato e che invece il Cesarotti aveva parzialmente confutato nel *Discorso sui Caledonj*. A tutto questo il Cesarotti rispose dicendo:

Questo sensatissimo ragionamento sembra chiuder l'adito ad ogni risposta. Ma l'argomento tratto dall'ignoranza de' montanari nel secolo quindicesimo, prova bensì, che Ossian quale comparve alla luce non può esser la produzione d'un poeta nazionale di quei tempi, ma non prova già, che non possa esser un'ingegnosa impostura d'un autor moderno, per esempio del sig. Macpherson medesimo. (pp. 171-72)

Tuttavia questa opinione, quella dell'impostura operata dal Macpherson che corrispondeva alla posizione della fazione capeggiata da Johnson, sembrava al Cesarotti "ancora più inverisimile." Le ragioni di questa convinzione erano così esplicate: innanzitutto se il Blair riconosceva l'impossibilità di una falsificazione avvenuta ad opera di un poeta di tre o quattro secoli antecedente, il quale avrebbe dovuto "spogliarsi di tutte le idee del suo secolo... ed affogar l'amor proprio", questo era tanto più impossibile per un autore contemporaneo qual'era il Macpherson. In secondo luogo egli riconosceva all'assenza delle idee religiose nei poemi ossianici una motivazione ancora più forte e portava a suggello di questa idea il fatto tutto artistico che la religione o meglio qualsiasi forma di credenza rappresentava in arte una delle fonti più produttive di varietà e di mirabile che fanno "la parte più luminosa dell'epopea"; inoltre un popolo senza forme di culto era un'idea che "ripugna all'opinione generale" e di conseguenza il supposto forgiatore di Ossian non avrebbe certo rischiato, creando quella fittizia assenza, la delusione e

l'ammonizione del pubblico. Prendendo poi in considerazione ciò che il Blair aveva detto a proposito della primitività della società ossianica, l'abate affermava che benché gli eroi descritti in quei poemi, con la loro sensibilità d'animo, con il loro eroismo potevano a prima vista rappresentare un elemento capace di determinare la falsità di quell'arte e confermarne quindi la sostanziale modernità, ma in realtà andava a provare l'opposto. Affermava infatti:

Qualità di quella specie, secondo l'opinione comune, non sembrano accordarsi con uno stato di estrema rozzezza e barbarie. Sia ragione, sia pregiudizio, noi non siamo disposti a credere che la più squisita coltura dell'anima possa conciliarsi colla totale incoltezza di spirito, e con una vita perpetuamente divisa tra la caccia delle fiere, e degli uomini. (p. 174)

Ma a tutto questo ribatteva con estrema convinzione e con un velato tono di ammonizione che:

La natura nel morale come nel fisico produce talora dei veri non verisimili; ma chi suppone un fatto, e vuol farlo creder per vero, non cerca il vero particolare, ma il verisimile, ch'è l'universale della natura (p. 175),

rielaborando e particolarizzando quanto Aristotele aveva affermato in *Poetica* 1460° 26 e ss. ("Si debbono preferire cose impossibili ma verosimili a cose possibili ma incredibili"); concetto che ritroviamo anche nel Vico letto dal Cesarotti:

Verisimilis, il verisimile è un vero d'idea, che si uniforma al senso comune di tutti gl'uomini, che, sentendolo rappresentare, bisogna che dicono (*sic*) fra lo-

ro stessi: così la cosa ave avuta (*sic*) da passare; al qual vero vanno appresso i Poeti e questo vero de' poeti è più vero che l'istesso vero fisico.⁴⁶

Ora l'abate passava a discutere gli aspetti propriamente stilistici dei poemi ossianici e affermava che un autore moderno che volesse contraffare un autore antico avrebbe certo sparso nel suo falso singolarità stilistiche ritenute caratterizzanti il presunto stile del presunto autore, tuttavia quello che il Cesarotti non riusciva a credere era il fatto che l'ipotetico forgiatore si sarebbe spinto così in avanti nell'utilizzare questo artificio sì da trasformare quelle sfumature stilistiche, quella patina di primitività in "difetti sensibili" amplificati e replicati a dismisura, rischiando così di infastidire i lettori moderni e invece di ottenere la ricercata ammirazione per un testo presumibilmente antico e dimenticato che veniva ora riesumato, macchiarlo di quel "veleno immedicabile di tutti i libri che è il ridicolo."

Concludendo questa parte del discorso, nella quale, analizzando le opinioni del Blair, aveva da queste preso la forza per avvalorare le proprie, il Cesarotti affermava che se mai si sarebbe potuto parlare di un'impostura moderna allora gli impostori erano due: il Macpherson, certo, e lo Smith⁴⁷:

Convorrà dunque persuadersi che siensi ai nostri tempi trovati due uomini singolarissimi, similissimi dell'idee, nella facoltà poetica, nell'avvedutezza di simular perfettamente un'altra persona ed un altro secolo, nell'eroismo d'una stravagante modestia, finalmente nell'ostinazione di sostener fino alla morte la loro impostura (...) Si pensi a tutto questo, e poi si decida se sia più difficile a concepirsi l'esistenza di Ossian, o la realtà d'un fenomeno morale così prodigioso e senza esempio.

Chiara a questo punta la risposta che il Cesarotti sottace. Passava ora l'abate ad analizzare le opinioni offerte dalla fazione anti-ossianica e dichiara di vo-

ler passare dai ragionamenti ai fatti abbozzando una breve storia critica delle questioni ossianiche. Interessante ai nostri fini è il trattamento che egli fece delle idee del Johnson: prendendo la battuta di attacco dal viaggio johnsoniano in Scozia del 1773, il Cesarotti ci lascia fin dall'inizio senza dubbi sul suo atteggiamento:

Dichiara egli prima ingenuamente di non aver alcuna contezza della lingua earsa, e di non poterne parlare se non da ciò che ne intese a dirsi: confessione che a dir vero non sembra molto atta a prevenir i lettori in favor del di lui giudizio. (p. 196)

Sono proprio gli aspetti linguistici del discorso johnsoniano che il Cesarotti vuole mettere in evidenza, forse perché sono quelli che ai suoi occhi risultavano più deboli e attaccabili: dice egli, infatti, che per il Johnson la lingua gaelica non è che un dialetto barbaro parlato da un popolo barbaro e senza istruzione, che mai fu scritto e che mai fu letto, incomprendibile alle popolazioni viventi in altre parti della Scozia e dichiara l'impossibilità che la tradizione ossianica sia stata tramandata attraverso la memorizzazione di così lunghi poemi. A queste forti affermazioni il Cesarotti rispondeva con altrettanta sicurezza portando ad esempio la storia della lingua greca:

La lingua greca innanzi d'Omero non era punto più scritta che l'earsa: pure ognun sa quanto nei poemi Omerici ella comparisce regolare, elegante, ricca, armoniosa, e pieghevole. (p. 200)

Se si accettava l'opinione che Omero stesso fosse ignaro della scrittura, allora si poteva affermare che né l'Iliade né l'Odissea erano state scritte ma tramandate dallo stesso autore alle generazioni successive attraverso il racconto, la recitazione. Se questo era concepibile per Omero lo era ancora di più per Os-

sian e per il suo mondo nel quale la memorizzazione era una facoltà soggiacente a una "lunga disciplina metodica" da parte dei Druidi e dei bardi.

Tolto di mezzo il facile ostacolo del Johnson, ora il Cesarotti poteva dedicarsi alla seconda parte del suo scritto nella quale la questione ossianica nella sua totalità diventava piuttosto chiara ed andava a riassumersi in tre grandi quesiti ai quali bisognava dare risposta e che erano legati fra loro in un rapporto di dipendenza.

Il primo quesito andava a discutere l'esistenza stessa dell'Ossian poeta ed era così formulato dal Cesarotti:

Ossian è egli un essere affatto immaginario della creazione di Macpherson?
Oppure un eroe tradizionale de' Caledonj? (p. 204)

Ovviamente la risposta data dal Cesarotti era affermativa, riconoscendo nella tradizione gaelica sia di Scozia sia d'Irlanda un'importanza universale data a Fingal e della sua stirpe. E la risposta non poteva che essere affermativa altrimenti il Cesarotti non avrebbe potuto porre la seconda domanda che così suona:

Esistono realmente tra i Caledonj canzoni antiche attribuite ad Ossian relative alla storia della sua famiglia? E Macpherson ha egli presi dall'originale i poemi che pubblicò sotto il di lui nome? (p. 204)

Avendo appurato l'esistenza storica o quanto meno la presenza di Ossian nella memoria storica delle popolazioni nordiche, il Cesarotti qui discute l'esistenza di fonti, siano esse scritte o recitate, relative al cantore e che dovettero trovarsi alla base delle pubblicazioni del Macpherson e dello Smith. Avendo alla mente e le traduzioni che intorno dell'Ossian e più in generale

della poesia gaelica erano state realizzate dopo il Macpherson e lo Smith, insieme alle quali nella maggior parte dei casi erano stati prodotti anche i testi originali antichi, e pensando alle raccolte che di quei testi erano state pubblicate da più parti⁴⁸, il Cesarotti affermava che non vi era alcuna ragione sufficiente per dubitare che sia il Macpherson sia lo Smith avessero anch'essi scovato originali ersi e su quelli poi lavorato. Tuttavia rimaneva da rispondere ad una terza ed ultima domanda. Appurata l'esistenza di Ossian nella tradizione sia Irlandese sia Scozzese e non trovato alcun elemento incontrastabile contro la genuinità dei testi prodotti dal Macpherson, l'abate ora si domandava:

Ma queste canzoni sono esse esattamente conformi all'Ossian di Macpherson? (p. 205)

A questo proposito egli rispondeva dicendo che era noto come una tradizione letteraria antica, fosse essa manoscritta od orale, si evolvesse durante i secoli e come da una generazione all'altra essa andasse soggetta a mutamenti irrecuperabili. In questo senso il Macpherson e lo Smith avevano operato raccogliendo il maggior numero possibile della tradizione gaelica e attraverso un lavoro di confronto e verifica, scegliendo le lezioni più appropriate, tagliando e accorpendo passi "secondo la connessione natural dei soggetti", avevano poi formato un corpus omogeneo e da questo realizzato le loro traduzioni. Certo dobbiamo dire che il Cesarotti non aveva prove certe di quanto stava dicendo, egli infatti si basava su quanto lo stesso Macpherson e lo Smith avevano dichiarato, dimostrando una fiducia che a prima vista ci può sembrare quasi bambinesca, ma che ad un secondo sguardo risulta ben motivata nella prospettiva dell'abate. Per lui la questione della più o meno rispettata fedeltà ai supposti testi ossianici da parte dei traduttori d'oltralpe veniva

a rappresentare ora un elemento di poca rilevanza. Se si pensa al Cesarotti traduttore di Omero, al Cesarotti che discute la *querelle* tardo-secentesca, al Cesarotti tanto animato dalle posizioni di una Mme Dacier o di un La Motte, tutto questo lascia disorientati: perché per Omero la questione della fedeltà al testo rivestiva nella mente dell'abate una questione così importante, mentre per Ossian tutto questo sembra passasse in secondo piano? La risposta a questa domanda deve essere ritrovata proprio in quell'incontro con il mondo ossianico e la sua arte che per il Cesarotti rappresentò il punto fondamentale della sua esperienza critica. Appurando l'esistenza storica e mitologica del vecchio cantore gaelico, e confermando l'esistenza di una tradizione artistica a lui attribuibile, il Cesarotti andava ad autorizzare e riabilitare la figura del Macpherson e l'operazione culturale da lui operata con la traduzione dei poemi ossianici e attraverso questo autorizzava l'operazione da lui stesso compiuta e riconfermava l'estremo contributo che la sua traduzione stava portando alla tradizione letteraria italiana; ma c'è anche un altro aspetto a tutto questo strettamente legato ossia riconoscendo la validità della sua intuizione all'incontro con Ossian egli andava a investire di ragionevolezza e cognizione la meraviglia che la scoperta di quel mondo poetico così inaspettato e strabiliante aveva fatto nascere in lui, rispettato critico e autorevole professore del Seminario di Padova. In questo e in questa prospettiva dobbiamo riconoscere lo scopo e l'utilità del *Ragionamento* che qui abbiamo analizzato: il Cesarotti trovava nelle sue stesse parole la conferma che gli anni spesi in compagnia di Ossian non erano stati una bambinesca illusione.

NOTE AL SECONDO CAPITOLO

¹ Si veda in proposito K. L. Haugen, *Ossian and the Invention of Textual History*, *Journal of the History of Ideas*, Vol. 59, No. 2. (Apr., 1998), pp. 309-327.

² La seconda edizione fu pubblicata, in quattro volumi, nel 1772, presso l'editore Comino di Padova.

³ Questa e le seguenti citazioni sono tratte dai testi cesarottiani contenuti in E. Bigi (a cura di), *Dal Muratori al Cesarotti*, cit.

⁴ Cfr. M. Cesarotti, *Opere scelte*, cit.

⁵ Metaforicamente il Cesarotti andava a sostituire le mitologiche fonti della poesia greca con i luoghi ossianici. Il Parnaso è il monte dove risiedono le muse, l'Ippocrene la fontana sul monte Elicona, creata dagli zoccoli di Pegaso, da dove sgorga l'ispirazione. Il Morven è il nome di uno dei regni ossianici comprendente la parte nord-occidentale della Scozia, il Lora il fiume che sfocia nel Lego, scenario di molti dei canti ossianici.

⁶ M. Cesarotti, *Ragionamento sopra l'origine e i progressi dell'arte poetica*, cit., p. 245.

⁷ C. O'Brien, *Melchiorre Cesarotti disciple de James Macpherson? De la prose poétique anglaise au vers italien*, cit., p. 168. Sembra tuttavia chiaro che il Cesarotti non rifiutò totalmente l'esperienza arcadica, ma mostrò, piuttosto, grande ammirazione per i risultati che gli scrittori più importanti ad essa legati seppero produrre (il Parini, il Metastasio). Non dobbiamo dimenticare che l'Ossian cesarottiano, benché poeticamente e stilisticamente nuovo e frastornante, si nutrì alla fonte arcadica. Se non si tiene in conto ciò, sarebbe difficile giustificare l'opera di mediazione culturale e linguistica attuata dal Cesarotti, la quale rappresenta il fulcro della sua attività di critico e traduttore e la sua migliore intuizione. Come afferma il Binni (in *Preromanticismo italiano*, cit., p. 163: "In tutta l'opera cesarottiana si può notare un'intelligenza equilibrata, un compromesso di Arcadia, illuminismo, preromanticismo, e senza l'Ossian non avremmo da accertare, a parte le alte intuizioni linguistiche, se non una certa delicatezza e freschezza sentimentale non troppo esigente, saziata in una Arcadia più precisa e pensosa. Ma l'Ossian portò ciò che allargava, senza pericolo, quelle possibilità fino alla guida di una nuova impostazione del linguaggio che sarebbe rimasta altrimenti inattuata".

⁸ Cfr. Emilio Bigi (a cura di), *Dal Muratori al Cesarotti*, cit., p. 524.

⁹ Corsivo nostro.

¹⁰ Dal *Discorso premesso alla seconda edizione di Padova del 1772*, in M. Cesarotti, *Opere scelte*, a cura di G. Ortolani, cit., vol. II, pp. 10-11 passim.

¹¹ La nota si riferisce ai versi 217 e seguenti:

Dove dove è Crugal? Disse la dolce
Bocca del canto: ai basso giace, è muta
La sala delle conche; oblio lo copre.

Mesta è la sposa sua, che peregrina
Entro le stanze del suo lutto alberga.

¹² La citazione è tolta dalla prefazione all'Iliade che il Pope tradusse tra il 1715 e il 1720 ed esattamente a pagina XXXV del primo dei sei volumi:

We oftener think of the author himself when we read Virgil, than when we are engaged in Homer, all which are the effects of colder invention, that interests us less in the action described. Homer makes us hearers, and Virgil leaves us readers.

Dobbiamo tuttavia notare che la distinzione fatta dal Pope si riferiva alle differenze strutturali tra il racconto omerico e quello virgiliano: nel secondo, diversamente dal primo, le parti narrative superano in quantità quelle drammatiche, facendo così sentire la presenza esterna del narratore più forte. Il Cesarotti invece pone la sua attenzione sulla presenza di Ossian internamente al racconto, come personaggio: Virgilio narra la storia dei suoi personaggi, Omero fa raccontare ai suoi eroi le loro vicende, Ossian racconta la sua propria storia.

L'opinione dell'Ortolani secondo il quale il Cesarotti tenne presente, nella lettura dell'Iliade del Pope, la versione francese del 1779, non sembra applicarsi a questo luogo: la nota cesarottiana è molto più vicina all'originale inglese che alla versione francese, dove suona *L'un nous rend auditeurs; l'autre nous laisse apercevoir que nous lisons* (Cfr. M. Cesarotti, *Opere scelte*, cit, vol. II p. 127).

¹³ In M. Cesarotti, *Opere scelte*, cit., vol. II, p.127. (corsivo nostro)

¹⁴ Ossia dei giudizi che il secolo aveva dato dell'opera omerica.

¹⁵ In M. Cesarotti, *Opere scelte*, cit., vol. II, p. 13.

¹⁶ M. Cesarotti, *Opere scelte*, cit. vol. II, pp. 206-07.

¹⁷ Riassunto dal *Saggio sulla filosofia del gusto*, in M. Cesarotti, *Opere scelte*, cit., vol. I, pp. 205-06.

¹⁸ In *Saggio sulla filosofia del gusto*, cit. p.269.

¹⁹ W. Binni, *Preromanticismo italiano*, cit., p. 152.

²⁰ Come afferma G. Santato: " La riflessione critica sviluppata dal Cesarotti occupa, insieme alla sua attività di traduttore, un posto fondamentale della letteratura italiana del secondo Settecento. L'opera del Cesarotti riflette costantemente un intento di mediazione tra tradizione e innovazione fra orizzonte illuministico e svolgimenti "preromantici"(...) il Cesarotti ha saputo operare una sintesi fra le diverse tendenze che si contrapponevano in questa fase di transizione della cultura e del gusto riuscendo a conciliare razionalismo, illuminismo e sentimentalismo "preromantico", l'affermazione dei valori dell'arte e della lingua e il nuovo culto della spontaneità e della natura, al quale lo avevo avvicinato la profonda assimilazione della lezione vichiana" (in *Letteratura italiana e cultura europea tra Illuminismo e Romanticismo, Atti del Convegno Internazionale di Studi*, Padova-Venezia 11-13 maggio 2000, a cura di G. Santato, Ginevra, Librairie Droz, 2003, p. 20)

²¹ Ryklof Michael van Goens (1748-1810), filologo olandese e professore di Greco presso l'università di Utrecht, con il quale il Cesarotti tenne una lunga corrispondenza fin dal 1767, grazie al matematico Paolo Frisi (1728-1784).

²² E. Bigi, *Dal Muratori al Cesarotti*, cit., p. 495.

²³ Ci riferiamo ai vari scritti che il Macpherson e il Blair composero intorno all'Ossian ed in particolare: J. Macpherson, *A Dissertation concerning the Æra of Ossian e A dissertation concerning the Poems of Ossian.*; H. Blair *A Critical Dissertation on the Poems of Ossian, Son of Fingal.* Quest'ultimo fu tradotto dal Cesarotti e allegato all'edizione italiana dei poemi del 1772. Nell'edizione del 1801 tuttavia fu inserito sotto forma di compendio, avendo il Cesarotti stesso scritto un *Ragionamento storico-critico intorno le controversie sull'autenticità dei poemi di Ossian.*

²⁴ Fingal, I, vv. 275 e sgg. :

(...) Venne piangendo;
Trassegli il brando: ei col pugnol di furto
Trafisse il bianco lato, e sparse a terra
La bella chioma: gorgogliando il sangue
Spiccia dal fianco; il suo candido braccio
Striscian note vermiglie: ella protesa
Rotolò nella morte, e a' suoi sospiri
L'antro di Tura con pietà rispose.

²⁵ . H. Blair, *A Critical Dissertation on the Poems of Ossian the Son of Fingal*, in J. Macpherson, *The Poems of Ossian*, W. Strahan and T. Becket, Londra, 1773, p. 177.

²⁶ Fingal, I. vv. 439 e sgg.:

Vergine d'Inistorre allenta il freno
Alle lagrime tue, delle tue strida
Empi le balze, il biondo capo inchina
Sopra l'onde cerulee, o tu più bella
Dello spirto dei colli in su 'l meriggio,
Che nel silenzio dei morveni boschi
Sopra d'un raggio tremulo di luce
Move soavemente.

²⁷ Fingal, IV, vv. 413-23:

(...)Malvina,
Perché piangi, perché? Piangan piuttosto
Le figlie di Loclin, che n'han ben donde.
Cadde di lor contrada il popol, cadde,
Perché di sangue si pasceano i brandi
Della stirpe de' miei. Lasso! infelice!
Qual fui! qual sono! abbandonato, e cieco,
Non più compagno degli eroi passeggio,
Più quell'Ossian non sono. A me, donzella,
Quelle lagrime a me, ch'io con quest'occhi
Di tutti i cari miei vidi le tombe.

²⁸ Fingal, IV, vv. 439-55:

Giunse all'orecchio a Cucullin nel cupo
Speco di Cromla lo scompiglio, e 'l tuono
Della turbata pugna: a sé Conallo

E Carilo chiamò. L'udiro i duci,
 Presero l'aste: ei della grotta uscio,
 E a mirar s'affacciò. Veder gli parve
 Faccia di mar rimescolato e smosso
 Dal cupo fondo, che flagella e assorbe
 Con bollenti onde l'arenoso lito.
 A cotal vista Cucullino a un punto
 S'infiammò, s'oscurò; la mano al brando,
 L'occhio corre al nemico: egli tre volte
 Si scagliò per pugnar, tre lo rattenne
 Conal. Che fai, sir di Dunscaiglia? ei disse,
 Fingallo è vincitor; già tutto ei strugge,
 Tutto conquide ei sol: non cercar parte
 Nella fama del Re, ch'è tardi e vano.

²⁹ Cfr. W. Binni, *Preromanticismo italiano*, cit., p. 154.

³⁰ Arrivo a queste conclusioni partendo da alcune pagine del *Saggio sull'origine e i progressi dell'arte poetica*, in particolare le pagine 68 e sgg, nell'edizione del Bigi, cit., per le quali un agevole supporto viene dal saggio del Binni, *M. Cesarotti e la mediazione dell'Ossian*, in *Preromanticismo italiano*, cit., alle pagine 153 e seguenti.

³¹ Dal *Discorso premesso alla seconda edizione di Padova del 1772*, in Ortolani, cit., p. 11.

³² W. Binni, *Preromanticismo italiano*, cit., p. 180.

³³ In Ortolani, cit., p. 139.

³⁴ . Fingal, I, vv. 574 e sgg.:

Delle sorelle sue la più leggiadra,
 Sedea soletta, è già pascendo il core
 Coi canti della doglia. Eran suo canto
 Le prodezza di Gruna, il giovinetto
 De' suoi pensier segreti; ella il piangea
 Come già spento nel campo del sangue.

³⁵ Fingal, III, vv. 273 e sgg.:

Ma d'altra parte maestosamente
 Passa Fingal nella sua nave, e stende
 La luminosa lancia: orrido intorno
 Folgoreggia l'acciar, qual verdeggiante
 Vapor di morte che talor si posa
 Su i capi di Malmòr: scura è nel cielo
 La larga luna, il peregrin soletto.

³⁶ Fingal, I, vv. 33 e sgg.:

Chi mi somiglia? Al mio cospetto innanzi
 Non resistono eroi; cadon prostrati
 Sotto il mio braccio. Il sol Fingallo, il forte

Re di Morven nembosa, affrontar puote
La possa di Svaran. (...)

³⁷ Fingal, II, vv. 191 e sgg.:

Rispetterà la verdeggiante Erina
Lo scettro di Croman, finché respiri
Conallo e Cucullin. (...)

³⁸ Non si tratta della stessa lettera di cui abbiamo parlato precedentemente (cfr. note 14 e 17) ma di una di poco posteriore a quella. La trascivo da Bigi, cit., pp. 499-500.

³⁹ In altre parole, potremmo dire che l'assenza di una tradizione letteraria come quella italiana o la francese, permetteva di riconoscere nella semplicità e nella vicinanza con la natura l'elemento di comunione tra la poesia celtica e l'arte tedesca: in questa comunione, l'interesse per la prima poteva legittimamente allargarsi alla seconda.

⁴⁰ Leggo il *Ragionamento* nell'edizione di Firenze del 1807 (Molini-Landi), e da qui cito.

⁴¹ Da J. Macpherson, *A Dissertation concerning the Æra of Ossian*, in *Poems of Ossian*, 1772, p. 48.

⁴² Ivi, p. 49.

⁴³ Vedasi tra gli altri: Fingal IV, vv. 115 e sgg., e La morte di Cutullino, vv. 131 e sgg.

⁴⁴ Il *Ragionamento* fu tradotto in inglese e annotato da John M'Arthur e incluso in *The Poems of Ossian in the Original Gaelic (with a Literal Translation into Latin by the Late Robert Macfarlan, A.M. together with a Dissertation on the Authenticity of the Poems, by Sir John Sinclair, Bart. And a Translation from the Italian of the Abbè Cesarotti's Dissertation on the Controversy Respecting the Authenticity of Ossian, with Notes and a Supplemental Essay, by John M'Arthur, LL.D.)*, London, 1807, vol. III, pp. 293 e sgg.

⁴⁵ Le citazioni del *Ragionamento* sono prese da *Le Poesie di Ossian tradotte da Melchior Cesarotti*, Venezia, Giuseppe Orlandelli, 1819, tomo III, pp. 161-213.

⁴⁶ G. B. Vico, *Collectio Phrasium*, c. 13v, 2-5.

