



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

DIPARTIMENTO DI SCIENZE LINGUISTICHE, FILOLOGICHE E LETTERARIE

---

SCUOLA DI DOTTORATO DI RICERCA IN: Scienze linguistiche, Filologiche e Letterarie

INDIRIZZO: Italianistica

CICLO: XXVIII

*Ossian e Shakespeare nella letteratura italiana  
tra fine Settecento e primo Ottocento*

DIRETTORE DELLA SCUOLA: Ch.ma Prof.ssa Rosanna Benacchio

COORDINATORE D'INDIRIZZO: Ch.mo Prof. Guido Baldassarri

SUPERVISORE: Ch.mo Prof. Guido Baldassarri

DOTTORANDA: Francesca Bianco



***Ossian* e Shakespeare nella letteratura italiana  
tra fine Settecento e primo Ottocento**



*No poet, no artist of any art,  
has his complete meaning alone*

T. S. Eliot

*Comparer c'est comprendre*

J. J. Ampère

*L'interpretazione della traduzione di «poesia» in «poesia»  
nasce contrastiva o comparativa  
ma si conclude nella valutazione critico-qualitativa  
del testo d'arrivo, indipendentemente  
dalla comparazione col testo di partenza.*

F. Fortini



## Introduzione

L'intima complessità di un periodo ricco di tensioni e di suggestioni ideologiche, politiche, filosofiche, letterarie, artistiche e scientifiche come il secondo Settecento sembra sempre sfuggire ad un tentativo di rappresentazione complessiva dello spirito e degli elementi – anche solo generali – che lo caratterizzano. Preso atto della difficoltà esegetica che ne rende impossibile una descrizione a tutto tondo, visti i continui spunti di ricerca che questa parte di secolo continua ad offrire con grande generosità, è perciò necessario restringere l'orizzonte di ricerca a tasselli più circoscritti ma ugualmente fondamentali e fruttuosi per la costruzione del quadro d'insieme.

In ambito umanistico, fra le opere che in questi anni si impongono sullo scenario letterario con conseguenze che intrideranno capillarmente tutta la produzione artistica e il dibattito teorico successivi vi sono *I canti di Ossian* e la produzione drammatica di Shakespeare.

Attraverso uno scrupoloso percorso cronologico, lo studio si propone di analizzare l'influenza di queste due opere così significative, *I Canti di Ossian* nella traduzione di

Melchiorre Cesarotti (nelle principali edizioni del 1763, 1772 e 1801) e la prima traduzione integrale francese del teatro shakespeariano operata da Pierre Le Tourneur (1776-1782), sui maggiori rappresentanti della letteratura italiana tra la fine del Settecento e i primi anni dell'Ottocento: nell'ordine, Vincenzo Monti, Vittorio Alfieri, Ugo Foscolo e Giacomo Leopardi.

L'analisi prende avvio da una disamina dell'opera letourneriana, a proposito della quale si propone una ricostruzione sia della biografia del suo autore, ad oggi, purtroppo, ancora misconosciuto, sia dell'imponente impresa da lui coordinata: i venti volumi che costituiscono il frutto di tanto lavoro vedono infatti da una parte l'apporto e la presenza preponderanti dell'instancabile bretone, ma dall'altra la collaborazione di un'*équipe* di appassionati del settore che hanno contribuito con le loro capacità e le loro competenze alla realizzazione del risultato finale, talvolta recuperando materiali di traduzioni da lavori di autori precedenti, creando una sorta di vasto archivio di fonti cui attingere.

Dopo aver scelto una ristretta rosa di *pièces* – esclusivamente tragiche –, intesa come campione significativo per la cultura del Bel Paese, la versione francese è stata messa a confronto con l'originale inglese, in un proficuo dialogo interlinguistico e interculturale teso ad individuare innanzi tutto le principali caratteristiche dello stile letourneriano e successivamente, di conseguenza, che cosa viene recepito dal pubblico francese. Nonostante l'impegno scientifico ed enciclopedico tipicamente illuminista con il quale il traduttore si approccia all'impresa (uno stile che sarà mantenuto per tutti i venti volumi), il desiderio di fedeltà al testo rimane inficiato dalle norme socioculturali della tradizione, ma, soprattutto, del gusto e della sensibilità francesi, dalle quali il colto bibliotecario reale non può prescindere. A tutto ciò cerca di porre spesso rimedio un apparato critico di note assai nutrito e puntuale con lo scopo di ricostruire la versione originale del passo cassato o modificato; in queste discussioni a margine dell'opera si aprono interessanti scorci di analisi dei personaggi, illustrazioni di fonti letterarie e affreschi storici che completano il quadro con una ponderosa mole di informazioni.

