

FRANCESCA BIANCO

*I Canti di Ossian: notturni letterari di fine Settecento*

In

*I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo.*

Atti del XVIII congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti

(Padova, 10-13 settembre 2014), a cura di Guido Baldassarri,

Valeria Di Iasio, Giovanni Ferroni, Ester Pietrobon,

Roma, Adi editore, 2016

Isbn: 9788846746504

Come citare:

Url = [http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms\\_codsec=14&cms\\_codcms=776](http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=776)  
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

FRANCESCA BIANCO

*I Canti di Ossian: notturni letterari di fine Settecento*<sup>1</sup>

*La traduzione artistica cesarottiana dell'Ossian è stata oggetto di commenti e di studi che hanno sottolineato le notevoli capacità espressive e gli sforzi linguistici attraverso i quali l'autore si era guadagnato fama internazionale.*

*Il seguente lavoro si propone di presentare un'analisi comparata fra il testo inglese e quello italiano di due famosi brani dell'opera, l'invocazione alla Luna di Dartula e la composizione del primo cantore della Notte. L'analisi è stata condotta facendo emergere dal testo cesarottiano le tre categorie tradizionali della traduzione teorizzate nel '600 da D'Ablancourt: i tagli, le aggiunte e i rimaneggiamenti, accanto alle quali si pongono le particolari scelte lessicali dettate dal gusto dell'epoca, che vanno in direzione del linguaggio evocativo, vago, indefinito, che tanta fortuna avrà nella letteratura successiva.*

*Nella seconda parte dello studio si propongono alcuni cenni riguardanti la ricaduta letteraria della traduzione di Cesarotti su autori del periodo immediatamente successivo, quali Foscolo e Leopardi, rilevando la notevole influenza di temi e stili che l'Ossian ha avuto su di essi contribuendo così a creare un nuovo linguaggio poetico più in linea con il contesto europeo.*

Il faut donc prendre garde qu'on ne fasse perdre la grâce à son Auteur par trop de scrupule, et que de peur de lui manquer de foi en quelque chose, on ne lui soi infidèle en tout: principalement quand on fait un ouvrage qui doit tenir lieu de l'original [...]. D'ailleurs, il est difficile d'être bien exact en la traduction d'un Auteur [...]. Souvent on est contraint d'ajouter quelque chose à la pensée pour l'éclaircir; quelquefois il en faut retrancher une partie pour donner jour à tout le reste. Cependant, cela fait que les meilleures traductions paroissent les moins fidèles.<sup>2</sup>

[...] le moyen d'arriver à la gloire de son original, n'est pas de le suivre pas à pas, mais de chercher les beautés de la langue, comme il a fait celles de la sienne; en un mot, *ne pas tant regarder à ce qu'il a dit, qu'à ce qu'il faut dire, et considérer plus son but que ses paroles.*<sup>3</sup>

Le due citazioni sembrano estrapolate da tipiche affermazioni cesarottiane sulla teoria della traduzione letteraria artistica; in realtà sono passi selezionati dalla *Préface* alle *Œuvres de Tacite* scritte a cavallo fra la prima e la seconda metà del Seicento da Nicolas-Perrot D'Ablancourt, celebre membro dell'Académie française dal 1637 al 1664, quello stesso Nicolas D'Ablancourt a proposito delle traduzioni del quale era stata coniata all'epoca l'espressione 'belles infidèles'.<sup>4</sup>

Molto è già stato scritto sulla tecnica dell'abate padovano riguardo a quest'arte<sup>5</sup> e certo non sarà sfuggita una stringente vicinanza fra il testo citato e gli ideali del «gareggiare con

<sup>1</sup> Il presente lavoro costituisce un approfondimento in margine alla tesi di Laurea Specialistica, "I Canti di Ossian" dall'Europa all'Italia, discussa nell'a.a. 2011/2012 con il Professor Guido Baldassarri presso l'Università degli Studi di Padova.

<sup>2</sup> N.P. D'ABLANCOURT, *Œuvres de Tacite*, Quatrième Édition, revue et corrigée, Paris, chez Augustin Courbé, 1658, *Préface*.

<sup>3</sup> N.P. D'ABLANCOURT, *Les Annales de Tacite en latin et en françois*, Nouvelle édition, revue et corrigée, t. II, Lyon, chez Molin & Barbier, 1693, *Avertissement*, 5.

<sup>4</sup> Su Nicolas D'Ablancourt cfr. la monografia di R. ZUBER, *Les «Belles Infidèles» et la formation du goût classique. Perrot d'Ablancourt et Guez de Balzac*, Paris, Armand Colin, 1968. Per un contesto più generale *Théories et pratiques de la traduction aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*. Actes de la journée d'études du Centre de recherché sur l'Europe classique (XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles), Université Michel de Montaigne-Bordeaux 3, 22 février 2008, édités par Michel Wiedermann, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2009; E. MATTIOLI, *Storia della traduzione e poetiche del tradurre (dall'Umanesimo al Romanticismo)*, in Id., *Studi di poetica e retorica*, Modena, Mucchi, 1983.

<sup>5</sup> A questo proposito cfr. fra i contributi più significativi che introducono all'argomento: A. BRETTONI, *Idee settecentesche sulla traduzione: Cesarotti, i francesi e altri*, in *A gara con l'autore: aspetti della traduzione nel Settecento*, A. Bruni-R. Turchi (a cura di), Roma, Bulzoni, 2004, 17-51; G. MELLI, «Gareggiare con il mio originale». Il "personaggio" del traduttore nel pensiero di Melchiorre Cesarotti, e P. RANZINI, *Dalla traduzione alla critica e alla poetica. L'importanza del dibattito sulla tragedia e sul tragico nell'opera di Cesarotti*, entrambi in *Aspetti dell'opera e della fortuna di Melchiorre Cesarotti*, G. Barbarisi-G. Carnazzi (a cura di), Milano, Cisalpino, 2002, rispettivamente alle pp. 369-89 e 403-35; W. BINNI, *Le traduzioni preromantiche e l'Ossian del Cesarotti*, in Id., *Preromanticismo italiano*, Napoli, Ed. Scientifiche Italiane, 1947, 113-39. Per una bibliografia completa su Cesarotti rinvio a C.

l'originale» o dell'«essere più fedele allo spirito che alla lettera», vicinanza espressa nella prefazione alla seconda cominiana. Anche il celebre professore, quindi, utilizza nella sua pratica traduttoria proprio quelle categorie (tagli, aggiunte e rimaneggiamenti) che saranno successivamente codificate dai critici sulla base dello studio dell'opera di D'Ablancourt e dei principi della traduzione espressi all'interno dell'Académie française.