⁴⁷ Nel 1780 John Smith aveva pubblicato un testo intitolato *Gaelic Antiquities*, nel quale si trova, oltre ad una storia dei Druidi, un discorso sull'autenticità dei poemi ossianici e la traduzione di componimenti in gaelico, da lui ritrovati (gli originali furono pubblicati, sempre dallo Smith, nel 1787)

⁴⁸ Oltre alla raccolta dello Smith, bisogna almeno ricordare quella di F. Hill, *Ancien Erse Poems, collected among the Scottish Highlands, in order to illustrate the Ossian of Mr. Macpherson*, London, 1784.

CAPITOLO TERZO

DENTRO L'OSSIAN:

LA MEDIAZIONE STILISTICA E TEMATICA DEL CESAROTTI

LE IDEE DEL CESAROTTI SULLA TRADUZIONE

L'inizio di una speculazione in termini moderni sulla traduzione, sui i suoi aspetti filosofici e tecnici, si può far risalire all'esperienza di secondo Seicento avviata dagli studiosi del convento giansenista di Port-Royal¹ con la loro attività normativa sulla traduzione dei testi biblici; fu tuttavia nel Settecento che il problema della traduzione ricevette un'attenzione sempre più intensa che andava a confermare quel fervore tutto illuministico di allargare gli orizzonti nazionali per mettersi al corrente sulle nuove tendenze sia letterarie, sia filosofiche e scientifiche che si andavano sviluppando negli altri paesi, con particolare interesse per la Francia e l'Inghilterra che in quel secolo rappresentarono indiscutibilmente i centri di irradiazione dell'ammodernamento culturale europeo. Se, tuttavia, nella prima metà del secolo l'attenzione, spinta dal desiderio di divulgazione, si era posata sulle opere di carattere speculativo provenienti soprattutto dal sensismo illuministico, fu nella seconda metà che essa si rivolse anche ai testi poetici, in particolar modo inglesi e te-

deschi che facevano ora la loro comparsa sulla scena culturale europea: se nella prima metà del Settecento la voglia di novità, soprattutto di pensatori o meglio letterati-filosofi, si era concretizzata nella ricerca di nuove dottrine teoriche e di nuovi canoni estetici, dalla metà del secolo in poi furono i poeti stessi che si misero a guardare all'Europa sentendo la necessità di scoprire nuove poetiche e nuove tematiche che portassero quel processo che ammodernamento, già avviato sul versante delle idee, sul piano pratico della produzione artistica. Da qui la fioritura di numerosissime traduzioni di testi moderni (soprattutto provenienti dall'Europa nordica) ma anche ritraduzioni di testi classici che nella mentalità settecentesca ritenevano, da una parte, la loro funzione pedagogica, rappresentando la base di una qualsivoglia formazione letteraria, dall'altra si investivano della missione divulgativa propria dell'Illuminismo, il quale attraverso quelle traduzioni voleva rendere accessibili i testi dell'antichità anche a coloro che non potevano goderli nelle loro vesti linguistiche originali.

In questo clima, inevitabile fu l'accendersi di discussioni e polemiche sui modi del tradurre² che, benché non giungessero a forme teoriche organiche, furono capaci di inglobare tutti gli aspetti sia artistici sia culturali ai quali abbiamo accennato sopra. In queste discussioni l'Italia rimase, come già ci aspettiamo, indietro rispetto alla Francia e all'Inghilterra, tuttavia anche in questo caso il Cesarotti rappresentò nella seconda metà del secolo la personalità italiana più attenta e aperta e seppe cogliere con arguzia e far proprie le spinte che arrivavano dagli altri paesi, entrando così in modo fruttuoso all'interno del dibattito europeo. Fu soprattutto la Francia il paese con il quale egli instaurò un dialogo intenso e continuo e dal quale prese gli elementi fondamentali per sviluppare le sue idee sulla traduzione, e le ragioni di questa scelta sono piuttosto evidenti: in primo luogo, troviamo l'agilità del Cesarotti nel muoversi in una cultura, quella francese, che egli conosceva benis-

simo e per la quale egli sentiva un'incondizionata affinità di pensiero, in secondo luogo vi ritrovava l'attenzione particolare che la Francia aveva posto all'arte del tradurre a partire dal secolo precedente e quindi il cospicuo materiale sul quale il Cesarotti poteva lavorare³. Tuttavia, la ragione più importante deve essere ritrovata nello stesso ruolo che la Francia assunse quale tramite per la diffusione delle produzioni sia filosofiche sia letterarie degli altri paesi (e particolarmente l'Inghilterra), possibile grazie al copioso numero di traduzioni che proprio in lingua francese si realizzarono: essa si pose come bacino di raccoglimento delle idee che percorrevano l'Europa in tutte le direzioni.

Sappiamo che la *querelle des anciens et de modernes*, tutta francese ai suoi esordi, trovava uno dei suoi massimi punti d'interesse e di disputa proprio nella traduzione e sui modi in cui essa doveva e poteva essere operata. Nei primi anni del Settecento, quando ormai i protagonisti della prima *querelle*, Nicolas Boileau (1636-1711) e Charles Perrault (1628-1703), erano usciti di scena, l'attenzione rivolta alla traduzione si fece ancora più intensa ed aspra e i nuovi protagonisti, Houdar de la Motte (1672-1731) e Madam Anne Dacier Lefebvre (1645-1720), diedero prova di una sensibilità e di una scaltrezza tanto profonda che, attraverso stadi di sviluppo successivi, arrivò fino al Cesarotti e ai suoi contemporanei e di qui al secolo successivo, in un dibattito senza interruzioni.

Nelle due personalità francesi il problema aveva assunto il carattere di una polemica esclusiva riguardante la traduzione dei classici ed in particolare delle opere di Omero, ed è per questo che spesso la si chiama *querelle d'Homère*. Il fulcro veniva a riguardare l'opportunità o meno di una totale fedeltà al testo originale, dividendosi quindi tra un atteggiamento letterario-pedagogico e uno estetico ed estetizzante, e richiamava (lodandola o ammonendola) l'esperienza delle traduzioni libere (le *belles infidèles* di Gille Ména-

ge) per le quali il N. Perrot d'Ablancourt (1606-1664) si era reso celebre nella seconda metà del '600 e che trovavano nel de la Motte un seguace originale e sfrontato⁴.

Combattendo l'idolatria del mondo moderno verso Omero e la sua opera, il quale a sua detta non poteva e non doveva essere creduto perfetto, il de la Motte aveva tradotto Omero in qualche modo sfigurandolo, operando tagli, aggiustamenti, aggiunte al fine di francesizzarlo ma anche di superare le difficoltà che le peculiarità della lingua francese creavano al traduttore. Per capire rapidamente il suo orientamento, basta leggere alcune righe del *Discours sur Homère* apparso con la traduzione dell'Iliade che egli pubblicò a Parigi nel 1714. Dice egli:

Il y a deux sortes de traductions. Les unes littérales, et c'est à celles-là que le monde de traduction semble être propre; les autres plus hardies, et qui doivent plutôt passer pour des imitations élégantes, qui tiennent le milieu entre la traduction simple et la paraphrase. Les premières ont leur utilité pour ceux qui n'y cherchent que de l'érudition; on s'y instruit des choses qu'un auteur a traitées, et de l'ordre qu'il a suivi. Le traducteur y abandonne même le tour e le génie de sa langue, pour suivre servilement celle de son original. Et il faut tout dire: avec de l'esprit et de l'attention, le lecteur est bien plus en état de rendre une justice exacte à un auteur traduit de la sorte, que s'il étoit traduit avec plus de liberté. L'autre espèce de traduction est plus ambitieuse; c'est peu qu'elle soit utile, elle doit plaire; ce n'est pas assez d'y exprimer le sens d'un ouvrage, si l'on ne rend encore toute la force et tout l'agrément; si l'on ne lui en prête même dans les endroits où il en manque.⁵

Si accusò il de la Motte di aver ridicolizzato Omero, di averlo lordato e infamato e in qualche modo queste accuse rispondevano al vero, ma se guardiamo con attenzione alle parole sopra citate, il suo atteggiamento non era del

tutto condannabile. Egli, infatti, riconosceva con arguzia l'utilità di una traduzione fedele ai testi originali e ne individuava gli scopi nello studio e nella conoscenza precisa di quei testi e dei suoi autori, ma individuava altresì un'altra possibilità di traduzione (se vogliamo più commerciale), ossia quella estetizzante che puntava alla redazione di testi artisticamente piacevoli, capaci di intrattenere e allettare i lettori, e in questa prospettiva il testo originale diveniva una fonte di immagini poetiche che il traduttore trasportava e adattava liberamente senza remora alcuna. La posizione del de la Motte non era dunque assolutistica, come i suoi avversari vollero far credere, ma aperta ai differenti atteggiamenti con cui un'opera artistica, fosse essa anche d'Omero, poteva essere approcciata: alla diversità degli scopi che una traduzione in quanto testo si prefiggeva, corrispondeva una diversità del metodo che una traduzione come processo adottava.

Completamente diversa fu la posizione che l'incondizionata ammiratrice dell'antichità, Mme Dacier, veniva ad assumere: assoluta, irremovibile, ostinata. Aveva ella realizzato nel 1699 una versione in prosa dell'Iliade, seguita nel 1708 da una simile traduzione dell'Odissea; la scelta di tradurre in prosa piuttosto che in versi era stata dettata alla Dacier dagli stessi scopi che ella si era prefissata: in un atteggiamento già ricco di accenni illuministici, ma ancora troppo polemico, ella voleva rendere accessibili i testi omerici a coloro che per mancanze linguistiche non potevano goderli nella loro veste originale; da qui la necessità di aderire al testo omerico con maggior fede possibile, sacrificando in parte l'estetica del testo, la sua energia, che in una versione in versi sarebbe stata di certo amplificata. In questo senso ella introduce, riferendosi alla sua traduzione, la metafora della mummificazione, a rappresentare il fatto che una traduzione, pur perdendo la *forza*, il *fuoco*, la *grazia* dell'originale conserva una bellezza che il tempo non può distruggere:

Voilà certainement l'idée la moins flatteuse que puisse donner de ma Traduction; ce c'est pas Homère vivant & animé, je l'avoue, mais c'est Homère; on n'y trouvera pas cette force, cette grâce, cette vie, ce charme qui ravit, ce feu qui échauffe tout ce qui l'approche; mais on y démêlera tous ses traits, & la symétrie admirable des toutes ses parties.⁶

Tuttavia la scelta di evitare il verso nella sua traduzione era stata dettata anche da motivi pratici, tecnici: l'alessandrino francese, così rigido nella sua struttura (a differenza, ad esempio, dell'endecasillabo italiano) avrebbe, nel rispetto delle leggi ad esso sottostanti, costretto la traduttrice a cambiare e sfigurare pesantemente il suo originale:

On dit sûr cela qu'il y a un moyen plus sur d'approcher de l'original, c'est de le traduire en vers, car, ajoute-t-on, il faut traduire les Poètes en vers pour conserver tout le feu de la Poésie. Il n'y auroit assurément rien de mieux si on le pouvoit; mais de le croire possible c'est une erreur (...) Un Traducteur peut dire en prose tout ce qu'Homère a dit; c'est ce qu'il ne peut jamais faire en vers, surtout en notre Langue, où il faut nécessairement qu'il change, qu'il retranche, qu'il ajoute (...) Notre Poésie n'est pas capable de rendre toutes les beautés d'Homère & d'atteindre à son élévation; elle attrapera heureusement deux vers, quatre vers, six vers (...) mais à la langue le tissu sera si foible, qu'il n'y aura rien de plus languissant.⁷

Questo problema sarà riguardato dagli illuministi con grande interesse speculativo e come vedremo fra poco anche in questo caso il Cesarotti seppe porsi in una situazione molto particolare: egli, infatti, avrebbe tradotto la prosa ritmica del Macpherson scegliendo di trasportarla in endecasillabi.

A guardare oggi le traduzioni della Dacier, così importanti nel Settecento francese per la conoscenza di Omero, ci accorgiamo di quanto esse fossero

poco godibili da un punto di vista puramente edonistico e tuttavia ella ricobbe in quel modo di tradurre l'unico possibile ed accettabile, per avvicinare il grande poeta greco; capiamo, dunque, quanto l'inversione di rotta della Motte dovette sembrare ad ella oltraggiosa e sacrilega.

Tra questi due estremi, vennero a disporsi numerose posizioni intermedie di personalità che, immerse nella pratica della traduzione, cercarono di ricavare, da questa, dettami che acquisissero un valore seppur grossolanamente teorico e universalizzante⁸. Tuttavia si dovrà aspettare la metà del secolo per giungere a dei risultati pregevoli sul piano speculativo. Fu Jean Baptiste Le Rond d'Alembert (1717-1783), matematico, filosofo e co-editore dell'*Encyclopédie* insieme a Diderot, la personalità che seppe, dagli accenni provenienti dall'Europa, sviluppare un discorso sulla traduzione organico e vigoroso che si ponesse come sintesi delle precedenti discussioni⁹. Le idee del d'Alembert sono per noi preziosissime per comprendere lo sviluppo del discorso cesarottiano sulla traduzione; furono, infatti, quelle idee fondamento e sostanza dell'esperienza del Cesarotti come traduttore. Non parliamo qui solo di un'influenza indiretta da riscoprire tra le righe dei suoi scritti teorici, ma anche e soprattutto di una condivisione di visuale dichiarata e compiaciuta del padovano che nei suoi discorsi sulla traduzione adoperò un costante richiamo al teorico francese ed elargì citazioni da questi prese.

Nel 1759 (nello stesso momento in cui il Cesarotti operava la traduzione dell'Ossian) il d'Alembert pubblicava delle *Observations sur l'art de traduire en général, et sur cet essai de traduction en particulier*, contenute nell'*Essai de traduction de quelques morceaux de Tacite avec des observations préliminaires sur l'art de traduire* (in *Mélanges de Littérature, d'Histoire, et de Philosophie*¹⁰) che così si aprono:

Ce ne sont point ici des lois que je viens dicter. Ce aus de nos bons écrivains qui se sont exercés avec succès dans l'art de traduire, auraient plus de droit de s'ériger en législateurs; mais ils ont mieux fait que de transcrire des règles, ils ont donné des exemples. Etudions l'art dans leurs ouvrages, et non dans quelques décisions mal assurées, sur lesquelles on dispute.¹¹

La traduzione era considerata dal d'Alembert per tutto comparabile alla scrittura originale, ossia era una pratica d'arte che non poteva essere appresa attraverso l'applicazione di freddi e teorici precetti (come invece indicava la tradizione normativa francese), ma attraverso lo studio delle buone traduzioni e con l'ascolto delle buone critiche che in questo genere sembravano a lui piuttosto rare. Non era, dunque, essa un esercizio intellettuale codificato da norme ma un'arte e come tale necessitante talento da parte del traduttore-scrittore, il quale doveva tanto tenersi lontano dal servilismo quanto dall'indulgenza eccessiva, ossia dalle posizioni che cinquant'anni prima avevano assunto la Dacier e il de la Motte. A proposito di questo, afferma Lieven D'Hulst¹²:

« Une vision instrumentale du style distingue la traduction des œuvres littéraires, et celle de la poésie en particulier. Le difficultés de cette dernière entreprise résident dans la « mesure et l'harmonie » de l'original, mais surtout dans le « génie timide du français », auquel le traducteur est contraint de se plier. Dans cette théorie fondée sur l'imitation, la prééminence accordée aux créations originales (...) amène d'Alembert à suggérer que pour s'imposer avec quelque succès, l'activité traductrice doit faire preuve du courage qui « consiste à savoir risquer des expressions nouvelles pour rendre certaines expressions vives et énergiques de l'original ».

Scopo dello scritto veniva dunque a fissarsi sull'analisi della traduzione in quanto processo e degli ostacoli che il traduttore trova continuamente sulla sua strada. In questa prospettiva il d'Alembert analizzava tale processo in relazione a tre componenti che, come abbiamo in parte già visto, troveranno nel Cesarotti un grande interesse speculativo: la traduzione e il genio delle lingue, la traduzione e il genio dello scrittore e, in riferimento ai primi due, i problemi che il traduttore incontra nella sua attività.

Sappiamo che il termine *génie des langues* era stato coniato dagli studiosi di Port-Royal ad indicare il carattere creativo delle lingue e con questo l'impossibilità che tale creatività potesse sottrarsi alle norme grammaticali di una lingua¹³. Nel Settecento, grazie a Condillac¹⁴ tale concetto si allargò a comprendere il particolare rapporto che s'instaura tra significato e significante in relazione al genio dei popoli; in altre parole il concetto di genio linguistico veniva ora a rappresentare, come diremmo in termini moderni, il modo in cui la lingua, condizionata dal particolare popolo che la parla, suddivide il campo noetico¹⁵. In questo senso afferma il d'Alembert:

On croit communément que l'art de traduire serait le plus facile de tous, si les langues étaient exactement formées les unes sur les autres (...) Une des grandes difficultés de l'art d'écrire, et principalement des traductions, est de savoir jusqu'à quel point on peut sacrifier l'énergie à la noblesse, la correction à la facilité, la justesse rigoureuse à la mécanique du style (...) On ne doit donc pas se faire une règle de traduire littéralement, dans les endroits même où le génie des langues ne paraît pas s'y opposer, quand la traduction sera d'ailleurs sèche dure et sans harmonie (...) Quoi qu'il en soit, la différence de caractère des langues ne permet presque jamais les traductions littérales.¹⁶

Se dunque esiste un genio linguistico il quale non permette nella traduzione di seguire alla lettera il testo originale, afferma il d'Alembert, bisogna anche prendere in considerazione un altro elemento di estrema importanza per il traduttore: *le génie des écrivains*, ossia tutti quei tratti che, sia nello stile, sia nel pensiero, devono essere riprodotti nella traduzione. Come in parte già sappiamo, e come vedremo meglio, rappresentò questo, per il Cesarotti, l'ostacolo (ma anche la sfida) più grande nella sua traduzione dell'Ossian: non fu la sua scarsa conoscenza della lingua inglese a preoccuparlo, piuttosto proprio il genio ossianico; ciò che egli aveva raccontato e il modo in cui questo racconto era stato messo su carta rappresentava la prova più difficile. In questo senso il d'Alembert arrivava a dichiarare l'impossibilità di qualsiasi traduzione; fosse essa rivolta alla riproduzione fedele delle idee dell'autore tradotto, fosse essa concentrata a ricalcarne i tratti stilistici e formali, non poteva essere considerata che qualcosa di totalmente diverso dal suo originale. Se da una parte la prosa andava a sfigurare l'originale nella sua veste estetica, il verso costringeva il traduttore a piegare il contenuto alle ragioni del metro. Da un lato, dunque, si aveva una copia "ressemblante, mais faible", dall'altro "un ouvrage sur le même sujet, plutôt qu'une copie" e alla domanda: "Mais que faut-il donc faire pour bien connaître les poètes qui on écrit dans une langue étrangère?" rispondeva, in uno slancio fortemente teorizzante: "Il faut l'apprendre"¹⁷.

A questo problema il Cesarotti seppe trovare una risposta migliore che in qualche modo veniva a metter fine alle discussioni sulla fedeltà traduttiva superando l'ostacolo con grande destrezza, accordando le necessità estetiche con l'esattezza contenutistica. Nel tradurre l'Iliade¹⁸, ad esempio, egli scelse una doppia versione: una in prosa e una in versi, entrambi con ben distinte finalità:

Due sono gli oggetti che io mi son proposto con essa [la traduzione]: l'uno di far gustar Omero, l'altro di farlo conoscere. Parrà strano per avventura ch'io distingua questi due oggetti, quando sembra a prima vista che debbano e possano formarne un solo e indivisibile, che è quello stesso che si contempla universalmente dai traduttori d'ogni spezie. (...) Per far gustare un originale straniero la traduzione dee esser libera, per farla conoscere con precisione è necessario ch'ella sia scrupolosamente fedele. Ora la fedeltà esclude la grazia, la libertà l'esattezza.¹⁹

Nella storia delle traduzioni omeriche la scelta del Cesarotti rimane un caso unico, come ben vedono Arnaldo Bruni e Roberta Turchi nel loro *A gara con l'autore*:

Cesarotti risolverà la questione in modo radicale e originale; ritenendo inconciliabili il rispetto della grazie e dell'esattezza, dell'immagine e dello spirito dell'opera, si permette di fornire addirittura due traduzioni, una in prosa l'altra in versi²⁰.

Sappiamo che la critica francese aveva distinto tre diversi possibili gradi di traduzione di un originale straniero: una traduzione letterale in prosa che sacrificava la veste estetica alla fedeltà del contenuto, una traduzione in versi fedele allo spirito dell'originale ed infine aperta alla creatività del traduttore. Queste tre diverse possibilità di traduzione, che il pensiero francese considerò distinte e separate, vennero utilizzate dal Cesarotti in funzione compensativa e integrante. Nel tradurre l'Iliade egli realizzò appunto due versioni, più una riscrittura della traduzione in versi, ognuna delle quali corrispondente ai tre diversi gradi sopra accennati che non rappresentavano altro che tre diversi approcci alla fedeltà dell'originale, mostrando una inventiva e una spre-

giudicatezza straordinaria. E non solo in questo il Cesarotti si dimostrò spirito attento e innovatore.

Tornando al d'Alembert, alla sua affermazione dell'impossibilità di una traduzione nel senso pieno del termine, dobbiamo aggiungere che tuttavia egli riconosceva la possibilità e l'utilità di una traduzione che, lottando con il suo originale, cercasse di riprodurre quante più caratteristiche possibili e in questa prospettiva andava ad investigare le difficoltà che la pratica traduttiva metteva in continuazione di fronte al traduttore. Affermava:

*Le premier joug qu'ils souffrent qu'on leur impose, ou plutôt qu'ils s'imposent eux-mêmes, c'est de se borner à être les copistes plutôt que les rivaux des auteurs qu'ils traduisent.*²¹

Richiamando alla memoria la posizione della Dacier, dobbiamo certo riconoscere la forza di questa affermazione: i traduttori sono abituati, anche a causa della critica, a considerarsi inferiori al loro originale, quando invece dovrebbero considerarsi suoi pari ed operare di conseguenza. Il d'Alembert come il Cesarotti degli scritti teorici, tentava qui di abbattere l'idolatria per l'antichità e i pregiudizi che ad essa si accompagnavano:

*Un second obstacle que les traducteurs se sont donné, c'est la timidité qui les arrête, lorsqu'avec un peu de courage ils pourraient se mettre à côté de leurs modèles. Ce courage consiste à savoir risquer des expressions nouvelles, pour rendre certaines expressions vives et énergiques de l'original.*²²

Sappiamo quanto il Cesarotti dovette combattere con il suo originale e tutte le novità tematiche e stilistiche che esso portava, nel tentativo di assimilarlo non solo al gusto italiano ma anche e soprattutto alla tradizione letteraria tutta, senza il conforto della quale, il suo Ossian sarebbe stato meccanicamente

rifiutato; da qui quell'opera di fine cesellatura e approssimazione che farà il successo dell'Ossian italiano. Infine, il d'Alembert riconosceva l'ultimo ostacolo nell'arte del tradurre nella consuetudine che i traduttori stessi si erano dati di tradurre un autore nella sua interezza:

Pourquoi d'ailleurs se mettre à la torture pour rendre avec élégance une pensée fautive, avec finesse une idée commune? Ce n'est pas pour nous faire connaître les défauts des anciens qu'on les met en notre langue, c'est pour enrichir notre littérature de ce qu'ils ont fait d'excellent.²³

Se da una parte il d'Alembert metteva in mostra il ruolo della letteratura antica come bacino di rifornimento per l'arte moderna, dall'altra, egli accennava anche alla funzione pedagogica legata allo studio dei classici, per cui l'antologizzare veniva a rappresentare una pratica efficacissima affinché i giovani, senza annoiarsi, apprendessero da quelli. Queste idee furono, con totale aderenza, abbracciate dal Cesarotti che nel suo *Discorso preliminare al Corso ragionato di letteratura greca*²⁴ affermava:

Ma per tal fine²⁵ dovrassi regalar il pubblico d'una biblioteca in foglio, in cui gli autori greci si trovino tradotti quanti sono da capo a fondo? (...) tutto nei Greci non è interessante, tutto può forse intendersi, non tutto sentirsi, tutto non è conciliabile col nostro gusto, perché il bello nelle migliori produzioni è spesso affogato nel mediocre, o non s'incontra tosto a grado della nostra impazienza, perché pochi hanno il coraggio di affrontar una siepe di spine per coglierne alcune rose²⁶

E più oltre:

Questo sarebbe intender poco lo spirito della cosa e del secolo. (...) Io trovo nei Greci molte cose degnissime d'essere tradotte, e pochi autori da tradursi. È perciò vano il pensare che le loro opere possano essere generalmente gustate fuorché in que' luoghi ove ci presentano le grandi ed universali bellezze della natura, bellezze che brillano in ogni clima e resistono ai cangiamenti de' secoli, in que' luoghi che offrono virtù depurate dalla mistura de' vizi, che riuniscono tutti i pregi di cui quel genere è suscettibile (...) Una scelta dunque giudiziosa di quanto si trova nell'opere dei Greci di luminoso, di singolare, di grande nei vari generi d'eloquenza, sembra la sola cosa conveniente al gusto del secolo e all'oggetto che si contempla. Una tal opera presenterebbe ai giovani modelli perfetti in ogni specie (...) ²⁷

Abbiamo già visto nel primo capitolo come il *Saggio sulla filosofia delle lingue* del Cesarotti rappresentò nel dibattito linguistico settecentesco un testo fondamentale; se tuttavia leggiamo quel testo con attenzione, possiamo vedere come esso contenga idee brillanti anche sul tradurre, sulle sue complessità e sui suoi benefici. Come sappiamo l'idea fondamentale del *Saggio* è che, a differenza di quanto vorrebbero i pedanti e i cruscanti, la lingua in generale è un organismo vivente in continua evoluzione, ed ogni particolare lingua è strettamente connessa a tutte le altre lingue in questo processo: essa cambia e si ammoderna, seguendo i cambiamenti e gli ammodernamenti della nazione a cui appartiene. Indicando i vari modi a disposizione delle lingue per la loro evoluzione, il Cesarotti individuò nelle lingue straniere (fossero esse antiche o moderne) uno strumento eccellente e irrinunciabile, ponendosi così in aperta contrapposizione con gli accademici che volevano la lingua inalterabile e pura:

Il fondo nazionale non basta sempre all'aumento e alla dilatazione delle idee; conviene talora ricorrere ai linguaggi stranieri. Questo è un discapito, l'accordo, ma esso è necessario e comune a tutte le lingue antiche e moderne.²⁸

Per il Cesarotti, dunque, si trattava di una prassi del tutto naturale per le lingue quella di andar a cercare ricchezze e novità che ad essa non appartenessero e facendole proprie con aggiustamenti e compromessi, rinnovarsi e trovare nuova vita e a questo proposito aggiunge qualche pagina dopo:

Del resto per avvezzarsi a sentire squisitamente queste finezze²⁹, e per dar nuovi atteggiamenti e nuove ricchezze alla lingua, nulla gioverebbe maggiormente che l'instituire una serie di giudiziose traduzioni degli autori più celebri di tutte le lingue in tutti gli argomenti e in tutti gli stili; purché queste traduzioni non siano fatte né dai grammatici, né da quei tanti guastamestieri di cui abbonda l'Italia. Questo è il solo mezzo di conoscere l'abbondanza e la povertà rispettiva dell'idioma nostro, i suoi discapiti e i soccorsi che possono trarsi dalla sua fecondità, dall'uso libero delle sue forze, o dall'accortezza nei giovare degli aiuti stranieri.³⁰

Scrivendo queste righe il Cesarotti non poteva certo dimenticare la sua esperienza di traduttore dell'Ossian, anzi in questa prospettiva l'Ossian rappresentava la testimonianza inappellabile della fondatezza di queste parole; era infatti l'arricchire e l'ammodernare non solo la letteratura italiana, ma in particolare la lingua il fine ultimo che l'abate aveva riconosciuto alla sua traduzione. Nel *Saggio sulla filosofia del gusto*, chiedendo il riconoscimento dei suoi meriti agli accademici dell'Arcadia, aveva infatti detto:

Se al vostro purgato giudizio, valorosissimi Arcadi, può sembrare che per questo mezzo³¹ mi venisse fatto di arricchir l'erario della lingua di qualche felice espressione, di dar qualche nuova tinta al colorito poetico, di variar con qualche nuova flessione quella musica imitativa che dipinge col suono, e insieme coll'oggetto porta nell'anima la sensazione che lo accompagna, oserò lusingarmi che la mia impresa sia tutt'altro che un lavoro subalterno e meccanico.³²

Per il Cesarotti dunque il tradurre, fosse esso dalle lingue classiche o dalle moderne, rappresentava in primo luogo un mezzo di formazione, di scoperta dell'altro, di confronto e di crescita di una nazione e per questo gli aspetti più propriamente edonistici, di intrattenimento, tanto ricercati nel secolo precedente dagli stessi traduttori, venivano messi piuttosto da parte e questo non deve impressionare: in tal senso il Cesarotti infatti andava a rientrare pienamente nel pensiero del suo secolo con, inoltre, la consapevolezza della necessità di cambiamento che l'Italia gli mostrava.