L'attenzione si sposta dunque sul panorama culturale italiano e si apre ad un bifrontismo metodologico: ogni autore infatti (tranne nel caso di Foscolo, dove non è stato possibile scindere le due dimensioni) viene affrontato lungo il suo percorso letterario prima attraverso la lente ossianica e poi alla luce dell'influenza shakespeariana, secondo un ordine definibile quasi 'propedeutico'. Ogni poeta si avvicina e assorbe in modo diverso ciascuno dei due filoni, tracciando così un personale percorso di ricezione e di rielaborazione che



risponde alle differenze insite intimamente in esigenze, interessi, esperienze e personalità da cui l'arte di ciascuno di essi è caratterizzata, e che contemporaneamente, in un dipanarsi di tali sensibilità lungo un'ideale linea del tempo tematicamente selettiva, lascia intravedere un percorso di maturazione che inizia col l'entusiasta poeta di Alfonsine e si conclude con la maturità del malinconico conte recanatese.

Ne emerge un quadro estremamente variegato e ricco di suggestioni spesso inaspettate che invitano a rileggere i grandi nomi della letteratura dell'epoca sotto una luce nuova, innovativa – soprattutto se si considera la direzione shakespeariana –, confermando così ulteriormente l'intrinseca e ben nota complessità della seconda metà del Settecento, nel cui meraviglioso scrigno ancora molto è nascosto.



**Pierre Le Tourneur**



## 1. L'impresa di Pierre Le Tourneur

### 1. 1 Rassegna bibliografica

Pierre Prime Félicien Le Tourneur, figura di traduttore quasi misconosciuta, non soltanto in Italia ma anche in Francia, si rivela a chi desideri avvicinarlo come una personalità molto affascinante del mondo letterario della seconda metà del Settecento. La sua persona e tutta la sua attività letteraria rimangono a tutt'oggi superficialmente note soltanto di nome e non è ancora stato indagato il ruolo chiave da lui ricoperto nella trasmissione della nuova cultura letteraria, in un momento così complesso e sempre sfuggente come la fine del XVIII secolo.

La sua attività di scrittore e di traduttore, come si avrà modo di vedere, rappresenta uno dei pilastri fondamentali su cui si impernia tutto il processo del cambiamento del gusto letterario francese, che inizia ad aprirsi sempre più alle esperienze d'oltremontana, alla cosiddetta *sensiblerie larmoyante*, permettendo e

favorendo in grande misura l'avvio di quello che, in una fase più matura, sarà definito Romanticismo. Se da un lato è doveroso riconoscere che questa rivoluzione intellettuale non è dovuta soltanto ai meriti di Le Tourneur, poiché vi erano anche altri mezzi di trasmissione della cultura (dalle riviste letterarie, sempre molto aggiornate e primo mezzo di comunicazione in questo senso, alle letture personali dei pochi istruiti nelle lingue straniere, dai viaggi all'estero che permettevano un contatto diretto con la società inglese agli scambi epistolari); dall'altro lato, però, egli svolse un ruolo di prim'ordine nella trasmissione e nell'innovazione del panorama letterario dell'epoca, poiché, grazie ai suoi vasti interessi e alla posizione privilegiata offertagli dal suo lavoro, fu il primo a redigere traduzioni integrali di opere che godettero di un impatto incredibilmente forte nello spirito del pubblico colto, opere la cui diffusione viene riconosciuta come la base della formazione del nuovo gusto e del nuovo sentire e che ebbero conseguenze rivoluzionarie sia nel breve sia nel lungo periodo e non soltanto limitatamente alla Francia.