Ma se da una parte Cesarotti partecipa all'articolato dibattito sull'argomento con teorie autorevoli, complesse ed innovative che avranno risonanza a livello europeo e ripropone lo stesso atteggiamento di D'Ablancourt, presente fra l'altro nella sua biblioteca e ben conosciuto di fama dall'abate,<sup>6</sup> dall'altro lato, partendo proprio da queste posizioni, egli le rifunzionalizza in modo completamente nuovo. La particolarità dei suoi interventi traduttori è infatti rappresentata dalla direzione stilistica e lessicale verso la quale essi tendono unanimemente, in tutti i loro aspetti di creatività e sperimentazione finora studiati, e cioè la creazione di un nuovo stile, di un nuovo gusto letterario che mira ad accogliere le nuove istanze espressive, di cui l'*Ossian* diventa il simbolo per eccellenza. Il suo contributo in questo senso avrà un grande impatto sia nell'ambiente culturale coevo sia in quello successivo, poiché determinerà il formarsi di un nuovo linguaggio poetico di cui uno degli aspetti più importanti sarà la predilezione per le caratteristiche evocative e connotative dell'espressione, per quelle sottintese sfumature di significato che il lettore deve ricostruire con le sue capacità intuitive, un meccanismo che in seguito, pur su basi di partenza diverse, si verificherà, grazie allo stesso tipo di collaborazione chiesta al lettore, con quelle 'transizioni' che anche Foscolo, grande ammiratore di Cesarotti, aveva tentato di spiegare nella lettera al Guillon.<sup>7</sup>

I brani presi in esame sono tratti da due dei più celebri poemetti del bardo celtico: *Dartula*, dal quale è stata selezionata l'iniziale invocazione alla Luna, e *La notte*, forse il testo più emblematico quanto a creatività del traduttore italiano, di cui si propone il componimento del primo cantore. Il poemetto, che prende il proprio titolo dalla protagonista della storia, Dartula, intreccia, come sempre accade nei *Canti*, vicende belliche e sentimentali, fra le quali spicca una tragica storia d'amore. La fanciulla, innamorata del giovane Nathos e da lui corrisposta, muore di dolore sul corpo dell'amato, dopo che questi è stato ucciso da Cairbar, suo rivale, che gli aveva usurpato il trono. *La notte*, invece, è il poemetto conclusivo della raccolta ed è costituito da cinque canti, tutti sull'omonimo argomento, composti, nella finzione letteraria, da altrettanti cantori invitati una sera presso il loro signore, il quale, a sua volta, concluderà la serata con un proprio canto a tema.

Nonostante siano riscontrabili nell'opera alcune tendenze ricorrenti, non è tuttavia possibile distinguere una logica precisa con cui le modifiche vengono applicate al testo: tutto sembra risiedere nella discrezione artistica del traduttore, che di volta in volta sceglie come rapportarsi all'originale e soprattutto quale aspetto farne emergere.

Osservando alcuni esempi riguardanti la componente dei tagli, che rappresenta in questo caso l'elemento più neutro, si nota come nel passo tratto da *Dartula* le porzioni di testo eliminate

CHIANCONE, *Bibliografia di Melchiorre Cesarotti*, «Quaderni per la Storia dell'Università di Padova», XLVI (2013), 249-79.

<sup>6</sup> In una lettera al prediletto Giuseppe Barbieri, ad esempio, si legge: «Ti spedisco Tucidide tradotto dall'Ablancourt. Le traduzioni di questo Autore passano piuttosto per belle che per fedeli. Ciò vuol dire che Tucidide non avrà a perdersi». (M. CESAROTTI, *Epistolario*, Firenze, presso Molini, Landi e Comp., 1811, t. V, vol. XXXIX, 18).

<sup>7</sup> U. FOSCOLO, *Scritti letterari e politici: dal 1796 al 1808*, a cura di G. Gambarin, in *Edizione nazionale delle opere di Ugo Foscolo*, vol. VI, Firenze Le Monnier, 1952, 508-09: «Ella vede dalle mie note quanto ha sbagliato su' passi da lei citati; molto più dunque su la tessitura la quale dipende dalle transizioni. E le transizioni sono ardue sempre a chi scrive, e sovente a chi legge; specialmente in una poesia lirica, e d'un autore che, non so se per virtù o per vizio, *transvolat in medio posita*, ed afferrando le idee cardinali, lascia a' lettori la compiacenza e la noia di desumere le intermedie. Ma chi traintende (*sic*) le parole che hanno significato certo in se stesse, come mai potrà cogliere le transizioni formate da tenuissime modificazioni di lingua e da particelle che acquistano senso e vita diversa secondo gli accidenti, il tempo e il luogo in cui son collocate?».

siano estremamente circoscritte e in ogni caso ininfluenti ai fini della ricostruzione dell'originale, mentre invece nell'intervento del primo cantore della *Notte* acquisiscono un peso decisamente maggiore ed appaiono più diffuse.

In entrambe i casi non sembra appunto possibile reperire una metodologia effettiva, poiché è evidente come le eliminazioni colpiscano sia tutte le categorie grammaticali, con una particolare predilezione, forse, per sostantivi e aggettivi (come per esempio «The stars will then lift *their green heads*»,<sup>8</sup> «No star with *green trembling beam*», «*The old tree groans to the blast*»), sia numerosi tipi di espressioni: dalle precisazioni agli incisi, dalle informazioni aggiuntive ad attributi che rimarcano degli aspetti già descritti (è il caso di «*but I hear it distant far*», «*the hind is at his side*»).

Più complesso e molto più rivelatore è invece il meccanismo delle aggiunte. Anche in questo caso la differenza di approccio ai due poemetti è palese: ancora una volta infatti l'abate si dimostra più fedele nell'invocazione alla Luna, mentre risulta ben più creativa la parte iniziale della *Notte*.