Il fatto che egli dirigesse quelle parole agli Arcadi non deve sorprendere; come abbiamo già detto le novità che l'Ossian portava si inserivano con perfezione, nella mente dell'abate, nella riforma arcadica; e con questo tentavano di combattere quelle norme assurdamente limitative che i cruscanti, e poi i puristi, volevano a fondamento dell'arte italiana. Il Cesarotti andava arricchendo e cambiando la lingua letteraria così da adeguarla alla sensibilità ora nascente e tentava di ridare agli scrittori quella libertà espressiva che gli accademici avevano invece cercato di ingabbiare; nel *Discorso*³³ premesso alla seconda edizione dell'Ossian aveva già detto con grandissima chiarezza:

Io so bene che alcune di queste locuzioni non sarebbero sofferte in una poesia che fosse originariamente italiana, ma oso altresì lusingarmi che abbia a trovarsene più d'una, che possa forse aggiungere qualche tinta non infelice al colorito della nostra favella poetica, e qualche nuovo atteggiamento al suo stile. Questo è il capo per cui specialmente può rendersi utile una traduzione di questo genere, e questo è l'oggetto ch'io mi sono principalmente proposto. Io osai dire a me stesso con Orazio:

...Ego cur, acquirere pauca

*Si possum, invideor?*³⁴

Certo, come egli stesso ammette, la traduzione ossianica non fu un'impresa facile e proprio tutte quelle novità tematiche e stilistiche che egli celebrava nel bardo scozzese rappresentavano le maggiori difficoltà: è questo un aspetto che il Cesarotti non si risparmiò di evidenziare, forse amareggiato dalle critiche che l'Ossian ed egli stesso venivano subendo dalla parte più intransigente dei letterati italiani. Nelle pagine del *Saggio sulla filosofia delle lingue* che abbiamo sopra citato egli diceva:

Un traduttore di genio prefiggendosi per una parte di gareggiar col suo originale e sdegnando di restare soccombente; temendo per l'altra di riuscire oscuro e barbaro ai suoi nazionali, è costretto in certo modo a dar la tortura alla sua lingua per far conoscere a lei stessa tutta l'estensione delle sue forze, a sedurla accortamente per vincer le sue ritrosie irragionevoli e ravvicinarla alle straniere, a inventar vari modi di conciliazione e d'accordo, a renderla in fine più ricca di flessioni e d'atteggiamenti senza sfigurarla o sconciarla. La lingua d'uno scrittore mostra l'andatura d'un uomo che cammina equabilmente con una disinvoltura o compostezza uniforme; quella d'un traduttore rappresenta un atleta addestrato a tutti gli esercizi della ginnastica, che sastrar partito da ognun de' suoi membri, e si presta ad ogni movimento più strano così agevolmente, che lo fa sempre parere il più originale, anzi l'unico.³⁵

È questa una definizione del tradurre molto bella e calzante: lo scrittore originale è libero nel suo mondo letterario di scrivere ciò che vuole, nel modo in cui egli vuole e che più si avvicina alla sua stessa indole, che in qualche modo lo rende scusabile e inattaccabile; una tale sorte non è riservata al povero traduttore che vive l'operazione mediatica del tradurre, nella mente del Cesarotti, come una battaglia da combattere su numerosi fronti: la limitata libertà data dalla non originalità del suo lavoro, non è egli il padre di ciò che tra-

duce; la frustrazione data dalle diversità tra una lingua e un'altra, il genio, e quindi la necessità di rivestire un testo con un involucro linguistico che non suoni strano, senza togliere, per questo, quei colori e quelle peculiarità stilistiche per i quali vale la pena tradurlo; l'ulteriore frustrazione data dalle diversità culturali che presenti in un testo originale dovranno essere trasportate nella traduzione senza che essa risulti troppo stravagante o inafferrabile ai lettori ma neanche troppo naturalizzata alla loro cultura; infine la consapevolezza che le decisioni che inevitabilmente devono essere prese non sono le uniche possibili ma solo quelle che si confanno allo spirito del traduttore e per questo sono suscettibili di critiche che spesso si fanno ostili. Tutto questo è ben chiaro nella mente dell'abate il quale in tale situazione trova un grande sostegno nel pensiero del d'Alembert. Quest'ultimo, infatti, aveva in più luoghi messo in evidenza la situazione che i traduttori erano costretti a vivere e la considerazione che di essi aveva in generale la critica contemporanea e a questo proposito il Cesarotti, nel *Discorso* sopra citato, riporta un lungo passo del d'Alembert, confessando che egli non avrebbe potuto esprimere quelle idee in modo migliore:

Le osservazioni del signor d'Alembert meriterebbero d'esser trascritte da capo a fondo: i traduttori ed i critici possono trovare ugualmente da profittarci, permettano questi ch'io ne alleggi qui un solo squarcio, contenente alcuni riflessi, di cui alcuni di loro mostrano più d'una volta d'aver bisogno; " Fra tutte le ingiustizie delle quali i traduttori sono in diritto di reclamare, la principale si è la maniera che sogliono tenere i critici per censurarli. Non parlo delle censure vaghe, puerili, infedeli, che non meritano veruna attenzione: parlo d'una censura appoggiata alle sue ragioni, ed anche giusta in apparenza, e sostengo che questa medesima in materia di traduzioni non basta. Si può dar giudizio d'un'opera libera, restringendosi ad esporre in una critica ragionata i

difetti che vi si trovano, perché l'autore era padrone del suo piano, di ciò che doveva dire e della maniera di dirlo; ma il traduttore si trova in uno stato sforzato, rapporto a tutti questi punti, ed è costretto a marciare per un sentiero stretto e sdruciolevole che non è di sua scelta, e a gittarsi talvolta da un lato per iscansare il precipizio. Perciò volendo censurarlo con giustizia, non basta mostrare che egli è caduto in qualche errore, convien inoltre convincerlo ch'egli poteva far di meglio o ugualmente bene, senza cadervi. In vano gli si rimprovera che la sua traduzione manca d'una esattezza rigorosa, se non gli si mostra ch'egli potea conservarla senza perder nulla dal canto della grazia; invano si pretende ch'egli non abbia spiegato tutta l'idea dell'autore, se non gli si prova ch'ei potea farlo senza render la copia debole e languida: invano si taccia la sua traduzione di soverchia arditezza, se alle sue maniere non se ne sostituiscono alcune altre più naturali ed ugualmente energiche. Non bisogna dunque stupirsi se in questo genere di scrivere, come in tutti gli altri le buone critiche sono ancora più rare delle buone opere.³⁶

A questo il Cesarotti aggiungeva una riflessione molto interessante:

Se mai traduttore meritò questa equità o, se così vuol chiamarsi, condiscendenza da' suoi lettori, per certo che debba meritarsela chi si mette a lottare con un originale della tempra di Ossian.

L'idea del *lottare* con Ossian, la sua materia e il suo stile, viene ripresa dal Cesarotti in svariati luoghi dell'intera sua opera, quasi a voler scuotere quella parte della critica ingiustamente dura con lui e mostrarle con risentimento quanto complicata fu quell'esperienza e che egli veramente si sentiva un atleta vincente di quella gara con il bardo scozzese:

D'un così grande originale ebbi l'arditezza di trarne un dono all'Italia. Senza un esempio che mi servisse di scorta, con una lingua feconda sì, ma isterilita

dalla tirannide grammaticale, a guisa d'atleta mediocre costretto a lottare con un gigante, alfine di non restarne oppresso dovetti ricorrere a una scherma particolare, e inventare scorci ed atteggiamenti di una specie particolare.³⁷

Ed è proprio con questo tono di disapprovazione verso quei critici ingiusti che lo accusavano su diversi fronti, che il Cesarotti descrive la maniera ch'egli tenne nel tradurre l'Ossian: nel più volte citato *Discorso* pubblicato con la seconda edizione dei poemi egli confessa di essere cosciente del fatto che la sua traduzione non poteva ottenere un giudizio favorevole dall'intera cultura italiana, ma è anche consapevole del fatto che egli doveva operare delle scelte, fossero esse tematiche o stilistiche, inderogabili nel processo traduttivo, e per questo egli non poteva certo cercare di contentare tutti:

Alcuni bramano forse un'esattezza più scrupolosa; altri per avventura avrebbero voluto ch'io mi fossi scordato affatto che Ossian fosse Caledonio 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'autore.³⁸

E quasi a volersi difendere con fiero amor proprio egli, come poi avrebbe fatto per la traduzione omerica benché con scopi diversi, aveva espresso il desiderio di procurare ai lettori una seconda versione dell'Ossian. Afferma, infatti nella pagina successiva del *Discorso*:

Mi sarebbe stato assai grato di poter presentare ai lettori, a fronte della traduzione poetica, il testo istesso di Ossian tradotto in prosa italiana: si conoscerebbe allora chiaramente con qual atleta io fossi alle prese.

Questi pensieri rappresentano in definitiva la posizione del Cesarotti verso la traduzione. Anche in questo campo, come aveva già fatto in quello letterario e linguistico, egli si pose come anello di congiunzione tra due epoche, tra due modi di vedere la traduzione, i suoi aspetti teorici e tecnici e le sue implicazioni culturali; egli ben rappresentò infatti, come afferma Riccardo Duranti, “(...) the transition towards a more modern approach to translation and translation theories”.³⁹

Come vedremo nel prossimo paragrafo, le scelte che il Cesarotti operò, fossero esse aggiunte, tagli o aggiustamenti contenutistici o cambiamenti lessicali e sintattici, diedero un testo molto vicino al suo originale e quell'opera di mediazione che egli aveva compiuto spesso sfugge al lettore contemporaneo poco attento. Era proprio questo, tuttavia, il desiderio del Cesarotti: mediare e finanche italianizzare l'Ossian con attento lavoro di lima che nascondesse agli occhi del lettore la figura del traduttore, e dobbiamo dire che egli riuscì magistralmente nel suo intento.

L'OSSIAN ITALIANO: UN' ANALISI TESTUALE

Parlando della fortuna dell'Ossian in Italia, abbiamo visto nel precedente capitolo, come essa non fosse dovuta esclusivamente alle peculiarità di quel nuovo testo poetico, ma anche dal fatto che esso fosse venuto a trovarsi sulla strada di un personaggio intelligente e curioso quale era il Cesarotti. Dobbiamo qui aggiungere che il risultato cui l'operazione mediatica cesarottiana portò, la versione italiana dei poemi, fu un altro elemento fondamentale per il loro successo e rappresentò una sintesi brillante e imponente di tutte quelle sperimentazioni che traduttori italiani, precedenti e coevi all'abate, avevano tentato. Se guardiamo alle traduzioni da testi stranieri moderni che furono

realizzate in questo periodo, possiamo renderci conto degli sforzi che personalità italiane, anche importanti, compirono, senza tuttavia avvicinarsi ai risultati che il Cesarotti ottenne; possiamo altresì individuare gli ostacoli che essi dovettero affrontare nel loro viaggio di avvicinamento e scoperta di nuove poetiche e gli atteggiamenti che man mano furono adottati.

Dobbiamo subito notare che i primi traduttori, a differenza del Cesarotti, furono mossi da un'indiscriminata e confusa curiosità, spinti piuttosto da un interesse tutto illuministico di divulgazione, invece che dalla genuina e sentita necessità di scoprire nuove forme poetiche e nuovi gusti, che avrebbero potuto integrarsi con il senso estetico nazionale. Il nuovo gusto proveniente dall'Europa del nord era ancora un informe pozzo di possibilità poetiche che francamente quei traduttori, per precocità e non certo per mancanza di arguzia, non seppero afferrare e sistematizzare. Da qui venne in quegli'anni l'indiscriminata scelta di tradurre tutto ciò che giungeva alle loro mani, senza alcuna indicazione di preferenza o di simpatia: accadeva così che un Gasparo Gozzi potesse tradurre indistintamente un Pope e un Klopstock⁴⁰, senza veramente preoccuparsi, agli occhi della critica, della distanza e dell'eterogeneità dei due autori. A lui, come agli altri traduttori, questi nuovi testi, che ora apparivano sulla scena europea, dovettero sembrare sconvolgenti con il loro carattere brusco e lugubre, così distanti dalla grazia e la misura tassescometastasiana: l'unico risultato a cui essi poterono portare fu il richiamo alle bizzarrie del tardo Seicento, il quale fu spesso usato come termine di confronto e come giustificazione del loro interesse.

Tutto questo portò ad un clima di generale incertezza e smarrimento, amplificato dalla mancanza di basi teoriche su cui fondare l'opera mediatica che questi traduttori stavano compiendo; si traduceva e molto ma ancora se ne dovevano individuare i motivi e gli scopi. Quei motivi e quei fini che, come sappiamo, in ambito italiano il Cesarotti seppe intelligentemente sintetizzare.

A riprova di questa timidezza propria dei primi traduttori preromantici, possiamo farci aiutare dal Binni che nel suo *Le traduzioni preromantiche*⁴¹ analizza con acume due traduzioni italiane dei *Night Thoughts* dello Young, le quali ben mettono in mostra gli atteggiamenti tipici di chi si accostava a questa nuova letteratura senza veramente coglierne il senso: si tratta delle traduzioni di G. Bottoni (1771) e dell'Abate Alberti (1770). Dice il Binni:

Nella prima è chiara la volontà di ridurre il testo in misure tradizionali, in poesia tra classicista e metastasiana, e c'è forte anche quella remora confessionale cattolica che è certo uno dei lati più negativi del Settecento italiano (...) Mentre nella seconda, con l'esagerazione dei provinciali, così comune in oscillazioni fra cieche accettazioni e ridicoli sciovinismi, il traduttore accentua già nella prefazione il tono lugubre e notturno dell'opera puntando tutto sullo Young stesso. (p. 125)

I passi che il Binni cita ben ci dimostrano questa diversità di atteggiamenti e i risultati a cui questi portarono sul piano testuale⁴². Dobbiamo tuttavia dire che, differentemente da quanto avvenne per l'Ossian cesarottiano, le *Notti* younghiane furono tradotte dalla versione francese del Le Tourneur, anzi che dall'originale inglese⁴³.

Per renderci conto di quanto afferma il Binni, basti qui riportare la citazione di un luogo delle *Notti* che il Binni analizzi in comparazione.

Il passo nella versione del Le Tourneur recita:

O ma chère Narcisse, je crois te voir pâle et triste; je crois t'entendre dire à mon âme: il est nuit pour moi, ma jeunesse et mes plus chères espérances sont ensevelies dans une nuit éternelle.

L'Alberti traduce alla lettera:

O mia cara Narcissa, mi sembra vederti pallida, e mesta, mi par udirti dire
all'anima mia: egli è notte, per me, la mia giovinezza, e le mie più care speranze sono sepolte in una notte eterna!

E il Bottoni rende:

Amabile Narcissa io... sì... ti veggio
Pallida, triste, e la tua voce io sento
Che mi ricerca il cor, che all'aure chete
In flebil mormorio tai note scioglie:
cupa notte è per te. Di notte eterna
il vago fior degli anni miei, le mie
più felici speranze or sono in preda.

Il tono in quest'ultimo si fa languido, smorzato nei toni, rientrando pienamente nell'ideale arcadico del "caro dolore, e specie gradevol di spavento"⁴⁴ pariniano. E se a noi contemporanei quel tono disteso suona piuttosto stonato e datato, ciò non avvenne ai lettori suoi coevi che, ancora con l'orecchio carico di note metastasiane, non trovarono in esso alcuna disarmonia. Certo dobbiamo ammettere che in questo caso, come nel caso dell'Alberti e di altri traduttori, la consuetudine di tradurre le opere delle letterature nordiche dal francese piuttosto che dai loro originali (per scarse competenze linguistiche più che altro) rese meno sofferta la digestione di quei testi, già parzialmente smaltiti ed assimilati al gusto dei cugini francesi, ma rese anche più facile le loro imprese, diversamente da chi, come il Cesarotti, si vedeva costretto a tradurre proprio da quelle lingue ancora poco conosciute.

In conclusione, rappresentarono queste traduzioni un primo e inevitabilmente maldestro tentativo di avvicinamento alle nuove poetiche che ora si andavano scoprendo e senza dubbio costituirono una tappa necessaria per la cultura italiana, nel processo di apprezzamento di quelle. L'opera mediatica del Cesarotti, spalleggiata dalla sua ingegnosità e fortificata dalla straordinarietà dell'Ossian, non sarebbe stata possibile senza quelle timide esperienze traduttive, che per certi versi ruppero il muro geografico e culturale che aveva separato le due Europe per secoli.

Ci rimane a questo punto vedere nella pratica traduttiva quali furono le scelte che il Cesarotti operò e i risultati ai quali egli seppe giungere e che fecero dell'Ossian italiano un testo ricercatissimo e ammirato nell'Europa moderna. In altre parole, il nostro compito ora è di concentrare l'attenzione sugli aspetti più propriamente estetici dell'opera e considerare le soluzioni che, tra volontà di ammodernamento e rispetto della tradizione, l'abate acconsentì e adottò, affinché esse fossero, in primo luogo, compatibili con la lingua italiana e i suoi modi poetici e, conseguentemente, con il gusto e le abitudini di lettura del pubblico nostrano. Di grandissimo aiuto a questo proposito ci tornano ancora una volta le riflessioni delle quali il Cesarotti costellò il testo ossianico e che rappresentano quel compromesso tra il suo ruolo di autore-traduttore, artisticamente attivo e libero, e la sua funzione di critico, necessitante di spiegazioni e giustificazioni al suo operato. Possiamo prendere le mosse, a mo' di introduzione, dalle *Osservazioni* poste a chiusura del Poema intitolato *Comala*⁴⁵, le quali ben ci indicano il metodo traduttivo che il Cesarotti considerò conveniente al suo compito:

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 girare in modo i sentimenti medesimi,

che adattandosi alle misure nostre facciano un affetto equivalente a quello che fanno nel loro essere primitivo (...) Volendo schivare la stentatezza delle traduzioni scrupolose, molti si gettano nell'intemperanza della parafrasi, e quel ch'è peggio, prestano a' loro autori maniere opposte al genio della loro poesia e alla modificazione particolare del loro spirito. Io ho usata ogni diligenza per isfuggire ad un tempo questi due scogli (...) Innanzi a tutto, io non ho mai omesso volontariamente alcuna bellezza reale ed importante del mio poeta; sia di sentimento, sia d'espressione. Tutto l'arbitrio ch'io mi son preso si riduce ad aggiungere, a trasportare, a modificare qualche cosa, nel che ho avuto tre avvertenze, seconde me, importantissime. *La prima, di far che l'autore medesimo supplisse a se stesso, servendomi delle maniere usate da esso in luoghi simili, ed alle volte trasportandole vicendevolmente da un luogo all'altro. La seconda, di aggiungere 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 in fine, di guardarmi scrupolosamente dall'ammettere idee o espressioni che non fossero esattamente conformi al modo di pensare e d'esprimersi del mio originale.*⁴⁶

Questi, dunque, erano i limiti e le libertà che il Cesarotti considerò al contempo necessari e bastanti affinché quella poesia potesse venir salutata dalla cultura italiana con un sorriso di approvazione ma parallelamente con un'espressione di smarrimento ed esaltazione, e così fu. Proprio in quel doppio scopo individuiamo la doppia direttrice che mosse l'abate: rivelare nella loro intrezza le novità dell'Ossian, rendendole assimilabili alla letteratura italiana con un gioco di ombre e sfumature sottili, di un mostrare e nascondere che rimane testimone insindacabile della validità delle sue intuizioni, della sua fantasia ed anche della sua bravura letteraria.

Come abbiamo già accennato in precedenza, il Cesarotti, in controtendenza rispetto alla pratica del suo secolo, decise di rendere la prosa del Ma-

pherson in versi, utilizzando un metro, l'endecasillabo sciolto, che era stato ben poco sfruttato dalla letteratura italiana fino a quel momento. E anche di questo l'abate sembra essere ben conscio quando nel *Discorso* premesso all'edizione del 1772 afferma:

Il nostro sciolto non si sostiene con altro che con la maestria dell'ondeggiamento periodico. Ora non v'è cosa più direttamente opposta a questo genere di stile e di verso, quanto la maniera estremamente concisa, serrata e rapida, ch'è il costante carattere di Ossian (...) Certo è che nella poesia italiana io non avea alcun esempio preciso dello stile e del numero che conveniasi alla traduzione di un poeta così lontano dalle nostre maniere, e che mi convenne tentare una strada in gran parte nuova. (p.20)

Tornando ora alla citazione sopra riportata, è opportuno individuare alcuni esempi che ci mostrino nella realtà testuale della traduzione gli interventi che il Cesarotti operò. A questo proposito dobbiamo subito constatare che delle tre avvertenze che il Cesarotti seguì nella sua attività, solo la seconda ("di aggiungere generalmente quei sentimenti ch'erano inchiusi nel sentimento dell'autore, o n'erano una conseguenza immediata") rientra nella pratica reale della traduzione, mentre le altre due si situano su un piano più concettuale e rappresentano per quella una base sulla quale poggiare i tagli, le aggiunte, gli spostamenti che ritroviamo nel testo: la prima ("di far che l'autore medesimo supplisse a se stesso") rappresenta nello specifico il serbatoio dal quale prelevare materiale per quei tagli e quelle aggiunte, la terza ("di guardarmi scrupolosamente dall'ammettere idee o espressioni che non fossero esattamente conformi al modo di pensare e d'esprimersi del mio originale"), infine, un limite da non superare affinché il testo rimanga fedele a se stesso.