Come è noto, infatti, all'epoca il francese era utilizzato come una sorta di 'lingua ponte' che fungeva da tramite per la lettura di testi inglesi e tedeschi, i quali potevano entrare in altri paesi, come l'Italia, solo attraverso le traduzioni; ed è proprio nel dibattito riguardante questo argomento (uno dei grandi temi settecenteschi) che si inserisce anche l'autore francese.

Di fronte ad una tale personalità, alla sua creatività e all'importanza che ha avuto a livello europeo, stupisce molto la penuria di informazioni reperibili sul suo conto e dispiace prendere atto di come non gli sia stato riconosciuto il giusto peso, lasciandolo invece languire inspiegabilmente nel silenzio. La bibliografia reperibile in merito, infatti, è molto limitata e non sempre esaustiva, spesso circoscritta a semplici citazioni in antologie della letteratura francese<sup>1</sup> dove si nominano le sue traduzioni maggiori, ma senza alcun riferimento ad aspetti critici né ad una presentazione organica della sua produzione o ad un'analisi effettiva di cosa abbia significato la sua attività per la cultura dell'epoca.

Inoltre, anche quando Le Tourneur è esplicitamente citato, nella maggior parte dei casi tende ad essere presentata soltanto la sua *Préface du Shakespeare traduit de*

---

<sup>1</sup> Un elenco più definito delle maggiori storie della letteratura francese è reperibile in C. PICHOS, *Préromantiques, rousseauistes et shakespeareiens (1770-1778)*, in «Revue de Littérature comparée», 33ème année, 1959, pp. 348-355.

*l'anglois* e la violenta polemica con Voltaire, il quale, dopo aver egli stesso scritto una *Mort de César* (1736), per la composizione della quale era dichiaratamente debitore, per sua stessa ammissione, di numerosi aspetti (e interi passaggi dell'opera) al *Julius Cesar* shakespeariano, si scaglia con veemenza contro il mite ma assiduo traduttore dell'opera del bardo inglese nella *Lettre à l'Académie Française* (1776), cui risponderà il Baretti con il suo *Discours sur Shakespeare et sur Monsieur de Voltaire* (1777).

La prima (e unica) monografia in cui si possono reperire notizie a tutto campo sulla vita e le opere del traduttore francese risale ad una quanto mai preziosa tesi di laurea della Columbia University del 1908<sup>2</sup>, che ricostruisce per intero le linee principali della biografia e della copiosa attività dell'autore, prendendo in considerazione e presentando singolarmente tutte le sue opere.

Ad una certa distanza cronologia seguono i celebri studi di Paul Van Tieghem<sup>3</sup>, monografie impregnate rispettivamente sui temi del Preromanticismo e del Bardo scozzese, in cui Le Tourneur compare come traduttore dei *Canti di Ossian*, delle opere che ne hanno preceduto e preparato l'atmosfera e il gusto, come le *Notti* di Young e le *Meditazioni* di Hervey, e dell'intera drammaturgia shakespeariana. L'*Ossian en France* di Van Tieghem rimane finora l'unico studio che affronta in modo più mirato ed esplicito l'attività di traduzione di Le Tourneur per quanto riguarda il *corpus* ossianico, anche se nemmeno in questo caso si può parlare di un'analisi critica dell'opera dell'autore francese. Per quanto riguarda Shakespeare, invece, il lavoro sostanzialmente panoramico di Van Tieghem è proseguito, dopo un'ulteriore pausa quasi decennale, da altre due tesi di dottorato francesi discusse all'inizio degli anni Settanta<sup>4</sup>, estremamente interessanti per la quantità e la qualità dei dati forniti.

---

<sup>2</sup> M. G. CUSHING, *Pierre Le Tourneur*, New York, Columbia University Press, 1908. Va inoltre precisato che nella *Prefazione* al saggio l'autrice indica in una breve ricognizione bibliografica alcuni commenti esistenti all'interno di due opere di fine Ottocento che si sono occupate delle *Notti* di Young e delle *Meditazioni* di Hervey e che segnalano l'esistenza della traduzione francese, oltre a proporre qualche riferimento alla traduzione dell'*Ossian*. Per quanto riguarda il versante shakespeariano, l'autrice segue da vicino, con ampie citazioni dai testi originali, la disputa con Voltaire e propone un *excursus* sulle precedenti traduzioni francesi del teatro del drammaturgo britannico.