Nel primo brano i passi aggiunti hanno in genere lo scopo di definire con una coloritura semantica più marcata elementi già presenti nell'originale, sottolineandone alcuni aspetti o, per meglio dire, 'poeticizzandoli', di solito inserendo un ricco campionario di aggettivi, tutti annoverabili all'interno del lessico tipico della tradizione lirica, alla luce della scelta radicale compiuta da Cesarotti di trasferire la prosa ritmica macphersoniana in versi. In altre espressioni, invece, le aggiunte tendono piuttosto ad enfatizzare il concetto espresso o a rendere più accorata la partecipazione emotiva del personaggio.

Questi intenti si possono ben scorgere ad esempio nei vv. 20-26 di *Dartula*:

Ma verrà notte *ancor* che tu, tu stessa  
 cadrai *per sempre*, e lascerai nel cielo  
 il tuo azzurro sentier: *superbi* allora  
 sorgeran gli astri, e in rimirarti avranno  
 gioia così com'avean pria vergogna.  
 Ora del tuo splendor *tutta la pompa*  
 t'ammanta, o *luna*<sup>9</sup>

in cui i diffusi interventi del traduttore conferiscono alla scena un'aura di nobile e sontuosa eternità che cristallizza l'immagine sottolineandone la caducità, insita anche in ciò che generalmente viene considerato immortale, e rendendola drammatica grazie alla sincera partecipazione della voce del personaggio. Tutti elementi completamente sconosciuti all'originale, che in questo senso si presenta molto più essenziale nella descrizione e molto più asciutto nelle espressioni sentimentali.

A fronte delle aggiunte già significative, ma in un certo senso limitate, del primo brano, nel secondo è individuabile una casistica molto più eterogenea, con una presenza dell'autore sensibilmente più frequente ed estesa: alla volontà di ricreare un quadro complessivo che rispecchi, e soprattutto amplifichi, quello originale, si aggiunge infatti un vero e proprio gusto per la composizione poetica artistica. Per questo motivo le aggiunte assumono varie funzioni, fra cui la tendenza ad incupire ulteriormente un'atmosfera già molto oscura e tenebrosa o ad impreziosire il testo con giochi fonici e ritmici di vario genere. Un esempio che riassume queste caratteristiche è ben visibile ai vv. 38-44:

Palude *di qua*  
 dirupi *di là*,

<sup>8</sup> J. MACPHERSON, *Fingal, an ancient epic poem, in six books, together with several other poems, composed by Ossian the son of Fingal, translated from the galic language by James Macpherson*, London, printed for T. Becket and P. A. De Hondt, 1762, vol. I, 156. I testi analizzati sono riprodotti, seguendo le edizioni segnalate, nell'Appendice posta alla fine dell'intervento, alla quale si rinvia.

<sup>9</sup> Per quanto riguarda la traduzione di Cesarotti è stata adottata l'edizione curata da Guido Baldassarri: M. CESAROTTI, *Poesie di Ossian*, secondo l'edizione di Pisa, 1801, a cura di G. Baldassarri, d'imminente pubblicazione.

teme i sassi, *teme le grotte*,  
 teme l'ombra della notte;  
 lungo il ruscello *incespicando*,  
*brancolando*  
*ei strascina l'incerto suo piè.*

Il passo descrive l'affannosa corsa di un pellegrino attraverso la foresta alla ricerca di un riparo dall'imminente tempesta notturna che si preannuncia molto violenta. L'organizzazione dei versi, gli elenchi anaforici, il susseguirsi sempre più veloce delle immagini che descrivono i suoi movimenti e ciò che, con sempre maggior timore, vede attorno a sé, quasi come in una visione onirica che assume il sapore dell'incubo, sembrano voler seguire da vicino lo stato d'animo del personaggio e coinvolgere il lettore in quello stesso turbinio di emozioni orribili e sublimi dalle quali è avvinto l'animo del forestiero.

Le aggiunte, quindi, assieme ai rimaneggiamenti, concorrono a costruire un quadro d'insieme in cui è descritto un concentrato di motivi (come la notte, l'arrivo di una violenta tempesta, lo sconvolgimento della natura e il sentimento che esso suscita) appartenenti alla tipica ambientazione ossianica, che di solito è estremamente inquieta, sconvolta e lascia intravedere tutta la sua potenza primitiva, indomita, che sarà poi uno degli aspetti del cosiddetto 'sublime'.

La categoria dei rimaneggiamenti, infine, è la più complessa ed affascinante, poiché è proprio in questa che il traduttore dà sfoggio di tutta la sua esperienza artistica, del lavoro sulla lingua, dandole, come egli stesso afferma nel suo *Saggio sulla filosofia delle lingue*, «il tormento», e comunica in modo più esplicito la direzione espressiva della sua traduzione. In generale si tratta di perifrasi più e meno ampie o di un paziente lavoro sul lessico che mira ad ottenere un linguaggio più evocativo, più languido rispetto al testo originale. Lo stile utilizzato in quest'ambito richiama quasi la tecnica dello 'sfumato leonardesco', di cui è simbolo l'uso di un lessico indefinito che prelude a quella che poi sarà la leopardiana 'poetica del vago'. Accanto alle perifrasi riguardanti la natura, che piaceranno così tanto al Foscolo ortisiano, particolare è l'attenzione del Cesarotti all'ambito cromatico,<sup>10</sup> come si può vedere soprattutto nel primo brano a partire dal v. 3:

[...] in oriente i tuoi *cerulei* passi  
 seguon le stelle; al tuo cospetto, o luna,  
 si rallegran le nubi, e *l' seno oscuro*  
*riveston liete di leggiadra luce.*  
 Chi ti pareggia, o della notte figlia,  
 lassù nel cielo? in faccia tua le stelle  
 hanno di sé vergogna, e ad altra parte  
 volgono i *glauchi* scintillanti *sguardi*.  
 [...]  
 [...] l'oceàn rivolga  
 nella sua luce i *nereggianti flutti*. (vv. 3-10, 30-31)

Aggettivi come «cerulei», «oscuro», «glauchi» e «nereggianti», se da una parte attingono ad una tradizione lessicale consolidata da secoli, dall'altra si riconducono ad una tavolozza di colori già romantica, ben lontana dai corrispettivi originali «blue», «dark-brown» e «green», estremamente precisi nella loro definizione. Una nota di particolare rilievo va attribuita poi al termine «nereggianti»,<sup>11</sup> che, con il suo senso continuativo e progressivo, oltre alla tonalità molto

<sup>10</sup> Per alcune considerazioni specifiche relative all'aspetto cromatico, trattato con criterio diacronico, all'interno della traduzione cesarottiana, cfr. G. BALDASSARRI, *Sull'«Ossian» di Cesarotti. II. Il testo inglese e il testo italiano: fraintendimenti e primi contributi esegetici*, «Rassegna della letteratura italiana», XCIV (1990), 1-2, 5-29.