Al fine che qui ci proponiamo, indispensabili sono, come abbiamo già affermato, le note al testo che il Cesarotti ci ha lasciato; in esse, infatti, ritroviamo la registrazione di tutti quei passi che nella traduzione si discostano, sia per stile sia per senso, dall'originale per i quali l'abate considerò necessario mettere al corrente il lettore. Leggendo quelle note, abbondantissime, possiamo subito abbozzare una catalogazione che tenga presente da una parte i diversi tipi di cambiamenti adottati dal Cesarotti e le ragioni sottostanti a quei cambiamenti. Se per un verso, dunque, vogliamo analizzare nella realtà del testo gli interventi che l'abate opera, per un altro vogliamo individuare quegli aspetti testuali che il Cesarotti ritenne difficili o inopportuni per il pubblico italiano e i principi che lo guidarono in quella scelta. Riguardo al primo punto, già sappiamo, grazie alle parole dello stesso abate, che le soluzioni si limitarono essenzialmente a tre: aggiunte al testo, tagli e rifacimento in traduzione di singole parole, frasi o interi passi. Più difficile è sicuramente individuare le ragioni sottostanti a queste alterazioni e l'elenco qui si fa indiscutibilmente lungo e particolareggiato, ma con un'osservazione attenta possiamo tentarne una classificazione. Il Cesarotti prese in considerazione tutti gli elementi che costituiscono l'opera: quelli linguistici e stilistici, quelli propri della narrazione, ed infine quelli culturali e mise in evidenza le seguenti problematiche⁴⁷:

L'OSCURITÀ DEL TESTO, dovuta sia a formulazioni linguistiche poco chiare, sia a espressioni stilisticamente inafferrabili, le quali possono essere ricondotte allo stile conciso e reticente dell'Ossian. Per questo problema il Cesarotti adottò fondamentalmente la tecnica dell'aggiunta e del rifacimento, disertando quella del taglio. Questo significa che egli, anche trovandosi di fronte a passi difficili da interpretare, non si lasciò ammaliare dal facile espediente dell'eliminazione, ma tentò in pieno spirito illuministico di trovare la miglior

soluzione possibile, compromettendo qualche volta l'integrità dell'originale e qualche altra volta la felicità della sua versione.

LA DEBOLEZZA LINGUISTICA E STILISTICA dell'originale, che spesso viene a fare i conti con la psicologia dei personaggi ossianici. In questo senso, egli adottò soprattutto la tecnica dell'aggiunta, disseminando la sua versione di parole (soprattutto aggettivi e avverbi) capaci di ampliare la tavolozza ossianica, che, coerentemente con lo stile del bardo scozzese, egli trovò spesso sbiadita, priva di quelle connotazioni così peculiari della lirica italiana. Registriamo, così, abbondantissimi esempi di aggiunte che vanno a colpire soprattutto la sfera sentimentale del mondo nordico, che rimane in questo sempre abbozzata, accennata e mai realizzata in pieno. Sapeva, tuttavia, il Cesarotti che questa mancanza non doveva essere considerata un difetto del testo scozzese, ma un'abitudine stilistica e, tuttavia egli intervenne affinché la sua versione si accostasse meglio alle abitudini stilistiche della lingua italiana. Se si leggono le note cesarottiane a proposito, ci rendiamo conto che queste aggiunte sono nella maggior parte dei casi una necessità tutta personale del traduttore e del suo orecchio abituato all'*Arcadia* e al *Metastasio*. In questo senso ha ragione Catherine O'Brien quando afferma, comparando due brani tratti dal secondo libro di *Fingal*, come le differenze tra il testo di Macpherson e la versione del Cesarotti siano così facilmente rintracciabili. Tuttavia non mi sento di concordare che le parole successive della studiosa, la quale afferma: "En comparaison, la prose de Macpherson est peut-être moins dramatique, moins colorée, et beaucoup moins efficace"⁴⁸. Dove sembra sottintesa (benché mitigata da quel "peut-être") la superiorità della traduzione cesarottiana nei confronti dell'originale (principalmente nei riguardi dell'efficacia); credo piuttosto sia più legittimo dichiarare l'impossibilità di una comparazione tra i due testi che, benché legati da un vincolo di parentela

molto stretto, non possono essere visti sotto una prospettiva di diretta filiazione del testo cesarottiano da quello del Macpherson. Come abbiamo avuto modo di affermare già, la versione italiana non può essere considerata una traduzione nel senso pieno della parola, ma piuttosto come una rielaborazione con un'enorme autonomia rispetto all'originale e per questo un testo che vive di vita propria e che non permette con facilità di essere comparato al testo di partenza, perché, benché dipendente da quello in fase iniziale, è cresciuto e ha preso il suo sostentamento in un clima culturale del tutto diverso dall'altro testo. Se si vuole, entrambi i testi sono il risultato della cultura artistica dei paesi nei quali sono nati e in questo senso rispecchiano con fedeltà il gusto di quelle due civiltà, l'italiana e la britannica, che benché entrambe europee presentavano allora come oggi differenze non assimilabili. Da una parte, dunque, la desolazione e la brevità dello stile di Macpherson, dall'altra le esuberanze e i colori del verso cesarottiano. Se una comparazione è possibile, credo questa debba essere ritrovata in un ambito prettamente estetico di gusto personale del lettore (e non del critico), il quale accorderà la sua preferenza ora a un testo ora all'altro.

LA DEBOLEZZA DELL'ORIGINALE NEI CONFRONTI DELLA NARRAZIONE, che nella mente del Cesarotti andava a minare la comprensione stessa del testo. In questa prospettiva andò, da una parte, a correggere quei punti tacciati di incoerenza narrativa, tramite l'aggiunta e i rifacimenti, dall'altra provvide a inserire nel testo elementi (spesso realizzati in più versi) che connettessero le diverse parti dando loro quell'armonia narrativa, quella continuità di situazioni, che spesso mancano al testo scozzese, quando per colpa del bardo, quando per colpa del traduttore inglese.

L'ECCESSIVA LONTANANZA DEL TESTO DALLA CULTURA ITALIANA. In questo senso le note di per se stesse rivestono un ruolo fondamentale, poiché spesso il Cesarotti si limitò a lasciare invariato il testo corredandolo di spiegazioni che permettessero al lettore italiano un'adeguata interpretazione e la comprensione di aspetti culturali non immediatamente afferrabili. Non mancano, tuttavia, esempi di modifiche apportate al testo al fine di avvicinarlo alla cultura e al gusto italiani; in questo senso l'abate si indirizzò verso gli aspetti stilistici dell'opera i quali, pur non presentando nessuna difficoltà dal punto di vista della comprensione, poco si adattavano alle delicate orecchie italiane. Vogliamo riferirci, ad esempio, al trattamento che le parole composte, tanto frequenti nel testo inglese, ricevettero nella versione cesarottiana.

LA PROLISSITÀ DEL TESTO SCOZZESE. Come già ci aspettiamo, l'abate ne evidenziò pochi esempi, vista la frequentemente dichiarata concisione dello stile ossianico. È questo l'unico scenario in cui il Cesarotti si permette l'utilizzo dei tagli, quale tecnica di correzione del suo originale. Come abbiamo già detto, anche in casi di ingente difficoltà interpretativa, egli seppe sempre trovare una soluzione traduttiva che gli permettesse di inserire nella sua versione tutto il materiale contenuto nel testo originale; ci accorgiamo così che l'espedito dei tagli non rappresentò per il Cesarotti una pratica di emergenza, qualora non fosse riuscito a individuare altre soluzioni, ma un elemento con una autonomia propria, impiegato solamente nei casi in cui si rendeva, a livello stilistico o narrativo, necessario.

È arrivato ora il momento di vedere nella pratica le trasformazioni che il Cesarotti apportò, nella versione italiana, al testo ossianico. A tal fine utilizzeremo la classificazione appena fatta delle motivazioni che spinsero l'abate a correggere il suo originale e per ognuna di dette motivazioni riporteremo

abbondanti esempi che verranno a rappresentare di volta in volta le tecniche impiegate e i risultati ottenuti.

L'OSCURITÀ DEL TESTO

Il primo esempio che riportiamo per questa categoria si trova in Fingal, canto III, ai versi 78-83 (un cantore parla della storia di Aganadeca, sorella di Svarano). Nell'originale abbiamo:

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

La versione del Cesarotti suona:

Uscì 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. (...)

Dice l'abate:

Le parole dell'originale sono queste: "I suoi passi erano simili alla musica dei canti". Il traduttore ne ha sviluppate le idee, che forse non tutti avrebbero così agevolmente distinte nell'espressione ristretta e precisa di Ossian.

La necessità dell'aggiunta trova la sua ragione nella concisione dello stile ossianico, sulla quale il Cesarotti si sofferma in numerosi luoghi testuali. Ciò

che l'abate temeva era che il lettore italiano, abituato alla verbosità della poesia italiana, potesse penare nel comprendere di quale natura fossero i passi della fanciulla. Ciò veniva di certo ampliato, nella mente del Cesarotti, dal fatto che il pubblico italiano, il quale veniva a scoprire il mondo ossianico proprio con la sua traduzione, avrebbe avuto difficoltà nel riconoscere le qualità dei canti nordici. Da qui l'aggiunta dei tre aggettivi (*soavi, misurati e lenti*) che vanno a donare alla ragazza quei tratti di leggiadria che le si addicono e che la rendono tanto vicina alle donzelle del mondo cavalleresco nostrano.

Di genere simile alla nota di cui abbiamo appena parlato è quella relativa ai versi 57-60 del poema intitolato Latmo:

Testo inglese:

I stood like a cloud on the hill, rejoicing in the arms of my youth.

Versione cesarottiana:

(...) mi volgea nell'armi
della mia gioventude, e al monte in vetta
nube pareo fosco-lucente, *il grembo*
grave di pioggia a traboccar vicina.

Commenta il Cesarotti:

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 strane.

È questo un esempio molto valido per scorgere quanta differenza ritroviamo tra la brevità dello stile macphersoniano e le rielaborazioni del Cesarotti,

qualche volta forzate. Dobbiamo notare prima di tutto l'aggiunta dell'aggettivo composto, *fosco-lucente*, che egli crea con gli stessi materiali linguistici ossianici, aggiunto sicuramente per questioni metriche più che per necessità di precisazione. Tuttavia l'aggiunta di cui l'abate parla è *il grembo grave di pioggia a traboccar vicina*: egli la ritenne necessaria per motivare la reazione di paura che i guerrieri nemici mostrano nel vedere Latmo in cima alla collina; tuttavia, egli non si accorse che la sua aggiunta non si limitava a spiegare un luogo (a sua detta) oscuro ma andava ad interpretarlo in modo arbitrario. Niente ci impedisce di pensare che quella paura potesse essere causata dalla sola metaforica presenza della nube sulla collina e dall'atmosfera angustiante che essa ipoteticamente crea.

Di diversa natura è lo scopo della nota seguente: essa, infatti, più che aggiungere una sfumatura di significato alle parole del testo, corregge un'ambiguità d'interpretazione. Il passo è in Temora, canto V, versi 88-91:

Nell'originale troviamo:

Son of car-borne Morni, move behind the youth. Let thy voice reach his ear,
from the skirts of war. Not unobserved rolls battle before thee, breaker of
shields.

Il Cesarotti rende:

(...) Stirpe di Morni,
Movi dietro i suoi passi, e sprone e scorta
Siagli la voce tua: *l'onor rammenta*;
hai chi t'osserva, o frangitor di scudi.

Dice in nota il Cesarotti:

Le parole dell'originale son queste: "non inosservata volvesi la battaglia di nanzi a te, sprezzator degli scudi". L'espressione è ambigua. Un dotto signore che m'onora della sua amicizia, crede che il senso di questo luogo sia questo: "tu (o Gaulo) non t'avanzi spensieratamente, ma esaminì le circostanze, e fai uso delle cautele necessarie". L'interpretazione, che ho scelto, ha però maggior dignità, ed è confermata dalle parole di Gaulo a Fillano, v. 102.⁴⁹

La nota si presenta come testimone superbo dell'atmosfera che accompagnò il lavoro traduttivo del Cesarotti sull'Ossian: ossia tutte quelle discussioni che, possiamo immaginare, nella quotidianità circondarono il testo ossianico con l'entusiasmo di chi, di fronte a tanta diversità e novità, cercava di dare il proprio contributo affinché esse potessero essere comprese ed apprezzate. Nello specifico, possiamo vedere come l'interpretazione data dall'amico del Cesarotti (del quale l'identità ci rimane ignota), non poteva soddisfare l'abate. Veniva essa, infatti, ad assumere un'indole troppo bassa e quasi di opportunismo che, agli occhi del Cesarotti, poco si accordava con la magnanimità degli eroi ossianici e con quel senso dell'onore così alto per il quale sempre egli andava lodando le storie del suo autore scozzese.

Come ultimo esempio vogliamo riportare una nota relativa a Latmo, versi 440-51, nella quale il Cesarotti sembra spinto da un'intenzione opposta a quella che abbiamo individuate per le note precedenti. Versione originale:

Who can equal the renown of the heroes whose deeds are so great in youth?
O that ye were in the halls of Nuath, in the green dwelling of Lathmon! Then
would my father say that his son did not yield to the weak. But who comes, a
mighty stream, along the echoing heath? The little hills are troubled before

him. *A thousand ghosts are on the beams on his steel; the ghosts of those who are to fall*^{*50} *by the arm of the king of resounding Morven.*

Nella cesarottiana:

Chi mai potrebbe pareggiar l'adulta
Fama di tai guerrier, di cui l'imprese
In così fresca età sono sì grandi?
Oh foste or voi nel mio soggiorno! Oh foste
Nelle sale di Nua! Vedrebbe il padre
Ch'io non cassi ad indegni. E quale è questo
Che vien qual formidabile torrente
Per la sonante spiaggia? Ah come posso
Non ravvisar l'eroe di Selma? *A torme*
Fra i rai del brando suo tralucon l'ombre,
L'ombre di quei che provocar sien osi
L'invincibil sul braccio.

Dice a proposito il Cesarotti:

Le parole del testo presentano un senso oscuro ed ambiguo. Gli spiriti di mille sono sopra i raggi del di lui brando, gli spiriti di quelli che hanno da cadere per il braccio del Re di Morven. Il Sig. Macpherson crede che questi siano gli spiriti tutelari della vittime future di Fingal. Io non so appagarmi di questa interpretazione. Che avrebbero a far questi genj della spada dell'uccisor dei loro protetti? Parmi piuttosto che questa non sia che un'espressione immaginosa di Latmo per indicar la fortezza trascendente di Fingal. Egli se lo rappresenta in mezzo a un migliajo di nemici, ed immagina di vederli tutti conquisi dalla spada dell'eroe. Guai a voi, par ch'ei dica, che osate cimentarvi con esso! Parmi di vedervi già tutti morti, e cangiati in ombre decorar il trionfo della di lui spada.

In questo caso il Cesarotti mantenne l'ambiguità testuale, ma sentì la necessità di avvertire il lettore italiano della discordanza d'idee che egli veniva ad avere con il Macpherson. Il lasciar invariato il testo anche in quei luoghi che richiedevano un chiarimento al fine di una corretta interpretazione è un altro espediente che il Cesarotti utilizza con generosità nella sua traduzione. Le motivazioni alla base di questa scelta sono essenzialmente due: da una parte si ritrova l'impossibilità di rendere il testo autonomamente chiaro, ossia di modificare il corpo testuale sì da inserire in esso i chiarimenti necessari; di qui la necessità di ricorrere alla nota esplicativa che viene considerata, come sappiamo, un espediente poco tollerato dal pensiero traduttologico contemporaneo, ma che invece rappresentava una prassi largamente usata ed accettata nell'Europa moderna, fino a tutto il periodo romantico. L'altra motivazione è rappresentata dalla volontà espressa del traduttore di riproporre l'ambiguità testuale laddove essa venisse riconosciuta quale intenzione stilistica o narrativa dell'autore tradotto; in questo caso, infatti, la poca chiarezza del testo veniva considerata come caratteristica e necessaria, come ricercatezza e non svista. A questo proposito, conviene citare un'altra nota cesarottiana, la quale specificatamente avvalora la nostra affermazione. La nota si trova in *Latmo*, ai versi 186-90 (parlano Fingal e Morni):

Il lungo passo dice nell'originale:

"Let the days of other years be forgot. Our fathers contended in war; but we meet together at the feast. Our swords are turned on the foe of our land: he melts before us on the field. Let the days of our fathers be forgot, hero of mossy Strumon!"

"King of Morven," replied the chief, "I remember thy father with joy. *He was terrible in battle; the rage of the chief was deadly.* My eyes were full of tears when the king of heroes fell!"

E il Cesarotti traduce:

(...) ah! Sempiterno obbligo
Il passato ricopra: i nostri padri
Pugnarò, è ver; ma i figli lor congiunti
son d'amistade, e a genial convito
S'accolgono festosi: i nostri acciari
Nemiche teste a minacciar son volti,
E la gloria è comun; ricopra, amico,
I dì dei nostri padri eterno obbligo.
O Re di Selma, io non abborro il nome
Del padre tuo, Marni riprese: ed anzi
Lo rimembro con gioja: *era tremenda*
La possanza del duce, era mortale
Il suo furore: alla sua morte io piansi.

Per la quale commenta:

Quest'espressione nell'originale è ambigua, perché può significare ugualmente e che Comal uccise molti in battaglia, e che il suo odio era implacabile, né s'estingua che colla morte. Il traduttore ha conservata l'ambiguità dell'originale, come è probabile che fosse l'intendimento del poeta.

LA DEBOLEZZA LINGUISTICA E STILISTICA DELL'ORIGINALE

Per quanto concerne la debolezza e l'inadeguatezza stilistica che il Cesarotti spesso identificò all'interno del testo ossianico, possiamo prendere le mosse da una nota a Latmo, versi 208-10, nella quale il Cesarotti ci informa della sua

volontà di rendere il testo più vigoroso sotto l'aspetto stilistico. Nell'originale troviamo:

Let not your fame fall at once. The valour of youth may fail!

Nella versione italiana:

Non fate, o figli, che svanisca a un punto

La vostra fama: ardor cauto v'accenda;

Ché a valor giovanile error va presso.

A questo punto il Cesarotti commenta:

Si è dato un po' di torno all'espressione alquanto fiacca dell'originale: *il valor del giovine può fallire.*

La fiacchezza alla quale il Cesarotti accenna non può essere di certo quella dell'originale inglese, in cui l'ultima frase suona, direi, piuttosto ritmata e musicale con il suo andamento dattilico e la sua brevità la rende risponde alla sua funzione di ammonire i giovani guerrieri, ancora poco esperti, con quella sua veste proverbiale. Ciò che l'abate denuncia è altresì la fiacchezza che tale frase viene a subire quando la si traduca letteralmente in italiano e si tenti di farla rientrare entro uno schema metrico. Certo la prosaicità alla quale essa cedeva in italiano non poteva in nessun modo trovare un compromesso con l'endecasillabo cesarottiano; per di più, tale prosaicità, doveva suonare alle orecchie del Cesarotti alquanto inappropriata alla funzione educativa che essa si proponeva. In altre parole, la lingua italiana, e quella latina, aveva sempre trovato piuttosto congeniale il creare *sententiae* nelle quali, al conte-

nuto moralizzante, facesse da supporto una veste linguistica necessariamente ricercata, affinché esse fossero fissate nella memoria e nell'animo dei giovani. A livello formale ne risulta un bell'endecasillabo *a maggiore* con sinalefe tra il primo emistichio (settenario) e il secondo (quinario) con una struttura metrica⁵¹ pienamente documentata nella tradizione italiana fin da Dante e Petrarca⁵². Da notare, tuttavia, anche l'aggiunta *ardor cauto v'accenda* che funge da rincalzo e introduzione alla massima che segue.

Un esempio di variazione al testo che, imputando la debolezza stilistica, entra nella sfera sentimentale è in Temora, canto II, ai versi 75-79. Nell'originale leggiamo:

“Shall my steps approach their host? I yielded to Oscar alone, in the strife of the race, on Cona!”

“Fillan, thou shalt not approach their host; nor fall before thy fame is known. My name is heard in long, when needful I advance. From the skirts of night I shall view them over all their gleaming tribes. Why, Fillan, didst thou speak of Oscar!”

In Cesarotti:

(...) Che far degg'io?

Tornar forse a Fingallo? Oppure all'oste
De' nemici appressarmi? Ossian, tu 'l sai;
nella corsa di Cona altrui non cessi
che ad Oscar tuo - *Che mi rammenti Oscarre!*
No, no, Fillan, non t'appressar, paventa
di non cader, anzi che metta i vanni
la fama tua.

Il Cesarotti commenta:

Queste parole non si trovano nell'originale. Ossian risponde tosto alla domanda di Fillano, indi passa ad Oscar posatamente. Pure era assai naturale, anzi indispensabile ch'egli si scuotesse tosto al nome d'un figlio pocanzi ucciso, a cui appunto avea cessato di pensare un momento innanzi. Le due parole aggiunte fanno sentir il contrasto fra la tenerezza del padre e la fermezza del guerriero.

È questo un grande esempio del gusto cesarottiano per le piccole sfumature, per i minuscoli dettagli e per i contrasti di tinte e sentimenti che per lui, come abbiamo visto nei suoi scritti teorici, rappresentavano uno degli elementi più importanti al fine di raggiungere la grandiosità poetica che sola riesce a muovere l'animo del lettore. Come possiamo vedere, nell'originale la prima domanda di Fillano alla quale Ossian decide di rispondere riguarda l'azione successiva da compiere nella battaglia, a questa poi segue l'esortazione a tacere sulla sorta del figlio Oscar. Possiamo dunque notare che quel contrasto tra il padre addolorato e il guerriero risoluto era presente anche nel testo inglese, tuttavia il Cesarotti considerò necessario mostrare prima la figura del padre che si dispera per la morte del figlio appena avvenuta e poi quella del condottiero pronto a dare consiglio al suo fedele guerriero. Da una parte, troviamo una necessità strutturale del dialogo che, se nell'originale tende a presentare le risposte di Ossian nello stesso ordine in cui compaiono i quesiti di Fillano, nella versione cesarottiana assume invece un andamento chiastico in cui l'ultima affermazione di Fillano diviene la prima ad essere ripresa da Ossian; dall'altra parte, invece, risiede la volontà dell'abate di evidenziare gli aspetti più umani di Ossian, il quale, a sentirsi nominare il figlio, si lascia andare ad una esclamazione di dolore. Come abbiamo già visto nei precedenti

esempi e come vedremo nei successivi, gli interventi del Cesarotti vanno a colpire con grandissima frequenza proprio gli aspetti più umani del testo ossianico, ossia quelli che nell'originale vengono solitamente taciuti, non certo per vizio ma per consuetudine culturale ed artistica. In questo senso, non dobbiamo dimenticare la vicinanza del Cesarotti ai modi arcadici e a quell'abitudine schiettamente italiana di percepire la realtà in cui il sentimento, dichiarato ed esternato spesso fino all'eccesso, mantiene sempre un posto d'onore. Dobbiamo tuttavia confessare che l'aggiunta posta ad apertura delle parole di Ossian suona piuttosto fuori posto per l'economia della battuta, in riguardo a quanto immediatamente segue. Giacché il Cesarotti decide di far esplodere Ossian in quella esclamazione di rammarico, avrebbe fatto meglio a stravolgere l'intera battuta e far seguire a quella esclamazione quanto Fingal dice a proposito del figlio qualche riga dopo, piuttosto che intramezzare il tutto con gli ordini dati a Fillano; in altre parole la decisione di far parlare in primo luogo la figura del padre, seguita poi da quella del guerriero ed infine nuovamente dalla figura paterna ha reso la battuta debole sotto il punto di vista dell'armonia contenutistica. La scusante che possiamo portare a favore del Cesarotti in merito a questa scelta, tuttavia, può essere ritrovata proprio nel fatto che egli, pur volendo rendere evidenti gli aspetti più sentimentali della scena, non perdettesse di vista l'importanza di rimanere il più possibile fedele al testo ossianico: impegno, questo, del quale più volte l'abate s'inorgoglisce.

Ora vorremmo porre l'attenzione su un paio di note che ben ci faranno capire lo spirito del Cesarotti e il suo trattamento delle novità stilistiche contenute nella poesia del bardo scozzese. Come vedremo l'abate, con un atteggiamento che a prima vista potrebbe apparire contraddittorio, seppe arbitrare con prudente coraggio una bella partita di tiro alla fune tra l'Ossian, con la sua tenace singolarità, e la tradizione letteraria italiana, con la sua inflessibili-

tà che iniziava ora ad incrinarsi. In questo senso si presentano due scenari: il primo che vedremo riguarda l'intenzione del Cesarotti di smorzare lo stile ossianico e riportarlo verso la tradizione italiana, quando fosse considerato troppo intenso; il secondo esamina, invece, la prassi opposta, ossia l'introduzione di arditezza stilistiche.

Il primo esempio si trova nel primo canto di Fingal ai versi 35-40, che nell'originale inglese sta così:

Once we wrestled on Malmor; *our heels overturned the woods. Rocks fell from their place; rivulets, changing their course, fled murmuring from our side.*

Il Cesarotti rende:

(...) Lottammo un tempo
Sui prati di Malmorre, *e i nostri passi*
Crollaro il bosco; e traballar le rupi
Smosse dalle ferrigne ime radici;
E impauriti alla terribil zuffa
Fuggir travolti dal suo corso i rivi.

Dice l'abate a proposito:

Si sono ammolite un poco l'espressioni caricate dell'originale: *i nostri talloni rovesciarono il bosco, le roccie caddero dal loro sito*. La traduzione dà a queste parole l'aria di quella figura che attribuisce il senso alle cose inanimate.

La figura di cui il Cesarotti parla è senz'altro la metonimia che va a sostituire *passi a talloni*, sì da far suonare più delicatamente il brano alle orecchie italia-

ne, che sicuramente non si sarebbero dispiaciute di quel *ferrigne ime radici* che segue in aggiunta, il quale sfarzosamente serviva all'abate per dare l'idea della potenza dei due guerrieri e la violenza del loro scontro. Si potrebbe ipotizzare che quei talloni avrebbero richiamato al lettore, nella mente dell'abate, l'immagine di un tallone ben più famoso, quello di Achille, simbolo della debolezza dell'eroe, e quindi creato una connessione tra i due mondi contraddittoria e scompaginata.

Un esempio da riportare a una condotta opposta si recupera dal poema intitolato Berato, ai versi 487-92. L'originale ha:

Thy shield is the aged moon: thy sword a vapour half-kindled with fire. Dim and feeble is the chief, who travelled in brightness before.