<sup>11</sup> Questo aggettivo, sia per il suo significato sia per la costruzione morfologica, è un termine chiave all'interno della poetica dei *Canti*. Per la produttività e la ricorrenza del lessico cesarottiano e di alcuni

più tetra rispetto al «blue» dell'originale, conferisce all'immagine una suggestione tipicamente ossianica, più di quanto riesca a fare lo stesso Macpherson.

Ancora più articolati sono i rimaneggiamenti riscontrabili nel poemetto *La notte*, in cui Cesarotti si cimenta in una caleidoscopica varietà di riformulazioni di ogni genere:

*Trista è la notte, tenebria s'aduna,  
tingesi il cielo di color di morte:  
qui non si vede né stella né luna  
che metta il capo fuor delle sue porte.  
Torbido è 'l lago e minaccia fortuna,  
odo il vento nel bosco a ruggir forte.  
Giù dalla balza va scorrendo il rio  
con roco lamentevol mormorio.*

*Su quell'alber colà, sopra quel tufo  
che copre quella pietra sepolcrale,  
il lungo=urlante ed inamabil gufo  
l'aer funesta col canto ferale.*

*Ve' ve':*

fosca forma la spiaggia adombra (vv. 1-14)

Anche in questo caso le perifrasi sono l'elemento più suggestivo dell'ambientazione notturna: tutte concorrono a dipingere un'atmosfera oscura ed estremamente inquietante, in un crescendo di immagini e di accorgimenti stilistici che coinvolgono sempre più l'animo del lettore. Si susseguono quindi locuzioni ad effetto come «tingesi il cielo di color di morte», che rende il semplice «dark» dell'originale, oppure «l'aer funesta col canto ferale», corrispondente alla più scolpita locuzione «is heard»; la scelta di un lessico ancora una volta molto evocativo, di cui fanno parte termini come «trista» e «tenebria», che lasciano spazio ad una serie di foscoliane 'idee di transizione'; o, ancora, la ricerca di effetti fonetici ed onomatopeici: è il caso di «ve' ve'», forma verbale apocopata in cui però è evidente il richiamo al verso del gufo; ed infine, ma solo per citare a grandi linee alcuni degli aspetti più caratteristici, un lavoro sul lessico, ma all'insegna della varietà e della ricchezza espressiva (ai vv. 24-27, i verbi «s'acquatta», «appiatta» e «s'inselva» rendono il reiterato «is» del testo macphersoniano).

Se da un lato, quindi, Cesarotti accoglie i principi e le categorizzazioni che già avevano definito i lavori di D'Ablancourt e che rimarranno nella pratica traduttoria di qualsiasi epoca, dall'altra parte l'aspetto innovativo del contributo dell'abate padovano consiste proprio nell'aver riutilizzato queste stesse categorie per creare un linguaggio espressivo totalmente nuovo per il panorama culturale italiano dell'epoca, facendo conoscere per la prima volta quello stile che già aveva preso piede in Europa ed aprendo così la strada ad una nuova epoca letteraria, i cui protagonisti saranno Monti, Alfieri, Foscolo e Leopardi, che non a caso considereranno Cesarotti come un punto di riferimento.

Ciascuno degli autori citati riconosce nella materia ossianica una pluralità quanto mai variegata di aspetti che essi riutilizzeranno nelle loro opere, ma proprio a questo proposito va segnalato che i *Canti* costituiscono per questi poeti una sorta di scuola, di laboratorio propedeutico alle loro stesse opere, diventando così la palestra su cui esercitarsi per poter recuperare quanto più possibile nei loro versi. Se da una parte va precisato che la diffusione dell'*Ossian* avviene in vari modi, grazie non soltanto a versioni integrali, ma anche alla circolazione di passi particolarmente significativi e simbolici dello spirito dell'opera, determinando il maggior successo di un certo poemetto o di un tema,<sup>12</sup> dall'altra va sottolineato

suffissi, cfr. L. SPERANZA, *Sulla lingua del Cesarotti ossianico*, in «Lingua Nostra» (2007), 1-2, 9-20, 3-4, 73-81; (2008), 1-2, 38-50, 3-4, 86-93.

<sup>12</sup> Cfr. P. VAN TIEGHEM, *Le Prérromantisme. Études d'histoire littéraire européenne*, Paris, F. Rieder e Co., 1924.

che, come è comprensibile, ogni autore si avvicina al testo in modo diverso, prendendo di volta in volta ciò che maggiormente si adatta a quanto sta componendo. I legami fra la fonte e il componimento sul quale essa ha agito sono dunque molteplici, così come sfumate e varie sono le modalità con cui il testo originale riaffiora nell'opera in cui è stato ripreso.

È il caso di *Dartula* e del *Canto notturno di un pastore errante per l'Asia*. I versi leopardiani offrono molti spunti di riflessione in questo senso e ad un'attenta analisi lasciano intravedere una fitta trama di rinvii. Il più evidente è il dialogo notturno con la luna: la notte è il momento privilegiato della riflessione intima, nel solco di una tradizione che vede il suo culmine proprio tra la seconda metà del Settecento e gli inizi dell'Ottocento, sulla scorta della letteratura sepolcrale e sentimentale, fiorita in questo periodo. La descrizione paesaggistica, però, non rimane fine a se stessa, poiché il narratore, in Cesarotti, e il poeta, in Leopardi, non riescono a rimanere impassibili di fronte alla natura ed iniziano a rivolgersi ad essa e a ciò che la anima, con una spiccata predilezione per la 'casta diva' che inargenta la terra con la sua pallida luce, allo stesso tempo fredda ed irresistibilmente affascinante.

L'interlocuzione con gli astri, *topos* dei poemetti, è rappresentata, all'interno della produzione leopardiana, dal dialogo con il solo astro notturno, che compare con alta frequenza e, grazie anche ai tre maggiori componimenti ad esso dedicati,<sup>13</sup> costituisce un ben definito *fil rouge* che accompagna le diverse fasi di riflessione del poeta. Tuttavia questi aspetti sono soltanto le basi da cui partire per sviluppare un'osservazione più precisa che permette di intravedere la trama sottostante comune ai due componimenti, sia per quanto riguarda lo stile sia per la struttura stessa del testo.

In entrambe i casi, infatti, subito dopo aver interpellato l'astro, il poeta gli associa il caratteristico silenzio, che definisce immediatamente un'atmosfera intima e riflessiva in cui anche il lettore si immerge inconsciamente e partecipa incantato al clima così sospeso e drammatico: Cesarotti chiama in causa esplicitamente questo aspetto, «è di tua faccia / dolce il silenzio» (vv. 1-2), mentre Leopardi si affida agli aggettivi «silenziosa» (v. 2) e, più avanti, «muta» (v. 80). All'elemento acustico del silenzio ne seguono altri, come il peregrinare perpetuo accompagnato dalle domande poste dal poeta circa il viaggio e la meta della luna (Cesarotti: «ove t'ascondi / lasciando il corso tuo [...]?», vv. 11-12, «O ad abitar ten vai / nell'ombra del dolor?», vv. 14-15; Leopardi, invece, si esprime su questo punto con maggiore insistenza e drammaticità, frutto anche del significato simbolico di ciclicità indifferente e vacua di cui egli riveste il comportamento dell'astro: «Sorgi la sera, e vai», v. 3, «Ancor non sei tu paga / di riandare i sempiterni calli?», vv. 5-6, «eterna peregrina», v. 61); cui si aggiunge l'aspetto cromatico relativo alla sua luce argentea (Cesarotti: «svanisce / la tua candida faccia», vv. 12-13, ripreso da Leopardi con sorprendente parallelismo espressivo grazie al mantenimento del senso della progressione con la locuzione «scolar del sembiante», v. 66, che a malapena riesce a mascherare quella che si potrebbe definire quasi una citazione).

Lo sguardo poetico si apre poi abbracciando un orizzonte sempre più ampio, che comprende inizialmente le stelle (Cesarotti: «Cadder dal cielo / le tue sorelle? O più non son coloro / che nella notte s'allegre van teco?», vv. 15-17, tema ripreso per altre vie dal recanatese: «e quando miro in cielo arder le stelle; / dico fra me pensando: / a che tante facelle?», vv. 84-86) e successivamente la Terra, grazie alla richiesta da parte di entrambi di guardare verso di essa (Cesarotti: «o tu nel ciel risguarda / dalle tue porte», vv. 26-27; allo stesso modo, ma con spirito

<sup>13</sup> I componimenti maggiori costruiti interamente sul dialogo con la Luna sono ovviamente l'idillio *Alla luna*, il citato *Canto notturno* e il conclusivo *Tramonto della luna*. Per alcune osservazioni puntuali dal punto di vista lessicale riguardanti la presenza dell'*Ossian* all'interno di questi testi e, in generale, dei *Canti*, cfr. G. LEOPARDI, *Canti*, introduzione di Franco Gavazzeni, note di F. Gavazzeni e M.M. Lombardi, Milano, Rizzoli, 1998, cui si rinvia anche per le citazioni testuali (pp. 434-54). Per un'introduzione al rapporto Leopardi-Ossian cfr. F. BROGGI, *The rise of the italian canto. Macpherson, Cesarotti and Leopardi: from the Ossianic Poems to the Canti*, Ravenna, Longo Editore, 2006; L. BLASUCCI, *Sull'ossianismo leopardiano*, in *Aspetti dell'opera...*, 785-816; S.M. GILARDINO, *La scuola romantica. La tradizione ossianica nella poesia dell'Alfieri, del Foscolo e del Leopardi*, Ravenna, Longo, 1982; W. BINNI, *Leopardi e la poesia del secondo Settecento*, in *Leopardi e il Settecento*, Atti del I convegno internazionale di studi leopardiani, Firenze, Olschki, 1964, 77-131.

e ragioni diversi, Leopardi: «ancor non prendi a schivo, ancor sei vaga / di rimirar queste valli?», vv. 7-8).

I numerosi punti di contatto elencati sottolineano come la poetica dei *Canti* da una parte affondi le proprie radici nel magmatico tessuto ossianico, vera fucina del linguaggio poetico successivo, ma allo stesso tempo, dall'altra, utilizzi tutto ciò per rifunzionalizzarne i canoni espressivi alla luce di una più matura ed intima riflessione dell'autore, secondo la nuova prospettiva che caratterizza il pensiero del poeta. Cambiano così i contenuti stessi della riflessione: se nell'*Ossian* il poeta descrive la luna e il suo comportamento, in Leopardi questa prima fase di osservazione è utile per costruire un parallelismo con l'esistenza dell'uomo («somiglia alla tua vita / la vita del pastore», vv. 9-10), di cui cerca di reperire un senso che rimane però incompiuto come quello dell'eterno peregrinare della luna («Dimmi, o luna: a che vale / al pastor la sua vita, / la vostra vita a voi? Dimmi: ove tende / questo vagar mio breve, / il tuo corso immortale?»). La linea di pensiero, quindi, pur partendo da elementi comuni, si pone in una direzione molto più matura ed introspettiva che vede nella natura un punto di partenza e non il solo momento del discorso poetico.<sup>14</sup>

Tale meccanismo riaffiora anche nell'immagine di apertura della seconda strofa del *Canto notturno*, che dimostra di dialogare con una pluralità di componimenti del bardo celtico, fra i quali figura anche *La Notte*:

## Cesarotti

Palpitante ansante tremante  
il peregrin  
va per sterpi per bronchi per spine,  
per rovine,  
che ha smarrito il suo cammin.