In Cesarotti troviamo:

Vecchia luna che manca
Sembra il ceruleo scudo, ed è la spada
Striscia sbiadita e stanca
Di vermiglio vapor ch'aura dirada:
Fiacco e fosco è quel duce
Che dianzi veleggiava in mar di luce.

Dice l'abate:

L'originale: *che per l'innanzi viaggiava nello splendore*. L'espressione del traduttore ferirà forse l'orecchio delicato di qualche Italiano. Essa però non discorda dai modi di Ossian. Abbiam veduto più d'una volta in queste poesie *un torrente di luce*, e l'anima che passa all'altra vita in *un rivo di luce*. Da un rivo al mare non c'è differenza specifica.

In questo caso il Cesarotti inserisce una sostituzione semantica (*mar di luce*) laddove nel testo si presenta solamente un sostantivo in funzione avverbiale, riconoscendo tuttavia che il lettore italiano avrebbe potuto trovare la dizione eccessiva o almeno stravagante, non trovando nei buoni autori italiani esempi che le facessero da scorta. Questo suo comportamento ci fa riflettere, se comparato con quello che abbiamo riportato sopra, e ci lascia interdetti: in un luogo apparentemente privo di difficoltà traduttive (se si escludono quelle del metro), l'abate inserisce un elemento che egli sa potrebbe disturbare il lettore italiano, confessando questa consapevolezza in nota, senza espresse giustificazioni, se non quella riguardante l'utilizzo di materiali appartenenti al repertorio stesso di Ossian. Se conduciamo un'analisi lessicale sull'uso delle locuzioni che egli porta a rinforzo della sua scelta (*torrente di luce* e *rivo di luce*), rintracciamo un discreto numero di luoghi in cui esse trovano sistemazione, come nel primo libro di Temora, ai versi 412-13, dove egli scrive: *e la mia vita / fia torrente di luce ai dì futuri*. (Nell'originale inglese: "My life shall be one stream of light to bards of other times!"⁵³).

Come già sappiamo, la prassi di usare il serbatoio poetico ossianico è una delle regole imperative alle quali il Cesarotti si costringe senza esitazioni. A questo proposito ci sembra opportuno citare un altro luogo ossianico nel quale l'abate va a correggere, a ravvivare lo stile del suo autore, senza tuttavia inserire elementi non compatibili con quello stile. L'esempio si trova in Latmo, ai versi 336-41. Troviamo nell'originale:

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

Nella versione italiana abbiamo:

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, né a riguardar si volge.

Confessa il Cesarotti:

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 talora di avviar maggiormente il colorito di Ossian colle tinte di Ossian medesimo.

Ci troviamo, qui, di fronte a due operazioni compiute dall'abate. In primo luogo troviamo un rifacimento, o meglio una sostituzione di un'immagine a detta del Cesarotti debole con una più pittoresca, ma sempre presa dal serbatoio poetico del suo autore⁵⁴; in secondo luogo ritroviamo un'aggiunta in fin di verso che va a rafforzare il tutto, con la sua straordinaria italianità di memoria dantesca. In questo caso, credo che il Cesarotti si sia lasciato prendere la mano dal suo espressivismo; non credo che il testo originale possa essere accusato di debolezza, piuttosto debba essere difeso per quel suo tono di trascuratezza che va a intensificare il senso di noncuranza che Ossian mostra. Questo non può essere di certo un effetto casuale, bensì una ricercatezza stilistica che il Cesarotti non seppe cogliere. Dobbiamo anche notare che l'abate forza il significato del passo, eliminando l'immagine del deserto, che nell'originale inglese dava al testo un'aria d'indeterminatezza stilisticamente e pragmaticamente lodevole: nel testo cesarottiano, Ossian esibisce un grado

di indifferenza e di scherno che, oltre a non essere presente nel testo originale, poco si addice con la sua nobiltà d'animo, e con questa immagine esce di scena; nel testo inglese, invece, Ossian si mostra trascuranza, ma questa è perlomeno mitigata da quel suo camminare verso il deserto, luogo solitario e vago nel quale non sappiamo cosa avverrà. Niente ci impedisce di immaginare il bardo che in solitudine riflette sulle sue azioni. Il Cesarotti in questo caso dimenticò la sua moderatezza.

Prima di passare al punto successivo della nostra analisi, vogliamo porre l'attenzione su una questione stilistica che riveste, per noi, un'importanza capitale nei riguardi dell'economia del testo, e che rappresentò per il Cesarotti il punto di incontro più vicino tra la prosa del testo inglese e la tradizione poetica italiana: ci riferiamo al trattamento che il traduttore riservò alle parti liriche del suo originale. La nota che ci guiderà in questa analisi è contenuta nel poema intitolato Morte di Cutullino, ai versi 55 e seguenti. Il quale passo nell'originale sta, con molte meno parole rispetto alla versione italiana, così:

Why art thou absent, Connal, in the days of the gloomy storm? The chiefs of the south have convened against the car-borne Cormac. The winds detain thy sails. Thy blue waters roll around thee. But Cormac is not alone. The son of Semo fights his wars! Semo's son his battles fights! the terror of the stranger! He that is like the vapour of death, slowly borne by sultry winds. The sun reddens in its presence; the people fall around.

Il Cesarotti rende:

Perché, forte Connal, non fai ritorno
Nel negro giorno – della gran tempesta,
Che a noi s'appressa? – ah perché sei lontano?

Contro Cormano – ecco s'unir le schiere
Del sud guerriere: – e ti trattien sul lido
Il vento infido, – e le tue torbid'onde
Sferzan le sponde? – Non per questo è inerme
Il regal germe, – e di difeso ignudo.
Fassi suo scudo – Cutullino invito:
Nel gran conflitto – egli per lui pugnando
Alzerà il brando – contro i duci alteri.
Ei de' stranieri – alto spavento, ei forte
Come di morte – atro, vapor, che lenti
Portano i venti – su focose penne.
Al suo cospetto
Il sole infetto
Rosseggia,
Foscheggia,
Giace il popolo a terra esangue e cieco:
Cormano, ardir, che Cutullino è teco.

Commenta l'abate con risolutezza:

Si avverte una volta per sempre, che nei pezzi lirici il traduttore fece spesso uso della parafrasi; ma queste parafrasi sono piuttosto sviluppi che aggiunte, e sembrano giustificate non solo dalla varietà del metro e dalla rima, ma dall'estrema concisione del testo.

Per questo, come per altri passi che al Cesarotti suonarono liricamente più pregiati, egli dedicò un trattamento ben differente da quello dato alle parti più propriamente narrative del testo inglese. Ritroviamo da una parte una maggiore ricercatezza stilistica che va a usare l'immenso serbatoio poetico

italiano e rintracciamo dall'altra una ben maggiore libertà nel piegare e forgiare il testo inglese affinché rientrasse negli schemi metrici che il Cesarotti si era prefissato di usare. Abbandona, infatti, l'endecasillabo sciolto per adottare una metrica più libera dal punto di vista dell'alternarsi dei versi, ma più formale nei rapporti reciproci che essi vengono ad avere⁵⁵. Troviamo così l'alternarsi di versi quinari, quaternari e finanche ternari, troviamo altresì l'endecasillabo ma completamente ristrutturato: nel caso specifico abbiamo una serie di tredici endecasillabi *a minore* in cui il primo emistichio (sempre un quinario) risulta in tutti i casi piano, come il secondo membro (un settenario se è presente la sinalefe, altrimenti un senario) entrambi con andamenti ritmici vari (giambico, trocaico, dattilico e anapestico). A livello sonoro incontriamo numerose sinalefi e allitterazioni (che giocano soprattutto sulla liquida), ma il tratto che risalta maggiormente è senza dubbio la distribuzione delle rime: tutti gli endecasillabi presentano, infatti, una rima in punta di verso, alla quale seguono nei versi successivi delle rimamezzo (ossia rime interne che cadono sempre sulla cesura) che ripetute per tutta la lunghezza del passo vanno a spezzare semanticamente i versi in continui enjambements, con i quali il Cesarotti cerca di rendere il ritmo veloce e affannato. Lasciando stare i risultati, spesso goffi e pesanti, dobbiamo dire che il Cesarotti curò tutti gli aspetti della sua traduzione in modo quasi maniacale, senza lasciare nulla al caso e senza accontentarsi di soluzione che non lo appagassero a pieno. L'esempio che abbiamo qui analizzato, rappresenta certo uno dei più complessi, in altri casi l'abate s'indirizzò verso uno stile più leggero e dalle indiscutibili tinte arcadiche, così come possiamo vedere in un passo tratto dalla quinta scena di Comala, ai versi 16-36. Il passo nell'originale inglese non è facilmente rintracciabile, vista la grande libertà che il Cesarotti si concesse nella traduzione delle parti liriche; sembra, tuttavia, sensato ritrovarne il nucleo centrale nelle seguenti parole:

The sun will now rise in peace, and the shadows descend in joy. The voice of the chase will be heard; the shields hang in the hall. Our delight will be in the war of the ocean, our hands shall grow red in the blood of Lochlin. Roll, streamy Carun, roll in joy, the sons of battle fled!

Il Cesarotti rende:

In pace il sole
Sereni omai
Co' suoi bei rai
Risorgerà.
La notte ombrosa,
Da' nostri poggi
Discenderà.
Qui solo udrannosi
Voci di giubilo.
Voci di caccia:
Le trombe tacciono,
Udrassi il corno;
E 'l bosco intorno
Risponderà.
Giacerà in ozio
Il ferro crudo;
Arnese inutile:
L'elmo, e lo scudo
Ai larghi portici
S'appenderà.

Alla levità della scena si accompagna una delicatezza stilistica, aiutata sia dal lessico sia dal metro (quinari piani e tronchi, e senari sdrucchioli), ma anche dalle rime più rade e digeribili.⁵⁶

Dobbiamo a questo punto dare uno sguardo agli interventi del Cesarotti a fronte della debolezza e dell'incoerenza del testo nei riguardi della narrazione. A questo riguardo il Cesarotti dimostrò un'attenzione e una perspicacia eccellenti, dovute sia alla sua preparazione filologica e critica che lo rese capace di individuare tutte le inavvertenze narrative che il suo autore commise, senza mai cadere in pedanteria, sia all'amore che egli dimostrò per la letteratura ossianica. Di qui, la sua ferma volontà di presentarlo all'Italia nel miglior modo possibile, così da renderlo attaccabile non per i suoi difetti reali, ma solamente per quelle sue qualità, che certo sarebbero potute passare in un primo momento per imperfezioni, ma che, e di questo egli non dubitava, ad una lettura più posata e meno arrogante, si sarebbero mostrate in tutta la loro luminosità.

Il primo esempio che qui riportiamo è contenuto in *Latmo*, ai versi 26-33.

Il testo inglese dice:

But Ossian's spear pierced the brightness of his bosses, and sunk in a tree
that rose behind. The shield hung on the quivering lance! But Lathmon still
advanced! Gaul foresaw the fall of the chief. He stretched his buckler before
my sword; when it descended in a stream of light, over the king of Dunlath-
mon.

Il Cesarotti traduce:

Io gli passai lo scudo, e ad una pianta
Vicina lo conficcai: stattedi quello
Su la mia lancia tremolante appeso.

Ma Latmo oltre ne vien: Gaulo prevede
La caduta del duce, e 'l proprio scudo
Frappose al brando mio, mentr'ei già dritto
Tendea dentro una lucida corrente
Contro il petto di Latmo.

Commenta:

Nelle precedenti edizioni il luogo era espresso così: *mentr'ei scendea* (il brando di Ossian) *quasi dentro una lucida corrente sopra il capo di Latmo*. Ciò era più coerente al testo, le di cui parole sono: *mentr'esso discendeva in un torrente di luce sopra il Re di Dunlatmo*. Ma qui parmi che Ossian abbia commesso una inavvertenza che sembra porlo in contraddizione co' suoi principj, e guasta un poco l'insigne bellezza di questo luogo. Ecco la mia ragione. Se la spada di Ossian *discendeva*, è visibile che minacciava il capo di Latmo, e stava per cadervi sopra. Ora Latmo era senza scudo, non però senz'elmo: *la caduta del duce* non era dunque certa; Latmo non dispera, poiché tuttavia si fa innanzi, né sarebbe stato impossibile che in questo secondo arringo egli avesse reciprocamente qualche vantaggio. Posto ciò, non era egli da temersi che la generosità di Gaulo offendesse la delicatezza di Latmo? Gli eroi di Ossian posponevano la vita all'onore, e la loro sensibilità su questo punto giungeva all'eccesso del raffinamento. (...) Con questi principj ho creduto che Ossian mi permetta di emendare la sua disattenzione con un picciolo cangiamento, facendo cioè che la di lui spada, invece di scendere sopra il capo, si indirizzasse al petto. Questa parte vitale rimasta senza la difesa dello scudo presentava l'aspetto d'un pericolo abbastanza evidente, perché Gaulo potesse affrettarsi di salvar la vita a Latmo, senza porre a cimento la di lui scrupolosa delicatezza in fatto d'onore.

Come ben ci accorgiamo dalla lunga e dettagliata nota, il Cesarotti in questo caso individuò una disattenzione da parte del suo autore che non solo minacciava la compattezza narrativa del passo, ma andava a minare la stessa coerenza del mondo ossianico tutto, così come era stato descritto fino a quel momento. La prima incoerenza che il Cesarotti individua, ma sottace, riguarda la decisione stessa di Ossian di colpire Latmo sulla testa protetta dall'elmo, quando il petto indifeso sarebbe risultato un più facile bersaglio. La seconda invece concerne Latmo, il quale, se avesse percepito l'azione di Ossian come tremendamente pericolosa per la sua vita, non sarebbe certo avanzato verso il nemico. Un'ulteriore illogicità della scena va imputata invece all'azione di Gaulo: egli non avrebbe potuto temere per la vita di Latmo, se veramente la spada di Ossian pendeva sul capo di Latmo e di conseguenza non sarebbe intervenuto a sua difesa, rompendo così il codice di comportamento condiviso tra i guerrieri nordici. L'analisi minuziosa e intelligente che il Cesarotti compì per questo passo, non rappresenta un caso sporadico, bensì una costante nel lavoro traduttivo e interpretativo che egli produsse intorno al suo testo. A conferma di ciò, riportiamo una nota a Cartone, vv. 506-11. Il passo nell'originale dice:

But raise my remembrance on the banks of Lora, where my fathers dwelt.
Perhaps the husband of Moina will mourn over his fallen Carthon.

Nella versione italiana troviamo:

(...) Ma sulle sponde
Del Lora, ove i miei padri ebbero albergo,
Alzate voi la mia memoria, o duci;
Ché forse qualche lagrima, *se vive*,

Darà lo sposo di Moina all'ombra
Del suo spento Carton. (...)

Commenta il Cesarotti:

Si è aggiunta questa condizionale, prima perchè è ben certo che se il padre di Cartone era vivo, avrebbe pianta la di lui morte; poi perchè è un poco strano che se lo credea veramente vivo, non abbia tosto cercato di lui, né si sia curato di farsi conoscere. Forse però anch'egli temeva il rimprovero di codardia dato a quelli che palesavano il loro nome al nemico, e perciò si ristrinse a far alcune interrogazioni a Clessamorre coll'idea di rilevare se questo potesse esser suo padre. Avvertasi inoltre ch'egli ardeva di brama di vendicar la distruzione di Barcluta sopra il figlio di Comal; il che non era forse conciliabile colla troppo sollecita scoperta del padre nel caso ch'ei fosse in vita.

La nota che ora trascriviamo merita un'attenzione particolare, poiché si erge come testimone magistrale dell'applicazione che il Cesarotti fece del suo sistema estetico, al lavoro traduttivo sull'Ossian. Fingal, canto I, vv. 266-271. Nell'originale il passo sta così:

"Duchoma was the dream of her nights! She will raise my tomb; the hunter shall raise my fame. But draw the sword from my breast. Morna, the steel is cold!" She came, in all her tears, she came; she drew the sword from his breast. *He pierced her white side!* He spread her fair locks on the ground!

Nella versione cesarottiana leggiamo:

(...) Ducomano il sogno
Era delle sue notti; essa la tomba

Innalzerammi; il cacciator vedrella,
Mi loderà: trammi del petto il brando;
Morna freddo è l'acciar. Venne piangendo;
Trassegli il brando: ei col pugnai di furto
Trafisse il bianco lato, e sparse a terra
La bella chioma. (...)

Dice il Cesarotti:

Il testo ha solo "egli le trapassò il bianco lato coll'acciaro". Ma di qual acciaio si parla? Ma spada era già in mano di Morna. Parmi che questo termine non possa aver altro senso, che quello che gli si è dato da me. L'avverbio *di furto* aggiunto, rende il fatto un po' più credibile. All'incontro il Le Tourneur colla sua traduzione lo rende ancor più difficile a concepirsi: " Elle retire l'épée du sein du guerrier: Ducomar en tourne la pointe sur elle, et perce son beau sein".

A leggere attentamente questa nota, possiamo vedere che la preoccupazione del Cesarotti veniva a mostrarsi sotto diversi aspetti. In primo luogo, egli riconosceva la debolezza narrativa del passo in relazione alla scena completa, che occupa buona parte di tutto il primo canto del poema. Se si legge la parte precedente a quella che abbiamo citato, risulta molto chiaro che la spada era in mano della fanciulla e che Ducomar era da questa stato ferito a morte, di qui l'impossibilità di una sua agile azione con la quale sottrarre la spada. In secondo luogo, quello che a noi più interessa, la debolezza narrativa investiva tutta la scena di un alone di inverosimiglianza che ben poco si accordava con il cesarottiano *buon senso*: concetto, questo, spesso portato dall'abate a giustificazione del suo comportamento nei riguardi del testo ossianico. È questo uno di quei casi in cui il Cesarotti sacrifica la fedeltà al testo alla ra-

gionevolezza, che egli non poteva di certo disertare. In questa prospettiva va letta anche l'ammonizione al traduttore francese il quale rese, non solo agli occhi del Cesarotti ma anche ai nostri, la scena ancora più inverosimile con l'aggiunta di quel particolare bizzarro (*Ducomar en tourne la pointe sur elle*) che gli serviva per dare più drammaticità alla scena.

A proposito del concetto di *buon senso*, non guasterà qui riportare un esempio tratto da Temora, III, 133-37. Nell'originale troviamo:

Loud, at once, from the hundred bards, rose the song of the tomb. Carril strode before them; they are the murmur of streams behind his steps. Silence dwells in the vales of Moi-lena, where each, with its owl: dark rib, is winding between the hills.

Il Cesarotti rende:

(...) Canto di tomba
Alzano i vati. Carilo precede;
Seguon quei gorgheggiando; e la lor voce
Rompe il silenzio delle basse valli,
che giacean mute co' lor poggi in grembo.

Commenta:

Nell'originale, dopo aver detto, che cento cantori, seguendo Carilo, alzarono il canto della tomba, seguita: "silenzio abita nelle valli di Moilena, ove ciascheduna co' suoi proprj oscuri ruscelli serpeggia fra i colli". Ma come potea esservi silenzio nelle valli in mezzo a tanti canti? Si è cercato di conciliar alla meglio le parole del testo coll'idee del buon senso.

Come abbiamo già avuto modo di vedere negli scritti teorici, il concetto di verosimile rappresentò sempre per il Cesarotti una condizione irrinunciabile nel suo giudizio critico. Se qualche volta egli seppe tralasciare, dell'Ossian, tratti stilistici poco convincenti, se in qualche altra situazione si accontentò di lasciare il testo invariato aggiungendo note esplicative, mai accettò compromessi a riguardo della credibilità di quanto traduceva.

La nota che ora vogliamo portare all'attenzione, richiama un interesse piuttosto particolare, poiché, non unico esempio dell'atteggiamento cesarottiano, non si limita a colpire il solo ambito della narrazione, ma, come abbiamo già visto per un'altra nota, va a difendere il mondo ossianico e le sue consuetudini che nel testo inglese sembrano essere messi in pericolo. La nota si riferisce ai versi 93-98 del poemetto intitolato Cutona e Colanto (per il testo originale si veda più sotto):

Il Cesarotti rende:

Partendo da Colanto, io veleggiava
Tutto festoso, con placida auretta,
E l'isola dell'onde costeggiava.
Ivi dell'amor suo la verginetta
Vidi i cervi inseguir leggermente
In cacciatrici spoglie agile e stretta.

Spiega il Cesarotti in nota:

L'originale ha: *il mio corso era verso l'isola dell'onde, ove il di lui amore (l'amica di Conlath) inseguiva i cervi*. Ciò parrebbe indicare e che a Toscar era noto l'amore di Conlath per Cutona, e che non pertanto egli si portò colà delibera-

tamente coll'intenzion di rapirla, il che sarebbe un atto odioso di tradita ospitalità. Per dalle parole di Toscar poste più sotto al verso 116 e al v. 141 apparisce il contrario. In coerenza ai detti luoghi si è fatta qui una piccola modificazione nelle parole del testo, dalla quale sembra che l'incontro di Cutona fosse fortuito, e lo sbarco di Toscar prodotto occasionalmente senza disegno premeditato.

Possiamo notare che, anche in questo caso, le ragioni che spingono l'abate a correggere il testo vanno a investire diversi ambiti. In primo luogo ritroviamo la coerenza narrativa della scena in relazione ai due versi indicati dal Cesarotti (o meglio ai due passi che intorno a questi versi si snodano), che recitano rispettivamente:

Come to my soul, I said, huntress of the desert isle! But she wastes her time in tears. She thinks of the generous Conlath. Where can I find thy peace, Cuthona, lovely maid? [Cuthona:] A distant steep bends over the sea, with aged trees and mossy rocks.

(parla Toscarre)

Vieni all'anima mio, tosto diss'io,
Raggio d'amore,
Vieni al mio core,
Allo mio core ch'è tutto desio.
Ma ella stassi mesta, e non risponde;
Pende sull'onde – e si distrugge in pianto.

(versi 111-16)

Cuthona shall return to her peace: to the towers of generous Conlath. He is the friend of Toscar! I have feasted in his halls!

(parla nuovamente Toscarre)

E bene alla sua pace
Ritornerà Cutona:
Ritornerà alle sale
Del nobile Colanto;
Ei di Toscarre è amico:
Io festeggiai tre giorni
All'ospital sua mensa.

(versi 140-46)

Se leggendo il primo passo, capiamo la buona fede di Toscarre per il quale l'idea di rapire Cutona non poteva essere un'azione premeditata, leggendo il secondo non possiamo dubitare della sua onestà e della sua riconoscenza verso Colanto che lo aveva ospitato presso il suo palazzo. Oltre a queste ragioni prettamente narrative, il Cesarotti rinvigoriva la sua decisione con questioni di carattere morale, le quali rivestivano per lui, uomo di chiesa nel Settecento illuminato e letterato con il cuore pieno dell'etica classica, un'importanza ben superiore a quella riguardante problemi stilistici o narrativi. L'azione di Toscarre sarebbe stata interpretata dal pubblico italiano quale azione vile e spregevole e avrebbe incontrato aspre critiche e ammonimenti, gettando sul tanto amato bardo scozzese un alone di disonore che non meritava (o che non avrebbe dovuto meritare). Oltre a ciò, dobbiamo dire con onestà che la supposta bassa azione di Toscarre poco si accordava con il modo nel quale egli era stato dipinto negli altri poemi ossianici, si guardi ad e-

sempio il IV canto di Fingal, nel quale è definito con gli aggettivi *buono* e *pos-sente*.

Dopo aver analizzato questa nota cesarottiana, dobbiamo, tuttavia, portare all'attenzione una questione filologica piuttosto singolare che riguarda la citazione dal testo inglese che essa contiene: se leggiamo il passo nell'originale non troviamo, tra questo e la citazione del Cesarotti, una corrispondenza tale da giustificare il suo intervento e la sua apprensione. Il testo macphersoniano dice infatti:

"I lifted up my sails with joy, before the halls of generous Conlath. My course was by a desert isle: where Cuthona pursued the deer. I saw her, like that beam of the sun that issues from the cloud."

Come possiamo vedere, Toscarre parla qui di un'isola deserta e non dell'*isola dell'onde*, dove era Cutona, ma, soprattutto, dice che il corso della sua nave non stava andando *verso* quell'isola, ma la stava semplicemente costeggiando (vedi la preposizione *by*). La scena, dunque, anche nell'originale, viene raffigurata in quell'atmosfera di casualità, la di cui mancanza il Cesarotti invece denuncia e poi corregge. Non si trovano cause valide a questo errore filologico dell'abate: ad un confronto, le diverse edizioni originali dei *Poems of Ossian* a nostra disposizione (Londra: 1762-63, Londra: 1796, Philadelphia 1839) presentano tutte la stessa lezione (quella che abbiamo riportato sopra). Leggere la versione francese ci aiuta parzialmente in questo senso. Il Le Tourneur, infatti, traduce:

J'avais déployé les voiles avec joie, devant le palais du généreux Comlath. Je passai près de l'île des Vagues, où son amante poursuivait une biche; je la vis, elle ressemblait à ce premier rayon du jour qui perce les nuages de l'orient.

Cita egli *l'isola dell'onde* (il quale nome egli ha potuto ricavare dalla nota introduttiva posta dal Macpherson prima del poema⁵⁷) e ci fa intendere che Toscar sapesse dell'amore di Conlath per Cutona, tuttavia non ci suggerisce che il guerriero abbia voluto costeggiare quell'isola intenzionalmente, per rapire la fanciulla. Rimane questo un dilemma filologico che con gli strumenti a nostra disposizione non si è riusciti a risolvere. Dobbiamo, tuttavia, tener presente come condotta generale quanto afferma G. Baldassari a proposito delle note cesarottiane all'Ossian. Dice infatti: "(...) neppure le note intese a segnalare la distanza, o il miglioramento dell'originale operato nella traduzione in verso recano mai davvero traduzioni letterali: nella consapevolezza, lì, che il rispetto del senso non è mai meccanico rispetto della lettera, neanche a semplice scopo di servizio"⁵⁸.