Palude di qua  
dirupi di là,  
teme i sassi, teme le grotte,  
teme l'ombre della notte;  
lungo il ruscello incesplicando,  
brancolando  
ei strascina l'incerto suo piè.

(vv. 33-44)

## Leopardi

Vecchierel bianco, infermo,  
mezzo vestito e scalzo,  
per montagna e per valle,  
per sassi acuti, ed alta rena, e fratte,  
al vento, alla tempesta, e quando avvampa  
l'ora, e quando poi si gela,  
corre via, corre, anela,  
varca torrenti e stagni,  
cade, risorge, e più e più s'affretta,  
senza posa o ristoro,  
lacerato, sanguinoso [...]

(vv. 22-32)

Benché manchi il riscontro lessicale puntuale,<sup>15</sup> persistono tuttavia l'intera intelaiatura scenica e perfino la struttura del passo. Il protagonista, in entrambe i casi, vaga senza sosta in mezzo alla tempesta per luoghi impervi, orridi, scorciati con perizia, come da lampi improvvisi, dal lungo elenco che scorre veloce nelle parole perfettamente visualizzabili scelte dal poeta: gli elementi del paesaggio cesarottiano, «sterpi», «bronchi», «spine», «rovine», «palude», «dirupi», «sassi», «grotte», per concludere con il «ruscello», corrispondono anche nell'ordine a quanto si ritrova nei versi del *Canto notturno*: dopo gli onnicomprensivi «montagna» e «valle», compaiono i «sassi acuti», che per la loro forma secca e appuntita ricordano gli «sterpi», i «bronchi» e le «spine» del pellegrino dell'*Ossian*, mentre «l'alta rena», suggerendo l'idea di qualcosa in cui si può spiacevolmente rimanere immersi, riflette la presenza della «palude»; ed è interessante

<sup>14</sup> Per quanto non manchino nemmeno nell'*Ossian* collegamenti con il destino degli uomini e dell'universo. Cfr. E. FARINA, *La presenza di Ossian nei "Sepolcri"*, in *"Dei Sepolcri" di Ugo Foscolo*, G. Barbarisi-W. Spaggiari (a cura di), Gargnano del Garda (29 settembre-1 ottobre 2005), Milano, Cisalpino Istituto Editoriale Universitario, 2006, 333-47.

<sup>15</sup> Per un'indagine puntuale sul lessico di questo passo rinvio ancora a LEOPARDI, *Canti*...



rilevare in entrambe la chiusura della descrizione naturalistica con un riferimento all'acqua, il «ruscello» da una parte, «torrenti e stagni» (quest'ultimi ulteriore e più esplicito riferimento alla «palude») dall'altra.

Altrettanto drammatica e frenetica è la descrizione del comportamento del viandante. I due poeti sottolineano la sensazione della corsa ininterrotta e incalzante cui egli si sottopone: i movimenti convulsi sono descritti da Cesarotti con aggettivi e verbi che procedono in senso ternario, «palpitante, ansante, tremante», «incespicando, / brancolando / ci strascina l'incerto suo piè», e così accade anche in Leopardi, che mantiene lo stesso equilibrio ternario per quanto riguarda l'aspetto predicativo «corre via, corre, anela», «cade, risorge, e più e più s'affretta», dove l'«incespicare» cesarottiano si riflette nella veloce sequenza che passa dal «cadere» al «risorgere», mentre la consonanza con la parte attributiva ossianica si può dedurre sia dalla marcata insistenza sul verbo «correre», sia dall'utilizzo di «anelare», per la sua connotazione fortemente patetica ed infine dalla clausola finale «senza posa o ristoro».

Proprio il poemetto della *Notte*, per la sua ambientazione lugubre ed inquieta, risulta essere particolarmente produttivo: non a caso, infatti, tema, atmosfera e scenografia costituiscono una sorta di florilegio di *topoi* della letteratura del periodo. La stessa immagine del pellegrino appena citata viene largamente ripresa, pur con peculiarità specifiche, anche dal Foscolo dei *Sepolcri*:<sup>16</sup>

Senti raspar fra le *macerie* e i *bronchi*  
 la derelitta *cagna ramingando*  
 su le fosse e famelica *ululando*;  
 e uscir del teschio, ove fuggia la luna,  
 l'*upupa*, e svolazzar su per le croci  
 sparse per la funerea campagna  
 e l'immonda accusar col *luttuoso*  
*singulto* i rai di che son pie le stelle  
 alle obbliate sepolture. (vv. 78-86)

I versi tradiscono sia nel lessico sia nella struttura dell'immagine descritta una chiara influenza del componimento cesarottiano. Ancora una volta la natura è cupa, inospitale, e tutto ricorda un afflato di vita di cui ormai rimane soltanto qualche segno: lo sguardo si apre su «macerie», che rinviano alle «rovine» presenti al v. 36 dell'intervento del primo cantore, e «bronchi», che troviamo esplicitamente al v. 35. In questo caso non c'è la presenza umana, ma rimane quella animale, ancora più solitaria proprio per la sua esiguità, così com'era accaduto nei versi dell'abate padovano. Se infatti prima della comparsa del pellegrino il poeta aveva descritto il bosco quasi completamente deserto, poiché tutti gli animali erano andati a cercare rifugio dall'imminente tempesta, tranne due, una «volpe» e un «gufo», anche nei versi citati troviamo come uniche presenze di vita una «cagna» e un'«upupa», ancora una volta un mammifero predatore (si ricordi l'aggettivo «famelica» che le è attribuito) e un uccello spesso associato a connotazioni negative. Un ulteriore parallelismo altrettanto esplicito e speculare si nota anche nel loro comportamento: così come la «cagna», «ramingando», «ulula» (si noti come l'insistenza sui gerundi si lasci influenzare da quelli usati per descrivere il viandante cesarottiano), anche la «volpe» emette «orridi url», con esplicita citazione, e al «luttuoso / singulto» dell'upupa corrisponde il «canto *ferale*» del gufo.