Vorremmo terminare questa sezione con una nota che trova la sua utilità a metà strada tra narrazione e psicologia dei personaggi; si tratta di Comala scena VI, vv. 17-25, in cui Idallano mente a Comala (da lui amata) dicendo che Fingal (da lei amato) è morto. Nell'originale abbiamo:

Hidallan: Ceased the voice of the huntress? Why did I trouble the soul of the maid? When shall I see thee, with joy, in the chase of the dark-brown hinds?

Il Cesarotti rende:

Oimè! La voce è spenta
Della bella di Galma cacciatrice;
Né più vedrolla ad inseguir con l'arco
I fugaci cervetti. Ah perché mai
Ho turbato il suo spirto
Con l'infausta novella? *Io non prevedi*

Così atroce sciagura, e sol volea

Con la vana sua doglia

Farle più dolce inaspettata gioja.

Commenta:

Questo sentimento non si trova nell'originale. Il traduttore non ebbe difficoltà di aggiungerlo, perché gli parve necessario. Si contiene in esso la sola ragione, che può giustificare in qualche modo la condotta d'Idallano, la quale deve sembrare assai stravagante. Egli non potea certamente lusingarsi d'ingannar Comala, poiché la verità dovea risapersi tra pochi istanti. Qual motivo può adunque averlo indotto a questa impostura? Il traduttore Inglese dice, ch'egli fu mosso da gelosia: ciò verrebbe a dire, ch'egli intese di far un dispetto a Comala. Ma s'ella è così, egli si mostra piuttosto pazzo, che geloso; poiché egli era visibile, che scoperta la sua frode, il dispetto, ch'egli intendeva di far a Comala, dovea ricader con grave suo danno sopra di lui. Oltre di che dovrebbe scorgersi nei sentimenti d'Idallano questa gelosia dispettosa, che l'induce ad affligger così crudelmente l'animo della sua cara; eppure nelle sue parole non si sente altro che amore, e n amore assai lontano da un tale eccesso. Sarebbe più ragionevole, ch'egli sperasse d'indurla a fuggir con lui, per non cader in mano de' nemici: ma di ciò non v'è pure un sol cenno. Il sentimento, ch'io ho posto in bocca d'Idallano, si rende più conveniente, per quello ch'egli dice di sopra, che non voleasi dar sepoltura a Fingal sulle rive del Carrone ma che il suo corpo dovea tra poco essere trasferito in Arven: poiché da queste parole dovea necessariamente seguirne, che Comala s'arrestasse dove ell'era, per aspettarlo; con che si sarebbe immediatamente scoperta la falsità della sua relazione.

In questo caso, l'aggiunta va a chiarire un'ambiguità narrativa che, se non esplicitata, avrebbe impedito di conoscere i veri sentimenti di Idallano e quindi di giustificare la sua azione. Il sentimento del quale l'abate parla è

senz'altro il rimorso che Idallano, l'amante rifiutato da Comala, prova nell'aver mentito sulla morte di Fingal, la quale invece conduce alla morte di Comala stessa. Come possiamo leggere, nell'originale inglese tale sentimento era stato sottaciuto, ma quei tre interrogativi facevano sì che esso trasparisse dalle righe. Il Cesarotti, in questo luogo e in altri come vedremo, ritenne invece opportuno esteriorizzarlo, non tanto per renderlo confacente al gusto italiano, piuttosto per una necessità personale che la sua mente illuministica puntata alla spiegazione e spesso alla eccessiva spiegazione gli richiedeva. In altre parole in Cesarotti voleva esser sicuro che Idallano non venisse accusato di crudeltà e infedeltà, sia nei confronti della fanciulla sia del suo condottiero, e a questo servivano certo le ultime parole della sua battuta: "farle più dolce inaspettata gioja", con le quali l'abate voleva che il lettore ponesse l'attenzione sull'amore di Idallano per Comala, che egli si immaginò privo di gelosia. In questo egli veniva così a rifiutare l'interpretazione del Macpherson per il quale, alla base dell'azione di Idallano, doveva ritrovarsi la sua gelosia. Mi sembra, tuttavia, che l'interpretazione data dal Macpherson calzi meglio la scena e a leggere le parole aggiunte al testo dal Cesarotti se ne potrebbe ricavare quasi in senso di falsità e di opportunismo, senza tuttavia escludere totalmente un suo dolore legato alla morte della fanciulla: è poco probabile che Idallano, innamorato di Comala, volesse creare in lei un dolore falso e passeggero che sarebbe poi sbocciato in una più grande gioia nel vedere Fingal vivo. Credo che l'interpretazione rifiutata dal Cesarotti, ossia la speranza di Idallano di far cedere Comala al suo amore, sia invece quella che meglio si adatta alla situazione e più in generale all'epica.

Per questa categoria possiamo partire da una nota al secondo emistichio del verso 34 di Dartula (in corsivo). Nell'originale inglese troviamo:

Who is that, dim by their side? The night has covered her beauty! Her hair
sighs on ocean's wind.

In Cesarotti:

(...) Che forma è quella
Che sta lor presso? Ricoprì la notte
La sua bellezza: *le sospira il crine*
Al marin vento (...)

L'abate dice:

Questa metafora, o catacresi celtica può sembrar alquanto strana alle orecchie italiane. Io però non ho creduto necessario di cambiarla. Un antro *ulula*, il mar *sorride*, la terra *gema*, un albero *lagrima*: in tutto ciò non si guarda che alla rassomiglianza fisica degli effetti, senza pensar alle cause. Perché non poteva sembrar ai Celti, che uscisse un sospiro da una folta e lunga massa di capelli, agitata alternativamente da un leggerissimo soffio di vento? Io però non intendo di giustificare quest'espressione. Ma la locuzione in tutte le lingue ha molte bizzarrie contraddittorie, e i retori sarebbero ben imbarazzati a renderne una ragione adeguata.

In questo caso la distanza del testo dalla cultura italiana era ravvisata dal Cesarotti in una differenza di apprezzamento estetico della figura retorica qui

impiegata da Ossian. Egli temeva, forse dimostrando troppa apprensione, che il pubblico italiano avrebbe potuto trovare l'espressione inadeguata a quei modelli letterari con i quali si era formata, tuttavia si limitò a confessare questa sua incertezza fuori dal testo, lasciando questo inalterato, nella sua ferma volontà di risvegliare il paese dal suo intorpidimento artistico. Dobbiamo, però, notare che egli definisce l'espressione *catacresi*, affinché il pubblico italiano riflettesse sul suo statuto di metafora d'uso comune e non la considerasse solamente una stravaganza del bardo scozzese, da qui quella rinuncia, voluta, ad una giustificazione aperta.

Se facciamo una ricerca lessicale all'interno del testo in relazione al verbo *sospirare*, scopriamo che esso viene usato in accezione figurata in un numero di luoghi testuali sorprendentemente alto. Basti qui riportare alcune occorrenze:

E 'l freddo vento nel tuo crin sospira (Fingal, I, v. 619)
(the dark winds sigh in thy hair)

Nel mezzo del petto Sospira una ferita (Fingal, II, vv. 17-18)
(My pale ghost (...) shall mourn the wound of my pride)

Il folto crin d'Idalla Sospira al vento (Temora, I, vv. 35-36)
(Hidalla's long hair sighs in the wind)

In questo, il Cesarotti trovava il necessario nutrimento per la sua ferma audacia nel presentare l'Ossian e le sue novità all'Italia. Ciò che egli voleva era, come abbiamo già visto, far capire ai suoi lettori che un confronto tra la tradizione nostrana e la letteratura nordica non era possibile in termini di giudizio estetico; le due esperienze si erano sviluppate separatamente, da pre-

messe diverse e in modi diversi. Questo gli permetteva di avvolgere il suo Ossian in un'atmosfera di rispetto, con la quale egli gli avrebbe assicurato il successo.

La nota che ora riportiamo, benché sempre riferita a questioni stilistiche, si differenzia da quella appena vista, perché viene ad abbracciare il testo ossianico nella sua totalità, indicando il trattamento che il Cesarotti riservò alle parole composte. Essa accompagna la prima parola composta che appare in assoluto all'interno dei canti ossianici e precisamente al verso 13 del primo canto di Fingal, che nell'edizione italiana è il poema di apertura⁵⁹. Nell'originale troviamo:

"Moran!" replied the blue-eyed chief "thou ever tremblest, son of Fithil! Thy fears have increased the foe.

Il Cesarotti rende:

(...) Tu sempre tremi,
Figlio di Fiti, a lui rispose il duce
Occhiazzurro d'Erina, e la tua tema
Agli occhi tuoi moltiplica i nemici.

Dice egli in proposito:

Nell'originale sono frequenti le parole composte. Il Traduttore non ha trascurata questa energica bellezza, di cui la lingua italiana è suscettibile; ma nel tempo stesso procurò di sfuggir la durezza e la stravaganza della composizione.

Dobbiamo dire che il Cesarotti non fu troppo severo a riguardo di questo espediente il quale, sì usato sporadicamente nella poesia italiana, non poteva certo dirsi di uso comune⁶⁰. Egli ne intravide certo le potenzialità che, se sviluppate in modo appropriato alla lingua italiana, avrebbero saputo raffinare le funzioni connotative del linguaggio poetico, senza per questo pregiudicare la brevità e l'eleganza dell'enunciato che all'economia della metrica rappresentavano una meta da non disertare. Benché l'abate si rendesse conto che il pubblico italiano avrebbe trovato tali formazioni lessicali difficilmente digeribili, egli non rinunciò a sperimentarle e a presentargliele con atteggiamento quasi sportivo, d'incitamento e gara.

Pur limitandoci ad osservare le sole occorrenze di parole composte che compaiono nel poema *Fingal*, possiamo ricavare preziose informazioni. In tutti i casi riscontrati, si tratta di parole aggettivali con funzione esclusivamente attributiva, dove il primo elemento della composizione può essere un avverbio, un nome o un aggettivo (con netta preferenza per quest'ultimo) e il secondo è sempre un aggettivo, o un participio presente o passato con funzione aggettivale. Tali parole possono riferirsi sia a persone, ad animali, o a fenomeni atmosferici. Riportiamo qui le occorrenze presenti in *Fingal*:

Occhi-ceruleo (riferito a *figlio*), canto I, v. 132;

Ben-crinito e *alto-sbuffante* (riferito a *destriero*), canto I, vv. 337 e 339;

Gemmi-sparse (riferito a *redini*), canto I, v. 350;

Bianco-velate (riferito a *navi*), canto III, v. 238;

Occhi-azzurri (riferito a *duci*), canto IV, v.31;

Irto-vellute (riferito a *ciglia*), canto IV, v. 57;

Vario-stridente (riferito a *vento*), canto IV, v. 81;

Candido-gorgogliante (riferito a *onda*), canto IV, v. 243;

Ori-lucente e *gemini-distinto* (riferito a *spirito*), canto IV, vv. 354-55;

Ceruleo-giranti (riferito a *occhi*), canto V, v. 8;

Lento-tonante (riferito a *nube*), canto V, v. 81;

Candido-galleggianti (riferito a *vele*), canto VI, v. 311.

Possiamo, in queste scelte, ritrovare il coraggio del Cesarotti e la fiducia che egli ripose nel buon senso del pubblico italiano, tuttavia, se alcune composizioni non sembrano disturbare il nostro orecchio, altre suonano piuttosto ruvide e spigolose anche a noi moderni.

Lasciando ora gli aspetti estetici, dobbiamo rivolgere la nostra attenzione verso questioni di carattere più schiettamente culturale, per le quali il Cesarotti intervenne sul testo con correzioni e, come abbiamo già detto, in alcuni casi con ipercorrezioni. La prima nota che qui riportiamo si riferisce al verso 107 dei Canti di Selma. Nell'originale inglese abbiamo:

Speak to me, hear my voice, sons of my love! They are silent; silent for ever!
Cold, cold are their breasts *of clay!*

Il Cesarotti:

Parlate, o cari, la mia voce udite,
Figli dell'amor mio: lassa! Son muti;
Muti per sempre, e son lor petti un gelo.

Alla soppressione della specificazione in fin di verso, l'abate commenta:

L'originale: *freddi sono i loro petti di creta*. Sarà questa la creta fina che si usava nelle sepolture; e il poeta intenderà con ciò di spiegar la candidezza e la finezza della lor carnagione. Ma questa creta appresso di noi non rappresenta che l'idea di una pentola.

L'eliminazione di quel complemento di specificazione permetteva al Cesarotti di sbarazzarsi di un elemento, se non dannoso, almeno inutile per il passo. Esso, non essendo presente nel bagaglio culturale degli italiani (parliamo sempre di una cultura artistica e letteraria), non aggiungeva nessuna connotazione, nessun pathos alla scena, anzi veniva a creare un'atmosfera quasi contraddittoria, visto l'utilizzo che di quel materiale si faceva *appresso di noi*. Tuttavia, egli non rinuncia al tentativo di una spiegazione che potesse in qualche modo far comprendere al suo pubblico le intenzioni dell'originale.

LA PROLISSITÀ DEL TESTO

Non ci rimane, a questo punto, altro che dedicarci all'analisi di alcuni esempi di interventi sul testo che il Cesarotti compì per far fronte alla sua prolissità. Non sarà superfluo richiamare qui ciò che abbiamo detto sopra: la tecnica del taglio fu impiegata dal Cesarotti con moderazione, e solo in quei casi in cui essa si rendeva pienamente necessaria. Il primo esempio che abbiamo scelto si trova in *Latmo*, versi 359-64. Ritroviamo nell'originale:

“Then let our steps be slow,” replied the fair-haired Gaul; “lest the foe say, with a smile, “Behold the warriors of night. They are like ghosts, terrible in darkness; they melt away before the beam of the east.”

Nel Cesarotti il passo sta:

(...) E ritiriamci, adunque,
Gaulo rispose; ma sian lenti i passi
Della nostra partenza, onde il nemico
Sorridente non dica: oh, rimirate

I guerrier della notte; *essi son ombre;*
Fan nel bujo rumor, fuggono al Sole.

Commenta l'abate:

Benché le frasi di Ossian siano generalmente concise all'estremo, pure se ne trovano anche talvolta di prolisse che in fiaccano il senso quando più dovrebbe esser preciso e vibrato. Tal è quella di questo luogo: *essi sono simili agli spiriti, terribili nell'oscurità; ma essi si dileguano dinanzi al raggio dell'oriente.*

L'operazione compiuta dal Cesarotti comporta qui una riscrittura del passo, dal quale vengono espurgati tutti gli elementi ritenuti dannosi alla sua espressività. In questo caso, dunque, l'abate riconosceva l'errore stilistico commesso dal bardo scozzese e senza troppo scomporsi si mette di buona lena a far sì che il concetto (al quale egli non voleva rinunciare) da quello espresso, rientrasse in appena un verso e mezzo, il quale, privo di connettivi sintattici, ben riproduce l'effetto di brevità e vibrazione voluto.

Diamo ora uno sguardo a un altro passo, per il quale il Cesarotti adotta un atteggiamento più risoluto: Fingal, I, vv. 70-73. Nell'originale troviamo:

Ca-olt stretch thy side as thou movest along the whistling heath of Mora: thy side that is white as the foam of the troubled sea, when the dark winds pour it on rocky Cuthon.

In Cesarotti:

(...) tu il rosseggiante
Alber di Cromla, e tu lascia le sponde
Del patrio Lena, e tu t'avanza, o Calto,
Lunghesso il Mora, e l'agil piede impenna.

Dice il padovano:

In luogo di questo emistichio nel testo si ha: "il tuo candido fianco, il tuo fianco ch'è candido come la spuma del turbato mare, quando gli oscuri venti lo spingono contro la mormorante roccia di Cuton". Nell'edizioni precedenti questo luogo s'era tradotto letteralmente. Ora non ebbi cuore di farlo, e volli salvar l'onore piuttosto che le parole di Ossian. Era questo il momento di osservare la bianchezza del fianco di Calto, e di rappresentarlo con questa importuna prolissità? Se però ad alcuno non piacesse il cambio, ecco la traduzione precedente:

"Lunghesso il Mora, e piega il bianco lato,

"Simile a spuma di turbato mare,

"Se ai scogli di Cuton l'incalza il vento."

Differentemente dall'esempio precedente, qui il Cesarotti decide di tagliare il testo in modo duro e definitivo. Siamo nella scena di apertura del poema di Fingal, nella quale Cucullino raduna intorno a sé i suoi guerrieri e si prepara a dar battaglia a Svarano, appena sbarcato in Tura. La scena, dunque, si presenta, a livello narrativo, rapida e incalzante. In questa situazione, è facile comprendere le preoccupazioni dell'abate di fronte alla digressione che Ossian fa intorno a Calto: essa veniva a indebolire la scena con il suo molle tono descrittivo e a renderla così stilisticamente contraddittoria. È interessante vedere, tuttavia, il diverso atteggiamento che, dalla prima edizione alle successive, il Cesarotti adottò. Se nella prima versione dei testi ossianici egli si era infatti lasciato guidare in generale dalla volontà di aderire al suo originale il più fedelmente possibile, nelle versioni successive seppe trovare il giusto compromesso tra fedeltà e amore per il suo bardo da una parte, e la sua cultura illuministica e le aspettative della critica e del pubblico, dall'altra.

È quasi paradossale, ma la prima edizione dei poemi rappresentò per il Cesarotti una sperimentazione intorno alla quale egli doveva trovare un atteggiamento e un metodo in grado di farne un successo; una volta accertato il favore che la sua opera veniva incontrando, egli seppe farsi più disinvolto, sia nei confronti del suo paese, sia verso l'Ossian stesso.

NOTE AL TERZO CAPITOLO

¹ Dal 1657 al 1696, il convento fu occupato a tradurre in francese il testo biblico, sotto la direzione di L. Isaac Lemaistre e la collaborazione di B. Pascal. Di questo imponente lavoro, ci rimane un testo molto importante, nel quale sono contenute le rigidissime norme che guidarono gli studiosi nella traduzione dei testi sacri. Il testo fu pubblicato nel 1660 da uno dei traduttori, Garpard de Tende, sotto il titolo di *De la Traduction, ou règles pour apprendre à traduire la langue latine en la langue françoise*, per il quale si può consultare: Luigi De Nardis (a cura di), *Regole della traduzione. Testi inediti di Port-Royal e del "Cercle" di Miramion (metà del XVII secolo)*, Napoli 1991, Bibliopolis.

² Tuttavia, come possiamo dedurre dall'antologia di André Lefevère intitolata *Translation, History, Culture* (Routledge, London, 1992), il Settecento non elaborò idee totalmente innovative in campo traduttologico in relazione alla tradizione speculativa precedente. Esso, tutt'al più, approfondì le spaccature e la distanza tra le diverse tendenze. Tendenze, come il binomio fedeltà e libertà traduttiva, che percorsero fin dalle antichità romane e greche tutta la storia culturale europea (cfr. l'introduzione di Lefevère, pp. 1-10)

³ Dobbiamo confessare che il Cesarotti non mostrò un forte interesse, o forse un'adeguata conoscenza, per le speculazioni che oltremania si erano sviluppate sulla traduzione in quanto processo a partire da Dryden. Non si ritrovano, infatti, nei suoi scritti, accenni alla questione, tranne alcuni giudizi dati a traduzioni inglesi di testi classici (quelle del Pope, ad esempio), ossia di traduzioni in quanto prodotti letterari, suscettibili di critica.

⁴ In questo senso L. Venuti, nel suo *The Translation Studies Reader*, Routledge, London, 2004, afferma, parlando delle prassi traduttorie del XVII e XVIII secolo: "Translators are forthright in stating that their freedoms are intended not merely to initiate features of the foreign texts, but also to allow the translation to work as a literary text in its own right, exerting its force within native traditions. As a result, translation is strongly domesticating, assimilating foreign literatures to the linguistic and cultural values of the receiving situation. The translator Nicolas Perrot d'Ablancourt is exemplary in elevating acceptability in the translating culture over adequacy to the foreign text" (pp. 16-17).

Si riconosce in queste parole, e in quelle che seguono nel saggio di Venuti, la conferma del giudizio comune che questa pratica traduttiva ha creato, ossia quello di vederla come un'esagerazione negligente la necessità di un equilibrio tra fedeltà e leggibilità di un testo tradotto. Esagerazione che, come vedremo aiutati ancora da Venuti, il Cesarotti scongiurò trovando un compromesso tra straniamento e omologazione.

⁵ Leggo il *Discours* nella riproduzione elettronica messa a disposizione della Biblioteca Nazionale Francese sul sito web www.bnf.gallica.fr. (La citazione è tolta dalle pagine 111-112)

⁶ Dalla *Preface*, in M.me Dacier, *L'Iliade d'Homère, traduite en François avec des remarques*, Paris, 1756, p. XLVII.

⁷ Ivi, p. LI.

- ⁸ Dobbiamo qui ricordare almeno i seguenti traduttori: Abbé Pierre-François Guyot Desfontaines (1685-1745), traduttore di Virgilio (1743), Charles Batteux (1713-1780), autore di un *Principes de la Littérature* (1747) e Jacques Delille (1738-1813), traduttore delle *Georgiche* di Virgilio (1770).
- ⁹ Si veda, per uno sguardo d'insieme, l'antologia di L. d'Hulst: *Cent ans de théorie française de la traduction*, Lille, Press Universitaire de Lille, 1990, pp. 35-40.
- ¹⁰ Pubblicati ad Amsterdam nel 1773, presso Zacherie Chatelain, in 5 volumi. (Le *Observations* si trovano nel tomo III, pp. 3-32).
- ¹¹ J. B. de la Ronde D'Alembert, *Observations*, cit., p.3.
- ¹² In L. D'Hulst, *Cent ans de théorie française de la traduction*, Lille, Press Universitaire de Lille, 1990, pp. 35-36.
- ¹³ Si veda a proposito lo studio di L. Rosiello, *Linguistica illuminista*, Bologna, Il Mulino, 1967, pp. 79 e sgg.
- ¹⁴ É.B. Condillac, *Essai sur l'origine des connaissances humaines*, in *Œuvres de Condillac*, Paris, 1746; trad. it. *Saggio sull'origine delle conoscenze umane*, Torino, Loescher, 1960, pp. 187 e sgg.
- ¹⁵ Per una discussione di tali concetti si veda: T. De Mauro, *Capire le parole* (1994), Editori Laterza, Roma-Bari, 1999 e in particolare il capitolo *Sette forme di adeguatezza della traduzione*, pp. 81-95.
- ¹⁶ J. B. de la Ronde d'Alembert, cit., p. 4.
- ¹⁷ J. B. de la Ronde d'Alembert, cit., pp. 4-6 passim.
- ¹⁸ Il Cesarotti pubblicò, tra il 1786 e il 1794, *L'Iliade d'Omero recata poeticamente in verso sciolto italiano insieme col Volgarizzamento letterale del Testo in prosa ampiamente illustrato da una scelta delle Osservazioni originali de' più celebri Critici antichi e moderni, e da quelle del Traduttore* (Padova, Penada, in 10 volumi), alla quale seguì *L'Iliade o la morte di Ettore. Poema omerico ridotto in verso italiano*, Venezia, della Tip. Pepoliana presso Antonio Curti, 1795, 4 voll.
- ¹⁹ Dal *Ragionamento storico-critico*, in *L'Iliade di Omero volgarizzata letteralmente in prosa e recata poeticamente in verso sciolto italiano dall'ab. Melchior Cesarotti*, Padova, Brandolese, 1798-1802, t. I, pp. 209-210.
- ²⁰ Arnaldo Bruni e Roberta Turchi, *A gara con l'autore*, Roma, Bulzoni, 2004, p. 36.
- ²¹ J. B. de la Ronde d'Alembert, cit., p. 4.
- ²² Ibidem.
- ²³ Ivi, p.5.
- ²⁴ Pubblicato nel 1781.
- ²⁵ Ossia, far conoscere la letteratura greca e chi è ignaro della lingua.
- ²⁶ In E. Bigi, *Dal Muratori al Cesarotti*, cit. p. 298.
- ²⁷ Ivi, pp. 299-300.
- ²⁸ M. Cesarotti, *Saggio sulla filosofia delle lingue*, a cura di M. Puppo, Milano, Marzorati, 1969, p. 79.
- ²⁹ Ossia, l'uso di parole tratte da altre lingue.

- ³⁰ Ivi, p. 91.
- ³¹ Ossia, la traduzione dell'Ossian.
- ³² *Saggio sulla filosofia del gusto*, in E. Bigi (a cura di), *Dal Muratori al Cesarotti*, cit., p. 495.
- ³³ *Discorso premesso alla seconda edizione di Padova del 1772*, in *Poesie di Ossian antico poeta celtico*, Padova, Comino, 1772, 4 voll.
- ³⁴ In M. Cesarotti, *Poesie di Ossian*, a cura di G. Balsamo Crivelli, Torino, Paravia, 1929, p. 5.
- ³⁵ M. Cesarotti, *Saggio sulla filosofia delle lingue*, cit., p. 92.
- ³⁶ Questa e la citazione successiva sono in *Discorso premesso alla seconda edizione...*, cit., p. 7.
- ³⁷ Dal *Saggio sulla filosofia del gusto*, in E. Bigi (a cura di), *Dal Muratori al Cesarotti*, cit., p. 475.
- ³⁸ M. Cesarotti, *Discorso premesso alla seconda edizione...*, cit., p. 6.
- ³⁹ Riccardo Venuti, *Italian Tradition*, in M. Baker (ed.) *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, Routledge, London 2001, p. 479
- ⁴⁰ Del Pope, il Gozzi tradusse, nel 1758, il *Saggio sulla critica*; del Klopstock, nel 1760, *La Morte di Adamo* (tuttavia partendo da una versione francese e non direttamente dal tedesco). Si veda a proposito, W. Binni, *Preromanticismo italiano*, cit., p. 114.
- ⁴¹ Articolo prima apparso in *Rivista di letterature moderne* (1947), poi incluso in W. Binni, *Preromanticismo italiano*, cit., pp.113-139 (dal quale cito e al quale rinvio anche per indicazioni bibliografiche).
- ⁴² A dimostrazione dell'atteggiamento con il quale questi traduttori si avviavano a inaugurare la stagione delle traduzioni preromantiche, basterà qui riportare le parole dell'Alberti a proposito delle *Notti* younghiane, nelle quali non è difficile scoprire un tono di smarrimento che nel Cesarotti invece diverrà ammirazione e gara:
- Leggier impresa certamente per me non era, il far conoscere all'Italia un Poema, che sento non essere appieno inteso nemmeno da tutti gli Inglesi, Poema in cui, ad onta dell'originali bellezze, che in ogni parte affollate s'ammirano, regna tutto il disordine d'una fantasia abbandonata a' movimenti, e a' trasporti d'un anima, che agitata dal più fervido entusiasmo, si slancia, e balza d'idee in idee, di sentimenti in sentimenti, e seguendo la rapida, tumultuosa lor progressione pospone, confonde, moltiplica, ritorna ognora su i primi passi, ripete gli stessi principj, e sconcatena ogni cosa.
- (Da *Il Traduttore a chi legge*, in *Le Notti di Young tradotte dal francese dal Signor abate Alberti*, Marsiglia, Giovanni Mossy, 1770, pp. V-VI).
- ⁴³ Il Le Tourneur traduceva le *Nuits* di Young nel 1770 (due anni prima di tradurre i poemi ossianici).
- ⁴⁴ Per ricordare i versi 37 e 38 dell'ode *Il Dono*, scritta dal Parini nel 1790, per ringraziare la marchesa Paola Castiglioni del dono che ella le aveva fatto: l'edizione parigina delle tragedie di Alfieri.
- ⁴⁵ Cito da M. Cesarotti, *Poesie di Ossian*, Venezia, Giuseppe Orlandelli, 1819. Il testo delle *Osservazioni* si trova alle pagine 36-42 del secondo tomo.
- ⁴⁶ Ivi, pp. 39-40. (corsivo nostro)

⁴⁷ I criteri di questa classificazione non pretendono di essere esaustivi e assoluti, bensì aperti a successivi aggiustamenti e critiche, tuttavia rappresentano per gli scopi di questo lavoro un agile percorso che, senza complicazioni eccessive e caotiche, ben servirà allo scopo di dare una panoramica del lavoro traduttivo del Cesarotti.

⁴⁸ Catherine O'Brien, *Melchiorre Cesarotti discipline de James Macpherson? De la prose poétique anglais au vers italien*, in N. Vincent-Munnia, S. Bernard-Griffiths, R. Pickering (sous la direction de), *Aux origines du poèmes en prose français 1750-1850*, Paris, Champion, 2003, pp. 163-176 (pp. 170-171).

⁴⁹ Verso 102: Fillan, "sta sopra noi l'occhio del forte."

⁵⁰ L'asterisco è presente nel testo originale e si collega ad una nota del Macpherson, che il Cesarotti sicuramente lesse. Riportiamo di seguito la nota dell'originale:

It was thought in Ossian's time that each person had his attending spirit. The traditions concerning this opinion are dark and unsatisfactory.

(In J. Macpherson, *Poems of Ossian*, Philadelphia, Thomas Cowperthwait & Co. 1839, p. 288).

⁵¹ La struttura metrica del verso, con andamento giambico-dattilico, è: $\overset{\sim}{\text{I}} \overset{\sim}{\text{U}} \overset{\sim}{\text{U}} \overset{\sim}{\text{U}} \overset{\sim}{\text{I}} \overset{\sim}{\text{U}} \overset{\sim}{\text{U}} \overset{\sim}{\text{U}}$

⁵² Per esempi, si rimanda a A. Marchese, *Dizionario di retorica e stilistica* (1978), Milano, Mondadori, 200015, pp. 91-94.

⁵³ Da notare la sostituzione tra "bards" e "di", la quale, seppur cambia il significato della frase in modo deciso, generalizzandolo, credo si sia resa necessaria al Cesarotti per questioni metriche.

⁵⁴ Si vedano a conferma i seguenti passi, nei quali è presente l'immagine del fischiare: Fingal, V, v. 291, Temora, I, v. 647, Calloda, I, v. 193.

⁵⁵ Dobbiamo notare a questo punto che, nella storia del successo che le traduzioni cesarottiane incontrarono in Italia, queste parti metricamente più libere rappresentarono un elemento piuttosto importante. Come afferma E. Mattioda nel suo articolo *Ossian in Italy: from Cesarotti to the Theatre* (in H. Gaskill – ed. – *The Reception of Ossian in Europe*, cit.): "(...) special attention came to rest on those portions that Cesarotti had translated in a verse form that was commonly used in melodramma, leading some to consider using Ossianic motifs in melodramma and in other theatrical genres". Tuttavia il Cesarotti, benché queste realizzazioni teatrali avessero rappresentato per lui il coronarsi di un desiderio precedentemente espresso, non dovette riconoscer loro una grande valenza: esse infatti non compaiono nella sua tarda *Drammaturgia universale antica e moderna* (cit.), come la curatrice dell'edizione critica, Paola Panzini, ci fa notare: "(...) l'abate non considerò l'esperienza – effimera – del teatro ossianico quale episodio veramente significativo, né vide in essa una tendenza generale da contrapporre alla produzione di argomento omerico. (...) tutte le linee allora percorse dalla tragedia sono rappresentate nella *Drammaturgia universale* (unica eccezione quella "ossianica)" (pp. 44-45).

⁵⁶ Nelle *Osservazioni* al poemetto, già citate, il Cesarotti aggiunge:

Siccome nel tradur questa poesia io mi son preso qualche libertà più che nelle altre, così stimo convenevole il renderne ragione ai conoscitori, e alle persone di gusto. Il metro vario tramezzato di rime libere è molto più acconcio dell'uniforme ad esprimere gli slanci dell'anima, a i varj affetti, che si succedono rapidamente in questo picciolo

dramma. Io ho seguitato questo metodo anche negli altri poemetti, in que' luoghi ove l'autore, o innanzi d'entrar nella sua narrazione, o anche a mezzo rompendone il filo, con felicissimo volo si getta nel lirico. (p.37)

⁵⁷ Nella quale si legge:

On the fourth (days) he set sail, and coasting the island of waves, one of the Hebrides, he saw Cuthona hunting, fell in love with her, and carried her away, by force, in his ship.

⁵⁸ G. Baldassarri, *Cesarotti tra Ossian e Omero*, in AA.VV., *Letteratura italiana e cultura europea tra Illuminismo e Romanticismo, Atti del Convegno Internazionale di Studi*, Padova-Venezia 11-13 maggio 2000, a cura di G. Santato, Ginevra, Librairie Droz, 2003, pp. 175-207 (p. 192).

⁵⁹ L'ordine con cui i diversi poemi compaiono nell'edizione cesarottiana non corrisponde a quello originale. Mentre il Macpherson adottò un ordine basato sulla continuità narrativa e cronologica dei diversi poemi, il Cesarotti si fece guidare da un giudizio più personale, disponendo i diversi componimenti per ordine di importanza.

⁶⁰ Esempi di parole composte si trovano anche in Parini: vedi il *Furie anguicrinite* nel *Mattino*, v. 44, e il *frece nomi-sempiternanti* del *Meriggio*, v. 911 (in *Il Giorno*, a cura di Andrea Calzolari, Milano, Garzanti, 1999).

CONCLUSIONI

Si chiude qui il nostro lavoro sul Cesarotti traduttore di Ossian. Si fa necessario a questo punto licenziare la nostra ricerca con un riepilogo delle idee di cui essa è stata disseminata e attraverso le quali ha, dunque, potuto prender forma. Gli obiettivi che ci eravamo proposti, così come riportati nell'Introduzione, meritano ora di essere valutati alla luce dei risultati ottenuti. Nella prima parte della ricerca è stato evidenziato il ruolo che la scoperta, prima, e la traduzione, poi, dei *Poems of Ossian* ha rivestito nell'attività critica del Cesarotti, impegnato nella restaurazione della letteratura italiana dopo l'effimera esperienza barocca e il ripiego verso la classicità della, seppur ossequiata, Arcadia. Per il Cesarotti, spirito bonario e spregiudicato, l'evento ossianico funzionò come una ben costruita chiave di volta nell'arco della sua attività critica: leggiamo, infatti, negli scritti antecedenti, seppur di pochi anni, la comparsa del *Poems of Ossian*, uno slancio espressivo, un fermento di idee che, ancora acerbe e prive di un testimone tangibile, si affliggono nella stretta gabbia di un'impostazione del pensiero che non rispecchia più i bisogni estetici della nazione. Per questa ragione esse sono tutte tese verso la ricerca di un sostegno robusto e affidabile attraverso il quale sprigionare la loro energia rinnovatrice, sostegno che esse troveranno, con uno stupore tanto più intenso quanto più chiara emerge la consapevolezza del valore di ciò che

si è scorto, nei poemi ossianici e nel mondo del quale essi rimangono testimoni tersi e irrinunciabili. Su e da quei testi, le idee cesarottiane, aiutate dagli apporti provenienti dalla cultura europea nella quale sempre l'abate operò, riuscirono a svincolarsi, seppur non assolutamente, dall'impianto umanistico per farsi, nei loro termini generali, europei e moderni, e dunque precursori di una visione nuova dell'arte e della vita. Si è detto "in termini generali" poiché è questo, crediamo, il giusto approccio che si deve adottare nella valutazione di quegli interventi critici: analizzarli nei loro dettagli, seppur utile per ben valutare inconsistenze, contraddizioni e debiti, significherebbe in parte svilirne il loro valore verso la posterità e, dunque, il loro ruolo verso la nascita della civiltà romantica. È tendenza generale, in momenti di crisi culturale, cogliere dagli alberi del proprio o dell'altrui frutteto i buoni frutti e lasciar appassire i guasti. In questa ottica, il pensiero critico e linguistico dell'abate posteriore all'incontro con la poesia ossianica, nei suoi termini generali e coerente a se stesso, ci rende testimoni del suo essere pervaso di quella poesia, di aver preso da essa il nutrimento necessario per crescere e rendersi fruttifero esso stesso. Senza l'esperienza ossianica, certe intuizioni estetiche, certe intenzioni linguistiche avrebbero anche potuto prender forma, ma non certo nel modo in cui l'abate, spalleggiato dal colosso ossianico e dalla critica europea più intelligente e penetrante, le presentò all'Europa del tardo Settecento.

Abbiamo, altresì, messo in mostra il lavoro certosino dell'abate nell'informare la cultura italiana circa la poesia ossianica e le questioni che intorno ad essa furono alzate dalla critica europea. *Il Discorso intorno ai Caledonj*, cauto tentativo di avvicinamento, ci ha svelato l'impegno dell'abate nel congiungimento di due culture temporalmente e spazialmente lontane. Il *Ragionamento storico-critico* sull'autenticità dell'arte ossianica, ci ha rivelato la

sua attenzione verso questioni che, seppur distanti dal coinvolgimento dell'Italia, esprimevano una lealtà intellettuale che il Cesarotti non disertò mai. Entrambi i testi ci presentano la figura di un critico giusto e ponderato il quale lavorando affinché il suo paese sia pronto ad accogliere la sua scoperta, non si limita al semplice resoconto, ma investe quelle discussioni di una visione tutta italiana.

La corrispondenza con il Macpherson e più in generale quella relativa alle letterature nordiche, ci presenta non più solamente il critico Cesarotti, ma anche e soprattutto l'uomo Melchiorre il quale, mettendo da parte il metodo investigativo, riesce ad esprimere il suo entusiasmo per un evento inaspettato che gli riempie il cuore di lodi genuine e istintive. Si sa, nella corrispondenza, forma privata di comunicazione, il tono fiero e atletico proprio della saggistica, lascia spazio a una modulazione più intima e spontanea che si colora di tinte calde e cordiali.

Ci rimane, ora, da spendere qualche parola sulla figura del Cesarotti traduttore e, dunque il tentativo di darne un quadro breve ma vivace, seguendo ciò che la presente ricerca ha messo in evidenza e, successivamente, trarre un giudizio finale sull'avventura dell'Ossian in Italia. Il Cesarotti fu traduttore spregiudicato e abilissimo. Ebbe su di lui, come abbiamo visto, grande influenza il pensiero traduttologico francese dell'epoca ed egli si mostrò nei suoi confronti attento osservatore, disertando, tuttavia, i contributi provenienti dagli altri paesi (le isole britanniche in primo luogo). Tra gli estremi di un dibattito che aveva percorso tutta la storia culturale europea fin dalla classicità, egli seppe trovare un compromesso tra fedeltà alla cultura e ai testi che egli tradusse, lealtà nei confronti della propria cultura e tradizione letteraria e necessità di avvicinamento delle due e di ammodernamento dell'arte nostrana. Mentre i suoi colleghi discutevano del miglior modo di tradurre in

termini di scelta tra un addomesticamento e uno straniamento del testo (si rendono così in italiano le espressioni “domestication” e “foreignization” coniate da L. Venuti, in *The Translator’s Invisibility. A History of Translation*, London and New York, Routledge, 1995) il Cesarotti ritenne più sensato impiegare per il suo Ossian le due possibilità a sua disposizione l’una a integrazione dell’altra. Operò, così, un doppio estraniamento del testo, ossia mantenne, da una parte, molte delle “stranezze” dell’Ossian (e qui “stranezza” ritiene il suo valore etimologico di elemento forestiero ma anche di cosa nuova e bislacca) dall’altra introdusse arcaismi presi dalla traduzione classica e italiana delle origini, limitandosi il più delle volte all’arcaismo lessicale e usando quello sintattico o il ricalco di stilemi con parsimonia. Se il secondo espediente riusciva a dare alla sua traduzione un tono di ossequiabile vetustà, il primo gli dava la possibilità di non soffocare il testo e la sua veste linguistica originale. Dall’altra parte egli addomesticò l’Ossian riuscendo a calarlo all’interno della pratica letteraria tardo-settecentesca e del conseguente gusto; e qui ritroviamo quegli interventi, spesso pesanti, sul testo ossianico che abbiamo investigato nella parte finale della nostra ricerca. Abbiamo tentato, a questi fini, una classificazione (basata su un trattamento statistico delle occorrenze, senza tuttavia, pretese di esattezza matematica) dei diversi espedienti utilizzati dal Cesarotti. Ci siamo accorti, così, che egli limitò l’uso di tagli solo a quei luoghi testuali di imbattibile difficoltà (almeno ai suoi occhi) affidandosi il più delle volte a delle integrazioni, capaci di enfatizzare le bellezze poetiche del bardo scozzese.

Seppe, insomma, dosare con estrema maestria gli ingredienti a sua disposizione, in un gioco di tinte e luci capaci di mostrare senza ripugnare, capaci di nascondere senza insospettire. Credo che la fatica traduttiva del Cesarotti, da lui in più luoghi confessata, non vada dunque imputata alle sole caratteri-

stiche dell'Ossian, ma anche allo stesso progetto che il Cesarotti aveva concepito, alle sue aspettative e alle sue ambizioni: le diverse condotte che egli si impose di tenere nel suo lavoro, pertanto il suo metodo traduttivo, rappresentarono una lotta continua tra forze contrastanti che in altre mani non avevano permesso coesistenza. Molto più facile, certo, sarebbe stato per lui tradurre l'Ossian in altro modo; tuttavia, affidarsi ad un *aut domesticus aut extraneus* non avrebbe eccitato la sua mente, tantomeno avrebbe giovato all'arte italiana. Dobbiamo, però, notare anche che quella difficoltà insita nella sua operazione traduttiva trovava grande appoggio nella mente stessa del Cesarotti, nella quale riuscirono a coesistere diverse tendenze critiche ed estetiche, diversi gusti, diverse esperienze artistiche senza chiassosi attriti, che da essa si introdussero nel suo esercizio traduttivo e, conseguentemente, nel prodotto letterario uscito dalla sua penna. Si discute oggi in modo prepotente sul ruolo dei traduttori nei riguardi della produzione letteraria mondiale e si cerca di individuare la posizione che essi occupano nella diffusione di culture altre; così il Venuti, nel suo già citato *The Translator's Invisibility* denuncia quella che lui chiama l'invisibilità del traduttore contemporaneo (in riferimento alla cultura anglo-americana, ma facilmente allargabile ad altre realtà), definendola come "weird self-annihilation" (p. 8), dovuta in parte anche alle richieste del mercato editoriale contemporaneo. Possono queste parole essere avvicinate, senza rischiare banali anacronismi, alle parole del d'Alembert che già nel Settecento lamentava la poca considerazione che i traduttori ottenevano, avvicinandola, tuttavia, anche alla scarsa abilità che questi dimostravano nel loro lavoro. Per personaggi come il Cesarotti (ma anche il Pope, il Le Tourneur e gli altri grandi intellettuali europei impegnati nell'esercizio della traduzione) il problema si poneva, certo, in altri termini e se nel mondo contemporaneo, come afferma il Venuti, il traduttore non rice-

ve tuttora riconoscimento (anche legale) della sua attività, nel tardo Settecento quelle personalità, già rispettate per il loro impegno critico, furono stimate per il loro lavoro traduttivo che tendeva ad un'armonizzazione di culture diverse. Semmai, il problema riguardò, soprattutto nel Cesarotti, il rapporto diretto, personale, intimo tra loro e l'autore tradotto. Nel Cesarotti la questione si pone in termini di responsabilità del traduttore nel presentare ai suoi lettori un'opera così distante dalle loro abitudini, e ai suoi colleghi del materiale letterario necessitante da parte loro una buona dose di fede estetica e lealtà critica. In questa prospettiva, va letto l'apparato critico (relazioni, introduzioni, inventari lessicali, note) che abbraccia la traduzione italiana dei canti ossianici. Quegli interventi diretti del traduttore, certo poco preoccupato da questioni editoriali ed economiche, erano nella mentalità del Cesarotti non solo la volontà di presentare il suo Ossian come un poeta antico alla maniera di Omero, ma anche un dovere intellettuale di chiarezza, atto a motivare e giustificare le sue scelte e capace di difendere il suo lavoro, oltre che a essere, certo, uno spazio meritato nel quale intervenire e dare sollievo alla sua voce di critico. I due uffici, quello della traduzione e quello della critica, mai operarono, nel padovano, disgiuntamente; al contrario essi si adoperarono costantemente in mutuo soccorso.

Furono, in definitiva, questi gli elementi del successo critico e artistico che la traduzione cesarottiana, disgiunta dal suo originale, ottenne nell'Italia e nell'Europa di tardo Settecento. Nella sua teoria traduttologica I. Even-Zohar, aiutato dai formalisti russi, ha raffinato il concetto di *sistema* letterario trasformandolo nel concetto di *polisistema letterario*, così definito: "The network of relations that is hypothesized to obtain between a number of activities called "literary" and consequently these activities themselves observed via that network." (in *Polysystem Studies, Poetics Today*, vol. 11, n. 1 [1990])

p. 28) e di esso ha studiato le relazioni con la traduzione nel suo *The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem* (in *Papers in Historical Poetics*, Tel Aviv, Porter Institute, 1978, pp. 21-28). Indagando le ipotizzabili situazioni in cui un sistema letterario può venire a trovarsi nel corso della sua storia, egli enfatizza la possibilità che esso giunga, in determinati momenti, ad una crisi e afferma: “the dynamics within the polysystem create turning points, that is to say, historical moments where established models are no longer tenable for a younger generation. At such moments, even in central literatures, translated literature may assume a primary position. This is all the more true when at a turning point no item in the indigenous stock is taken to be acceptable, as a result of which a literary “vacuum” occurs. In such a vacuum, it is easy for foreign models to infiltrate, and translated literature may consequently assume a primary position.” (1978:23-24). Si adatta, questo, con estrema aderenza alla traduzione cesarottiana dei canti ossianici. La seconda metà del Settecento, soprattutto per l’Italia, rappresentò, come abbiamo più volte affermato, un momento di profonda crisi letteraria: essa fu tuttavia, ben mascherata dai risultati artistici che l’Arcadia seppe mettere di fronte alla critica. Essa fu un’istituzione capace di rendersi difficilmente attaccabile, sia per la sua filiazione diretta dalla tradizione classica e umanistica che certamente la protesse da atteggiamenti oltraggiosi, sia per la sua apparente innocuità e mansuetudine, derivate dal richiamo a una poesia canonica e graziosa, piuttosto che da una reale arrendevolezza delle sue dottrine. In questo senso i critici di stampo classicistico, come Carlo Gozzi, seppero appagarsi di quell’esperienza e a volte deformarla in direzione conservatrice, altri, come il Cesarotti, il Bettinelli e il Baretti, si accorsero invece della sofferenza che l’arte italiana stava provando, oppressa da vecchi schemi e anelante a una maggiore apertura. In questa prospettiva, la traduzione rappresentò

il tramite attraverso il quale dare all'Italia i nuovi strumenti poetici di cui abbisognava, quello che nelle parole di Even-Zohar è: "(...) a possible new model of reality to replace conventions no longer effective (...) a new poetic language, new matrices, techniques, intonations (...)" (1978:22). Da qui, come abbiamo visto con il Binni, il fiorire di traduzioni da testi stranieri coevi che investono la realtà letteraria italiana (e di traduttori quali il Bertola, l'Alberti, il Mazza e il Fantoni) che, tuttavia rimasero, seguendo la parole di Even-Zohar, in una posizione secondaria rispetto al sistema letterario e quindi non seppero influenzarlo, non solo a causa dello smarrimento di quei primi traduttori che non seppero creare traduzioni esteticamente ammirabili, ma anche e soprattutto per il fatto che essi adoperarono con estrema obbedienza quei paradigmi letterari e stilistici che rappresentavano lo stesso fulcro della crisi culturale. Non vogliamo affermare che esse non ebbero alcun ascendente sulla cultura italiana. Se prese come un insieme, esse seppero dare sostegno all'apertura dell'Italia verso altri orizzonti artistici e seppero rabbonire la critica nei confronti di ciò. La traduzione cesarottiana dei canti ossianici rappresentò, invece, un evento letterario che proprio nella sua unicità seppe investire in modo definitivo il costume letterario della penisola, e in questo risiede la sua importanza per la storia letteraria italiana e ovviamente europea. Se da una parte, l'evento ossianico sciolto da qualsiasi nazionalità e veste linguistica stravolse l'Europa dei Lumi, la traduzione cesarottiana, in quanto prodotto letterario italiano, seppe dare ai nostri scrittori materia nuova e inesplorata della quale nutrire le proprie poetiche; seppe, in quanto traduzione, dare all'Italia e all'Europa un esempio di metodo traduttivo efficace e leale, nei confronti sia del testo e della cultura di origine, sia della cultura e della testualità di arrivo. In momenti di crisi culturale il sistema letterario è più disponibile ad accettare apporti provenienti dall'esterno e, come afferma

Even-Zohar: "(...) such periods are almost the only ones when a translator is prepared to go far beyond the options offered to him by the established code and is willing to attempt a different treatment of the textual relations of the original" (1978:26) Per quella necessità culturale di rinnovamento, che qui si tinge di colori prettamente italiani, la fatica del Cesarotti (accompagnata dalle intuizioni degli altri intellettuali italiani come i fratelli Verri, il Beccaria, il Baretti, impegnati anche su altre questioni della cultura italiana) si pose come un terreno da poco dissodato e pronto per l'edificazione del nuovo secolo e del Romanticismo, il quale proprio dall'esperienza cesarottiana dell'Ossian prese il miglior nutrimento possibile: un modo di fare letteratura che si andava sprovvincializzando e accoglieva in sé elementi ad esso sì estranei, ma necessari alla sua sopravvivenza, senza tuttavia ripudiare quella singolarità che in altri secoli aveva fatto dell'Italia un paese artisticamente fiorente e venerato.

APPENDICE:

IL CARTEGGIO TRA MELCHIORRE CESAROTTI E JAMES MACPHERSON

LETTERA DI MELCHIORRE CESAROTTI A JAMES MACPHERSON*

A Mr. MACPHERSON.

(senza data)

Permettez, Monsieur, qu'avec toute l'Italie, je vous félicite sur l'Heureuse découverte que vous avez faite d'un nouveau monde poétique, et sur les précieux trésors dont vous avez enrichi la belle littérature. Vous avez de grands droits à la reconnaissance de votre patrie, et le public doit vous tenir compte vos voyages, et de vos travaux. C'est bien autre chose que de nous apporter une plante stérile, ou quelque médaille rouillée. Non je ne puis revenir de mon ravissement. Votre Ossian m'a tout-à-fait enthousiasmé. Morven est devenu mon Parnasse, et Lora mon Hippocrène. Je rêve toujours à vos Héros: je m'entretiens avec ces admirables enfants du chant; je me promène avec eux de coteau en coteau; et de brouillard, votre ciel orageux, vos torrents mugissants, vos stériles déserts, vos prairies qui ne sont parées que de chardons, tout ce spectacle grand et morne a plus de charmes à mes yeux que l'île de Calypso, et les jardins d'Alcinous. On a disputé longtemps, et peut-être avec plus d'aigreur que de bonne foi sur la préférence de la Poésie ancienne, et moderne, Ossian, je crois, donnera gain de cause à la première, sans que les partisans des anciens y gagnent beaucoup. Il fait voir par son exemple, combien la Poésie de nature et de sentiment est au dessus de la Poésie de réflexion et d'esprit, qui semble le partage des modernes. Mais s'il démontre la supériorité de la Poésie ancienne, il fait aussi sentir les défauts des anciens Poètes mieux que tous les critiques. L'Ecosse nous a montré un Homère, qui ne sommeille, ni ne babille, qui n'est, jamais ni grossier, ni trainant, toujours grand, toujours simple, rapide, précis, égal et varié. Mais il n'appartient pas à moi de faire l'éloge d'Ossian à celui qui a su rendre ses traits avec tant de force, et de précision, qu'on pourroit le prendre pour

* Tratta da M. Cesarotti, *Dell'epistolario di Melchiorre Cesarotti*, Firenze, Molini Landi e Comp, 1811, tomo I, pp. 7-11.

modèle. Je vous dirai plutôt, Monsieur, qu'en marchant sur vos traces, je pense aussi de transporter ces poésies en ma langue maternelle, c'est-à-dire en vers blancs italiens. Non, que je me flatte d'approcher des beautés inimitables de ce grand Génie; mais l'espère par ce moyen de me remplir mieux l'esprit de mon modèle, et de m'approprier ses manières.