La presenza dell'*Ossian* nei *Sepolcri*, tuttavia, è un argomento molto complesso che non si limita certo a questa breve citazione, ma permea in profondità il testo foscoliano: l'esempio qui descritto è relativo alla produttività di un solo *topos*, ambientale ed atmosferico, che ricorre molto spesso nella poesia dell'epoca, e che costituisce il riferimento immediato ai testi cesarottiani analizzati, ma in realtà tutti i *Canti* del bardo celtico dialogano fittamente con il poemetto grazie

<sup>16</sup> Sul rapporto Foscolo-Ossian cfr. A.M. TERZOLI, *Cesarotti e Foscolo*, e C. DEL VENTO, *Foscolo, Cesarotti e i "poeti primitivi"*, entrambi in *Aspetti dell'opera...*, rispettivamente alle pp. 619-47 e 649-59; FARINA, *La presenza di Ossian...*; GILARDINO, *La scuola romantica...*; D. MARTINELLI, *Ancora sulle fonti dell'Ossian nell'Ortis*, «Otto/Novecento», VII, (1983), 5-6, 37-74.

ad una ripresa continua di temi che in questa sede è possibile soltanto elencare,<sup>17</sup> come il motivo della tomba ombreggiata dalle piante, la natura partecipe dei sentimenti dell'uomo, dei quali essa si fa quasi cassa di risonanza, il compianto sulla sepoltura da parte della donna innamorata, il ricordo del defunto che sopravvive nel pensiero di coloro che sono ancora in vita, il mancato rispetto degli uomini nei confronti del sepolcro, la tomba rovinata dagli stessi elementi naturali, per concludere con il tema dell'oblio che ricopre ogni cosa annullandola.

Ad un livello più profondo, infine, Foscolo si appropria dell'ideologia stessa che sottosta ai *Canti* ed è peraltro proprio su di essa che si fonda il poemetto e che forse, al di là dei *topoi* elencati finora, ne costituisce anche l'elemento ideologico più importante, in quanto dà vita al poemetto foscoliano. Il denominatore comune fra i due testi è infatti il pensiero legato all'idea della tomba non soltanto come luogo di affetto in cui si verifica una «corrispondenza d'amorosi sensi», in cui cioè si ricostruisce il legame affettivo attraverso il ricordo, ma anche come simbolo di un significato civile che rammenta l'intimo valore e il profondo impegno del defunto. La tomba ricopre perciò il ruolo di testimonianza e il senso dell'esempio in essa racchiuso, visti i numerosi ostacoli naturali ed artificiali sopra elencati che possono intaccarlo, potrà essere eternato soltanto dalla poesia, che in Foscolo, come nell'*Ossian* garantisce l'immortalità.

La traduzione cesarottiana, pertanto, rappresenta uno dei momenti cardine del cambiamento del gusto letterario italiano e il suo spirito di innovazione così poliedrico e profondo intride intimamente l'essenza stessa del linguaggio poetico, creando un'espressione e una sensibilità del tutto nuove che influenzano la grande poesia successiva. La «magnifica barbarie d'Ossian», così come la definisce Foscolo nella sua *Chioma di Berenice*, assume implicazioni ben più importanti della traduzione artistica in sé, poiché si propone come nuovo modello letterario, e soprattutto permette il rinnovo del gusto creando l'*humus* adatto alla ricezione della grande letteratura straniera europea a cavallo tra la fine del Settecento e gli inizi dell'Ottocento.

#### APPENDICE:

Si propongono qui i testi citati e analizzati. La struttura comparativa sulla base della quale è stato condotto lo studio ha suggerito una tipologia di riproduzione dei testi che potesse agevolare il lettore nel compito di raffronto.

#### Cesarotti e D'Ablancourt

##### D'Ablancourt

Il faut donc prendre garde qu'on ne fasse perdre la grâce à son Auteur par trop de scrupule, et que de peur de lui manquer de foi en quelque chose, on ne lui soi infidèle en tout: principalement quand on fait un ouvrage qui doit tenir lieu de l'original, et qu'on ne travaille pas pour faire entendre aux jeunes gens le Grec ou le Latin. Car on sait que les expressions hardies ne sont point exactes, parce que la justesse est ennemie de la grandeur, comme il se voit dans la peinture et dans l'écriture; mais la hardiesse du trait en supplée le défaut, et elles sont trouvées plus belles de la sorte, que si elles étoient plus régulières. D'ailleurs, il est difficile d'être bien exact en la traduction d'un Auteur

##### Cesarotti

Ma se mi si vuol dar carico di aver procurato in vari luoghi di *rischiarar il mio originale, di rammorbirlo, di rettificarlo e talora anche di abbellirlo, e di gareggiar con esso*, confesso ch'io sarò più facilmente tentato di pregiarmi di questa colpa che di pentirmene.

[...]

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 fra il traduttore e l'autore.

<sup>17</sup> Un elenco più completo compare in FARINA, *La presenza di Ossian...*

qui ne l'est point. *Souvent on est contraint d'ajouter quelque chose à la pensée pour l'éclaircir; quelquefois il en faut retrancher une partie pour donner jour à tout le reste.* Cependant, cela fait que les meilleures traductions paroissent les moins fidèles.

(*Les œuvres de Tacite, Préface*, 1658)

[...] le moyen d'arriver à la gloire de son original, n'est pas de le suivre pas à pas, mais de chercher les beautés de la langue, comme il a fait celles de la sienne; en un mot, *ne pas tant regarder à ce qu'il a dit, qu'à ce qu'il faut dire, et considérer plus son but que ses paroles.*

(*Les Annales de Tacite, Avertissement*, 1693, p. 5)

(*I Canti di Ossian, Prefazione*, 1772)

Egli è dunque indispensabile in una traduzione di gusto d'*alterar un poco l'originale per vero spirito di fedeltà*; e, poiché le nostre misure non si adattano a quei sentimenti, di rassettare e girar in modo i sentimenti medesimi che adattandosi alle misure nostre facciano un effetto equivalente a quel che fanno nel loro essere primitivo. [...] *Tutto l'arbitrio ch'io mi son preso si riduce ad aggiungere, a trasportare o a modificar qualche cosa [...].*

(*I Canti di Ossian, Osservazioni a Comala*)