Mais il faut tout dire, Monsieur. Savez-vous que ce Poète a excité ici de terribles querelles. L'antiquité d'Ossian trouve ici beaucoup d'incrédules, sur tout parmi les savants; on dispute, on s'échauffe, on vous fait votre procès dans les formes, et on se moque de moi, qui donne bonnement dans le piège, et qui le crois ancien sur votre parole. A la vérité ce ne seroit pas une petite affaire que de vouloir en imposer à ces Messieurs. Ils sont presque tous dans le cas de ces Thessaliens, qui, à ce qu'en disoit Simonide, étoient trop sots, pour être la dupe des mensonges poétiques. Malheur à tous ceux qui ne raisonnent, que faute de sentiment. Cependant ceux-ci sont de bonne foi. Il y en a d'autres qui n'agissent pas aussi simplement. Cet Ossian est un barbare: son nom ne se décline point à la grecque, ni à la latine; il ne connaît point les mystères de la Mythologie: il n'a point lu la Poétique d'Aristote, et il ose faire des épopées: et qui pis est sans machines, et sans allégories. Voilà qui est de la dernière impudence. Cependant on le prône, on ose le mettre en parallèle avec Homère, et la comparaison ne tourne pas toujours à l'avantage du Poète Grec. Cela est désolant. Comment s'y prendre donc? On n'a qu'à supporter que cet ouvrage soit forgé par un moderne, pour le faire tomber aussitôt. Car vous savez bien, Monsieur, qu'il est démontré selon ces critiques, que les modernes ne feront jamais rien qui vaille, à moins qu'ils ne pillent les anciens. On aura beau leur faire sauter aux yeux les éclatantes beautés de ces Poésies: ils seront en droit de n'y voir rien, et ils vous diront pour toute réponse: *il est moderne*. Parmi ces gens entêtés de leur sot préjugé, il y a de personnes de bon sens, et d'esprit, à qui toute cette dispute est fort indifférente: qui d'ailleurs ne seroient point fâchées de devoir à notre siècle cette excellente production, et qui trouveroient bien plus de force d'esprit dans un moderne qui auroit su se transformer en Ossian, qu'en Ossian lui-même.

Pour moi, s'il m'etoit permis de douter après votre témoignage, je vous dirois Monsieur, que comme je reconnois dans ces poésies une grandeur, et un simplicité qui portent en soi la plus forte empreinte de la nature; j'y trouve aussi finesse de dessein; un ordre si délicatement irrégulier; une si sage retenue dans les vols les plus hardis, une précision si constante, et si féconde; une justesse si exacte pour saisir ce précieux milieu si difficile à garder: enfin un choix si délicat, et si judicieux d'objectes et de caractères, que tout cela semble annoncer l'art le plus consommé, qui sait déparer la nature sans y touche. Quoiqu'on en pense, la chose est en tout sans surprenante; mais on sait que la Grande-Bretagne moderne est feconde en merveilles d'esprit, et on pourroit douter, si l'Ecosse un troisième siècle l'étoit aussi. Soit raison, sois scrupule, soit indulgence, pour la foiblesse des autres, je ne puis me défendre, Monsieur, de vous faire une recherche, que je vous prie de ne pas trouver téméraire. De bonne foi, Monsieur, dois-je vous admirer comme un homme plein de lumières et d'esprit, ou dois-je révéler an vous le plus grand peintre de la nature? Si cela est, je serai bien loin de me tâcher, comme Scaliger contre Muret. Qu'Ossian soit ancien, ou non, il le sera toujours par le style. Ceux qui le juges de ce côté-ci sont bien sûrs de ne s'y pas méprendre. Quoiqu'il en soit, Monsieur, si ma hardiesse peut m'attirer de votre part, l'honneur d'une réponse, je croirai d'avoir toujours gagné beaucoup, et j'en ferai gloire. En voulant bien m'honorer de cette façon vous pouvez vous adresser à Mr. Hudny Consul de la Nation britannique à Venise, qui a beaucoup d'amitié pour moi, et qui est ravi d'avoir pour concitoyen un homme tel que vous.

Je suis, Monsieur, avec tout le respect, votre très-humble serviteur en littérature, et votre confrère en Ossian.

LETTERA DI JAMES MACPHERSON A MELCHIORRE CESAROTTI*

(indirizzata a C. Sackville, il quale gli aveva recapitato la lettera dell'abate).

London, 4 may 1763

Sir,

Nothing could afford me more pleasure than the Abbé Cesarotti's letter which you did me the honour to transmit me. I happened, unfortunately, to be absent from London when your letter came, otherwise I would have had sooner acknowledged the great obligation you have laid upon me. The elegance of sentiment and the critical knowledge which the abbé displays convince me sufficiently that he will do great justice to Ossian's poems in the translation he intends. I have ordered by the first ship to Venice two copies of a second volume of Ossian's compositions; -one I intend for you, and the other for the abbé. The dissertation prefixed to this work will throw light on its antiquity; but if that is not sufficient to satisfy the abbé concerning the authenticity, I will transmit to you such further light as he may require. I must repeat my thanks to you, Sir, for the valuable correspondence you have procured for me; for allow me to assure you that it will greatly add to my happiness to hear as frequently as is convenient from you and the Abbé Cesarotti.

I have the honour to be, Sir,

Your most obedient and most humble servant,

JAMES MACPHERSON.

* Tratta da T. Bailey Saunders, *The Life and Letters of James Macpherson*, London, MacMillan & Co., 1894, pp. 199-200.

BIBLIOGRAFIA RAGIONATA

SCRITTI DI MELCHIORRE CESAROTTI

Drammaturgia universale antica e moderna, a cura di P. RANZINI, Bulzoni Editori, Roma, 1997.

Epistolario, 6 Tomi, in M. CESAROTTI, *Opere*, voll. XXXV-XL, Firenze-Pisa, Molini Landi- Capurro, 1811-1813.

Il Cesare e il Maometto. Tragedie del Signor di Voltaire trasportate in versi italiani, con alcuni Ragionamenti del Traduttore, Venezia, presso Giambattista Pasquali, 1762,

L'Iliade di Omero volgarizzata letteralmente in prosa e recata poeticamente in verso sciolto italiano. Edizione riveduta, ed ampliata dal traduttore stesso; coll'aggiunta del Testo Greco, Padova, Brandolese, 1798, 10 voll.

L'Iliade o la Morte d'Ettore, in M. CESAROTTI, *Opere*, voll. VI-IX, Pisa, Tipografia della Società Letteraria, 1802.

L'Iliade o la Morte di Ettore. Poema omerico ridotto in verso italiano, Venezia, Tipografia Pepoliana presso Antonio Curti, 1795, 4 voll.

La Semiramide. Tragedia di Voltaire trasportata in verso italiano, Firenze, s.e., 1771.

- Le Poesie di Ossian*, Venezia, Giuseppe Orlandelli editore, 1819.
- Opere Scelte*, a cura di G. ORTOLANI, Firenze, Le Monnier, 1945-1946, 2 voll.
- Poesia di Ossian*, Bassano, 1795, 2 voll.
- Poesie di Ossian, figlio di Fingal antico poeta celtico, versioni tutte riunite de' Signori Abate M. Cesarotti e M. Leoni con annotazioni*, Napoli, Stamperia Francese, 1819, 2 voll.
- Poesie di Ossian*, in M. CESAROTTI, *Opere scelte*, vol. III, Milano, Società tipografica dei classici italiani, 1820
- Poesie di Ossian*, in M. CESAROTTI, *Opere*, voll. II-V, Pisa, Tipografia della Società Letteraria, 1801.
- Poesie di Ossian*, Nizza, Appresso la Società Tipografica, 1780-1781, 3 voll.
- Poesie di Ossian*, Padova, Comino, 1763, 2 voll.
- Poesie di Ossian*, Padova, Comino, 1772, 4 voll.
- Poesie di Ossian*, (a cura di E. Mattioda), Roma, Salerno Editrice, 2000.
- Poesie originali*, Firenze, s.e., 1809.
- Prose edite e inedite*, a cura di G. MAZZONI, Bologna, Zanichelli, 1881.
- Ragionamento sopra il diletto della Tragedia* (1762), in M. CESAROTTI, *Opere*, vol. XXIX, Firenze, Molini Landi, 1808.
- Ragionamento sopra l'origine e i progressi dell'arte poetica* (1762), in M. CESAROTTI, *Opere*, vol. XL, Firenze-Pisa, Molini Landi- Capurro, 1813.
- Saggio sopra le Istituzioni scolastiche private e pubbliche* (1797), in M. CESAROTTI, *Opere*, vol. XXIX, Firenze, Molini Landi, 1808.
- Saggio sulla filosofia del gusto* (1785), in M. CESAROTTI, *Opere*, Vol. I, Pisa, Tipografia della Società Letteraria, 1800.
- Saggio sulla filosofia delle lingue* (1785), in M. CESAROTTI, *Opere*, Vol. I, Pisa, Tipografia della Società Letteraria, 1800.

Saggio sulla filosofia delle lingue, a cura di M. PUPPO, Milano, Marzorati Editore, 1969.

Versione Letterale dell'Iliade, in M. CESAROTTI, *Opere*, voll. X-XVI, Pisa, Tipografia della Società Letteraria, 1804-1809.

SCRITTI DI JAMES MACPHERSON

A Dissertation Concerning the Era of Ossian, in *The Poems of Ossian*, Philadelphia, Thomas Cowperthwait, 1839.

A Dissertation Concerning the Poems of Ossian, in *The Poems of Ossian*, Philadelphia, Thomas Cowperthwait, 1839.

Fragments of Ancient Poetry, Collected in the Highlands of Scotland and Translated from the Galic or Erse Language, Edinburgh, G. Hamilton and J. Balfour, 1760.

Poems of Ossian, with an introduction by J. MACQUEEN, Edinburgh, James Thin – The Merchant Press, 1971, 2 voll.

The Poems of Ossian and Related Works, ed. H. GASKILL, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1996.

The Poems of Ossian, London, A Strahan – T. Cadell, 1796.

The Poems of Ossian, Philadelphia, Thomas Cowperthwait, 1839.

SCRITTI DI AUTORI SECONDARI

ANONIMO, *The Poetic Edda*, Translated by C. LARRINGTON, Oxford, Oxford University Press, 1996.

- ARISTOTELE, *Poetica*, a cura di D. LANZA, Milano, Rizzoli, 1987.
- BARBIERI G., *Elogio dell'abate Cesarotti*, in appendice al XL volume di M. CESAROTTI, *Opere*, Firenze-Pisa, Molini Landi-Capurro, 1813, LXXI-CXXIII.
- BARBIERI G., *Memorie intorno alla vita e agli studi dell'abate Cesarotti*, in appendice al volume XL di M. CESAROTTI, *Opere*, Firenze-Pisa, Molini Landi-Capurro, 1813. pp. XLIII-LXXVI.
- BARETTI G., *Discours sur Shakespeare et sur Monsieur de Voltaire*, Parism Durand, 1777.
- BARETTI G., *Prefazioni e Polemiche*, a cura di L. PICCIONI, Laterza, Bari, 1911.
- BATTEUX C., *Principes de la littérature* (1774), Genève, Slatkine (Reprint), 1967, pp.510-20.
- BLAIR H., *A critical Dissertation on the Poems of Ossian*, in J. MACPHERSON, *The Poems of Ossian*, London, 1762-63.
- BURKE E., *A Philosophical Enquiry into the Origino f Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757), ed. J. T. BOULTON, London, Routledge and Kegan Paul, 1958.
- D'ABLANCOURT N. P., *Lettres et préfaces critiques*, Paris, R. Zuber, 1972.
- D'ALEMBERT, J. B., *Observations sul l'art de traduire en général, et sur cet essai de traduction en particulier*, in *Essai de traduction de quelques berceau de Tacite avec des observations préliminaires sur l'art de traduire* (1759), in *Mélanges de Littérature, d'Histoire, et de Philosophie*, Amsterdam, Zacharie Chatelain, 1773, 5 voll., t. III, pp. 3-32.
- DACIER M.ME, *Des causes de la corruption du goust* (1712), www.bnf.gallica.fr
- DACIER M.ME, *Preface*, in *L'Iliade D'Homere, traduite en François avec des remarques*. Par Madame Dacier, Paris, du fond de Messeiurs Rigaud e Auisson, Chez G. Martin, H. L. Guerin, A. Boudet, & L. F. Delatour, Libraires, 1756, t I, pp. 27-42.

- DE LA MOTTE H., *Discourse sur Homère* (1712), www.bnf.gallica.fr
- DE STAËL, MME, *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, nell'ed. critica a cura di P. VAN TIEGHEM, Ginevra, Librairie Droz-Paris M. J. Minard, 1959, 2 voll.
- DELILLE J., *Les Géorgiques de Virgile. Discours préliminaire* (1770), in *Oeuvres*, Paris, Firmin Didot Frères, 1807, pp. 302-309.
- DES FONTAINES, *Discours sur la traduction de poètes* (1743), in *Oeuvres de Virgile, traduites en François le texte vis-à-vis la traduction*, par M. l'Abbé des Fontaines, P. Plassan, Paris, 1796, t. I, pp. XIX-LX.
- DIDEROT D., *Recherches philosophiques sur l'origine et la nature du beau*, in *Oeuvres complètes*, Paris 1876, tomo X.
- DIDEROT D., *Scritti di estetica*, a cura di G. NERI, Firenze, Feltrinelli, 1957.
- DOLET. E., *La manière de bien traduire d'une langue en aultre*, Lyon, chez E. Dolet, 1540. (riproduzione della Bibliothèque Nationale de France, disponibile all'URL <http://gallica.bnf.fr>).
- DUBOS J. B., *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, Paris, Mariette, 1719, 2 voll.
- FOSCOLO U., *Ultime lettere di Iacopo Ortis*, Roma, Newton Compton, 1992.
- HUME D., *Of the Standard of Taste*, in *Essays Moral, Political, and Literary*, ed. T.H. GREEN, London, 1875.
- JOHNSON S., *A Dictionary of the English Language*, Londra, 1755.
- JOHNSON S., *A Journey to the Western Islands of Scotland* (1775), Oxford, Clarendon Press, 1985.
- LE TOURNEUR, *Ossian fils de Fingal, barde du 3^e siècle*, Paris, J. G. Dentu, 1810.
- LEOPARDI G., *Tutte le poesie e tutte le prose*, a cura di L. FELICI e E. TREVI, Roma Newton Compton, 1997.
- MENEGHELLI P. A., *Vita di M. Cesarotti*, Venezia, Alvisopoli, 1817.

- MURATORI L. A., *Della perfetta Poesia italiana*, Venezia, 1706.
- PARINI G., *Il giorno/ Le odi*, Milano, Garzanti, 1999.
- PARINI G., *Alcune rime di Ripano Eupilino*, a cura di E. BONORA, Milano, Mursia, 1991.
- VICO G. B., *Principj di scienza nuova d'intorno alla comune natura delle nazioni... Corretta, Schiarita, e Notabilmente Accresciuta*, Libro III, in *Opere*, a cura di P. ROSSI, Milano, Rizzoli, 1959.
- POPE A., *Preface to the Iliad of Homer*, in *The Iliad of Homer traslated by A. Pope*, 1899 (versione in formato elettronico, disponibile presso il sito web del Progetto Gutenberg), pp. XLV-LXXII.

BIBLIOGRAFIA CRITICA

- AA.VV., *Letteratura italiana e cultura europea tra Illuminismo e Romanticismo, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Padova-Venezia 11-13 maggio 2000*, a cura di G. SANTATO, Ginevra, Librairie Droz, 2003.
- ALLEVI A., *Fortuna ed eredità del Parini*, Firenze, Felice Le Monnier, 1970.
- AUERBACH E., *Mimesis* (trad. it.), Einaudi, Torino, 1956.
- BAILEY SAUNDERS T., *The Life and Letters of James Macpherson*, London, MacMillan & Co., 1894.
- BAKER M., *In Other Words*, London, Routledge, 1992.
- BAKER M.(ED.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, London, Routledge 2001.
- BALDASSARRI G., *Cesarotti tra Ossian e Omero*, in AA.VV., *Letteratura italiana e cultura europea tra Illuminismo e Romanticismo, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Padova-Venezia 11-13 maggio 2000*, a cura di G. Santato, Ginevra, Librairie Droz, 2003, pp. 175-207.

- BALDASSARRI G., *Sull'«Ossian» di Cesarotti. I. Le edizioni in vita, il carteggio, il testo inglese del Macpherson*, in «Rassegna della letteratura italiana», XCIII (1989), 3, pp. 25-58.
- Sull'«Ossian» di Cesarotti. II. Il testo inglese e il testo italiano: fraintendimenti e primi contributi esegetici*, in «Rassegna della letteratura italiana», XCIV (1990), 1-2, pp. 5-29.
- Sull'«Ossian» di Cesarotti. III. Le varianti e le «parti liriche». Appunti sul Cesarotti traduttore*, in «Rassegna della letteratura italiana», XCIV (1990), 3, pp. 21-68.
- BARBARISI G. – CARNAZZI G. (a cura di), *Aspetti dell'opera e della fortuna di Melchiorre Cesarotti, Quaderni di Acme 51*, Milano, Cisalpino, 2002.
- BASSNETT-MCGUIRE S., *Translation Studies*, London, Methuen & Co., 1980.
- BELITT B., *Adam's Dream, a Preface to Translation*, New York, Grove Press, 1978.
- BERTONE G., *Breve dizionario di metrica italiana*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 1999.
- BIGI E. (a cura di), *Dal Muratori al Cesarotti. Critici e storici della poesia e delle arti del secondo Settecento*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, Tomo IV.
- BIGI E., *Le idee estetiche del Cesarotti*, in *Giornale storico di letteratura italiana*, CXXXVI (1959), pp. 341-66.
- BINNI W., *La protesta di Leopardi*, Firenze, Sansoni, 1988.
- BINNI W., *Le traduzioni preromantiche e l'«Ossian» del Cesarotti*, in *Il Settecento letterario*, in AA.VV., *Storia della letteratura italiana*, IV, Milano, Garzanti, 1968, pp. 579-592.
- BINNI W., *Preromanticismo italiano*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1947.
- BRUNI A. – TURCHI R., *A gara con l'autore*, Roma, Bulzoni, 2004.

- CARAMELLA S., *L'estetica italiano dall'Arcadia all'Illuminismo*, in *Momenti e problemi di storia dell'estetica*, II, Milano, Marzorati, 1959.
- COOKE C., *La traduzione cesarottiana delle Poesie di Ossian*, in *Aevum* 3-4 (1971) pp. 340-57.
- COSTA G., *Melchiorre Cesarotti, Vico and the Sublime*, in *Italica*, vol. 58, n. 1, '700-'800. (Spring, 1981), pp. 3-15.
- DE MAURO T., *Capire le parole*, Roma-Bari, Laterza, 19992.
- DE LUPPE R., *Les idées littéraires de Madame de Stael et l'héritage des Lumières (1795-1800)*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, s.d.
- DE SANCTIS F., *Storia della letteratura italiana*, Napoli, Morano, 1870, 2 voll.
- EVEN-ZOHAR I., *The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem*, in *Papers in Historical Poetics*, Tel Aviv, Porter Institute, 1978, pp. 21-28.
- FANTI C., *Teorie della traduzione del Settecento italiano. Note e discussioni*, Bologna, Tipografia Compositori, 1980.
- FROST W., *Dryden and the Art of Translation*, New Haven, Yale, 1955.
- FUBINI M., *Dal Muratori al Baretti*, Bari, Laterza, 1954.
- GASKILL H. (edited by), *From Gaelic to Romantic – Ossian Translations*, Edinburgh, Textxet, 1998.
- GASKILL H., *Ossian Revisited*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1991.
- GASKILL H., *The Reception of Ossian in Europe*, London-New York, Thoemmes Continuum, 2004.
- GENTZLER E., *Contemporary Translation Theories*, London – New York, Routledge, 1993.
- GIORDANETTI P. – MAZZOCUT-MIS M. (a cura di), *I luoghi del sublime moderno*, Led on Line (www.ledonline.it), 2005.

- GNISCI A. (a cura di), *Introduzione alla letteratura comparata*, Milano, Mondadori, 1999.
- GRAF A., *L'anglomania e l'influsso inglese in Italian nel secolo XVIII*, Torino, Loescher, 1911.
- GUAGNINI E., *L'età dell'Illuminismo e l'età napoleonica*, Palermo, Palumbo Editore, 1979.
- HATIM B. – MASON I., *Discourse and the Translator*, New York, Longman, 1990.
- HAUGEN K. L., *Ossian and the Invention of Textual History*, in *Journal of the History of Ideas*, Vol. 59, No. 2 (April 1998), pp. 309-327.
- HULST (D') L., *Cent ans de théorie française de la traduction*, Lille, Press Universitaire de Lille, 1990.
- KALUZA M., *A Short History of English Versification*, London, George Allen, 1911.
- LAUGHLIN C., *The Lawless Language of Macpherson's "Ossian"*, in *Studies in English Literature, 1500-1900*, Vol. 40, No. 3 (Summer 2000), *Restoration and Eighteenth Century*, pp. 511-537.
- LEFEVERE A., *Translation, History, Culture*, London – New York, Routledge, 1992.
- MACLACHLAN L., *Hume and the Standard of Taste*, in *Hume Studies*, Vol. XII, No. 1 (April 1986), pp. 18-38.
- MARCHESE A., *Dizionario di retorica e stilistica*, Arnoldo Mondadori, Milano, 1991.
- MARZOT G., *Il gran Cesarotti*, Firenze, La Nuova Italia 1949.
- MARZOT G., M. Cesarotti, in *La letteratura italiana. I minori*, III, Milano, Marzorati, 1962, pp. 2127-2168.

- MORPURGO-TAGLIABUE G., *Il Gusto nell'estetica del Settecento*, miscellanea di scritti estetici a cura di L. RUSSO e G. SERTOLI, Roma, Centro Internazionale di Studi Estetici, 2002.
- MOUNIN G., *Les problèmes théoriques de la traduction*, Paris, Gallimard, 1963.
- MOUNIN G., *Traduction et Traducteurs* (1963), trad. it. *Teoria e storia della traduzione*, Torino, Einaudi, 1965.
- NEILL A., 'An Unaccountable Pleasure': Hume on Tragedy and the Passions, in *Hume Studies*, 24, pp. 335-354 (1998).
- NIRANJANA T., *Siting Translation, History, Post-Structuralism and the Colonial Context*, U.S.A., University of California Press, 1992.
- O'BRIEN C., *Melchiorre Cesarotti disciple de James Macpherson? De la prose poétique au vers italien* (2003), IN N. VINCENT-MUNNIA, S. BERNARD-GRIFFITHS, R. PICKERING (sous la direction de), *Aux origines du poèmes en prose français 1750-1850*, Paris, Champion, 2003, pp. 163-176.
- PERRY W., *The Royal Standard English Dictionary*, Boston, 1800.
- POLEZZI L., *Vittime o traditori? Vecchie e nuove metafore del tradurre e del traduttore*, in *Contesti e confronti*, XXX (2004), pp. 7-10.
- PRAZ M., *Storia della letteratura inglese*, Firenze, Sansoni 1937.
- PUPPO. M., *Storicità della lingua e libertà dello scrittore nel "Saggio sulla filosofia delle lingue" del Cesarotti*, in *Giornale storico della letteratura italiana*, 1956.
- RENER F. M., *Interpretatio: Language and Translation from Cicero to Tytler*, Amsterdam, Rodopi, 1989.
- ROSIELLO L., *Linguistica illuminista*, Bologna, Il Mulino, 1967.
- SCHERILLO M., *I primordi del Foscolo e gli ammonimenti del Cesarotti*, estr. *Nuova Antologia*, 16 mar-1 apr. 1928.
- SCHERILLO M., *Ossian, Conferenza tenuta ai soci il 24 Febbraio 1895*, Milano, Associazione Magistrale Milanese – Antonio Vallardi, 1895.

- SERIANNI L. - TRIFONE P. (a cura di), *Storia della lingua italiana*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1993, 3 voll.
- STAFFORD F., *The Sublime Savage, A study of James Macpherson and The Poems of Ossian*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1988.
- STEWART L. L., *Ossian, Burke, and the "Joy of Grief"*, in *English Language Notes*, XV, No. 1 (September 1977), pp. 29-32.
- TEOTOCHI ALBRIZZI I., *Ritratti* (1808), a cura di G. BOZZA, Roma Tumminelli, 1946.
- VAN THIEGHEM P., *Ossian e l'Ossianisme dans la littérature européenne au XVIII siècle*, Den Haagm Wolters, 1920.
- VAN THIEGHEM P., *Ossian en France*, Paris, Rieder, 1917, 2 voll.
- VENUTI L., *The Translator's Invisibility, A History of Translation*, London-New York, Routledge, 1995.
- VENUTI L., *The Translation Studies Reader*, London-New York, Routledge, 2004.