### Dartula

Macpherson

Cesarotti

Daughter of heaven, fair art thou! the silence of thy face is pleasant. Thou **comest forth** in loveliness: the stars attend thy **blue** steps in the east. The clouds rejoice in thy presence, O moon, **and brighten their dark-brown sides**. Who is like thee in heaven, daughter of the night? The stars are ashamed in thy presence, and turn aside their **green**, sparkling **eyes**.—Whither dost thou retire from thy course, when the **darkness of thy countenance grows**? Hast thou thy hall like **Ossian**? Dwellest thou in the shadow of grief? Have thy sisters fallen from heaven? Are they who rejoiced with thee, at night, no more?—Yes!—**they have fallen**, fair light! and thou dost often retire to mourn. But thou thyself shalt **fail**, one night; and leave thy blue path in heaven. The **stars** will then **lift their green heads**: they who were ashamed **in thy presence**, will rejoice. Thou art now **clothed** with thy brightness: look from thy gates in the sky. Burst the cloud, O wind, that the daughter of night may look **forth**, that the **shaggy** mountains may brighten, and the ocean roll its **blue** waves, in light.

Figlia del ciel, sei bella; è di tua faccia dolce il silenzio: amabile **ti mostri** e in oriente i tuoi **cerulei** passi seguon le stelle; al tuo cospetto, o luna, si rallegran le nubi, e **'l seno oscuro riveston liete di leggiadra luce**. Chi ti pareggia, o della notte figlia, **lassù** nel cielo? in faccia tua le stelle hanno di sé vergogna, e ad altra parte volgono i **glauch**i scintillanti **sguardi**. **Ma dimmi, o bella luce**, ove t'ascondi lasciando il corso tuo quando svanisce la tua candida faccia? Hai tu, **com'io**, **l'ampie** tue sale? o ad abitar ten vai nell'ombra del dolor? Cadder dal cielo le tue sorelle? o più non son coloro che nella notte s'allegrovan teco? Sì sì luce leggiadra, **essi son spenti** e tu spesso per piagnerli t'ascondi. Ma **verrà** notte **ancor** che tu, tu stessa **cadrai per sempre**, e lascerai nel cielo il tuo azzurro sentier: **superbi** allora **sorgeran** gli **astri**, e **in rimirarti** avranno gioia così com'avean pria vergogna. Ora del tuo splendor **tutta la pompa t'ammanta, o luna**: o tu nel ciel riguarda dalle tue porte; e tu la nube, o vento, spezza onde possa la notturna figlia mirar **d'intorno**, e le **scoscese** rupi splendant **incontro** e l'oceàn rivolga nella sua luce i **nereggianti flutti**.

(vv. 1-31)

## La notte

Macpherson

First Bard.

Night is **dull** and **dark**. **The clouds rest on the hills**. No star with **green trembling beam**; no moon **looks from the sky**. I hear **the blast in the wood**; **but I hear it distant far**. The stream **of the valley murmurs**; but its murmur is sullen and sad. From the tree at the **grave of the dead** the long-howling owl **is heard**. **I see** a dim form on the plain!—It is a ghost!—it **fades**—it flies. Some funeral shall pass this way: the meteor **marks the path**.

The **distant** dog is howling from the hut **of the hill**. The stag **lies** on the mountain moss: **the hind is at his side**. She hears the wind in his branchy horns. She starts, but lies again.

The roe **is** in the cleft of the rock; the heath-cock's head **is beneath his wing**. **No** beast, **no** bird **is abroad**, but the owl and the **howling** fox. She on a leafless tree: he in a cloud on the hill.

**Dark**, panting, trembling, **sad** the traveler has lost his way. Through shrubs, through thorns, he goes, along the **gurgling** rill. He fears the rock and the fen. He fears the ghost of night. **The old tree groans to the blast; the falling branch resounds**. The wind drives the withered burs, **clung together**, along the grass. **It is the light tread of a ghost!**—He trembles **amidst the night**.

**Dark, dusky, howling is night, cloudy, windy, and full of ghosts!** The **dead are abroad!** my friends, receive me **from the night**.

Cesarotti

I CANTORE

Trista è la notte, **tenebria s'aduna, tingesi il cielo di color di morte: qui non si vede** né stella né luna che **metta il capo fuor delle sue porte**. **Torbido è 'l lago e minaccia fortuna, odo il vento** nel bosco **a ruggir forte**. **Giù dalla balza va scorrendo** il rio con roco lamentevol mormorio.

Su quell'alber colà, sopra **quel tufo che copre quella pietra sepolcrale**, il lungo=urlante ed **inamabil** gufo **l'aer funesta col 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**.

Il can dalla capanna ulula **e fremere**,  
il cervo **geme** - sul musco del monte,  
l'arborea fronte - il vento gli percote;  
spesso ei si scuote - e si ricorrea **spesso**.  
Entro d'un fesso - il cavriol **s'acquatta**,  
**tra l'ale appiatta** - il francolin la testa.  
**Teme tempesta** - ogni uccello, ogni belva:  
ciascun **s'inselva - e sbucar non ardisce**;  
solo **stridisce** - entro una nube ascoso  
gufo **odioso**;  
e la volpe colà da quella pianta  
brulla di fronde  
con **orrid'urli a' suoi strilli risponde**.

Palpitante ansante tremante  
il peregrin  
va per sterpi per **bronchi** per spine,  
**per rovine**,  
che ha smarrito il suo cammin.

Palude **di qua**  
**dirupi di là**,  
teme i sassi, **teme le grotte**,  
teme l'ombre della notte;  
lungo il ruscello **incespicando**,  
**brancolando**  
**ei strascina l'incerto suo piè**.

**Fiaccasi or questa or quella pianta,  
il sasso rotola, il ramo si schianta,  
l'aride lappole **strascica** il vento;  
**ecco un'ombra, la veggo, la sento:**  
trema **di tutto, né sa di che.****

**Notte pregna di nemi e di venti,  
notte gravida d'urli e spaventi;  
l'ombre mi volano a fronte e a tergo:**  
aprimi, amico, **il tuo notturno albergo.**

(vv. 1-53)

Legenda:

**xxx**: tagli; porzioni di testo inglese che non hanno riscontro nella traduzione italiana  
**xxx**: aggiunte; creazioni originali di Cesarotti senza corrispondenze nel testo inglese  
**xxx**: rimaneggiamenti