<sup>3</sup> P. VAN TIEGHEM, *Le Preromantisme. Études d'histoire littéraire européenne*, Paris, F. Rieder e Co., 1924, t. 1. *La notion de vraie poésie. La mythologie et la poésie scandinave. Ossian et l'ossianisme*; 2. *La poésie de la nuit et des tombeaux. Les idylles de Gessner et le rêve pastoral*; e 3. *La découverte de Shakespeare sur le continent* e P. VAN TIEGHEM, *Ossian en France*, Genève, Slatkine Reprints, 1967, t. 1 e 2.

<sup>4</sup> A. GENUIST, *Le Théâtre de Shakespeare dans l'œuvre de Pierre Le Tourneur 1776-1783*, thèse de doctorat, publié avec le concours du Centre National de la Recherche scientifique, Didier, Paris, 1971 e J.

La prima, di André Genuist, è l'unica vera e propria analisi critica e sistematica dell'imponente opera di traduzione del teatro shakespeariano: un ampio studio che mira ad elencare e osservare tecnicamente alcuni dei numerosi fenomeni dello stile letourneriano; la seconda, di Jacques Gury, si sofferma invece sulla fortuna di *Romeo e Giulietta* in Francia, ma cerca anche di ricostruire almeno in parte l'ambiente di lavoro che Le Tourneur aveva creato attorno a sé, con particolare attenzione per il maggiore dei suoi collaboratori e soci nell'impresa di promozione e pubblicazione dell'opera. A questi studi va aggiunta un'altra tesi, sempre degli anni Settanta<sup>5</sup>, che tenta di ricostruire, anche attraverso la pubblicazione di lettere inedite e private del traduttore, alcune delle difficoltà relative alla vicenda editoriale dell'opera; ed infine la pubblicazione della ristampa anastatica della sola *Préface* alla traduzione shakespeariana<sup>6</sup>, curata da Jacques Gury – che torna in questo modo sugli interessi giovanili – il cui commento rappresenta il contributo più recente.

Se da una parte si può affermare che gli studi sono stati avviati e che un filo conduttore, per quanto debole, è rimasto in vita ad intermittenza anche grazie a lavori lodevoli, dall'altra parte, però, la sostanziale mancanza di interventi critici mirati e di un'edizione moderna del testo (mai più edito da allora), sia per quanto riguarda l'*Ossian* sia sul versante shakespeariano, invita ad auspicare, proprio alla luce dell'importanza socio-culturale di una tale attività, una maggiore attenzione per una figura che si rivela il vero e proprio perno di un cambiamento epocale a livello europeo.

Dopo questa breve ricognizione bibliografica esplicativa dello stato della ricerca, è utile richiamare brevemente alla memoria le principali tappe della biografia e della produzione letteraria di Pierre Le Tourneur, al fine di comprendere almeno le linee generali della sua formazione<sup>7</sup>.

---

GURY, *Aspects de la shakespeareomanie en France, fortune et infortunes de 'Roméo et Juliette' de Louis XV à Napoléon III*, thèse de doctorat du 3<sup>ème</sup> cycle, Brest, 1972, voll. 1-3.

<sup>5</sup> Di cui la parte più significativa è rappresentata dall'estratto: M. MERCATI-BRISSET, *Pour un portrait de Le Tourneur*, in «Lettres Romanes», 3-4 (1976), pp. 195-260.

<sup>6</sup> P. LE TOURNEUR, *Préface de Shakespeare traduit de l'anglais*, édition critique par Jacques Gury, Genève, Droz, 1990.

<sup>7</sup> A questo proposito va precisato che l'unica fonte di notizie sulla vita di Pierre Le Tourneur è rappresentata, se si eccettua la pubblicazione di alcune lettere personali per opera della Mercati-Brisset, come accennato, dal saggio di Mary Gertrude Cushing, la quale, a sua volta, si rifà completamente alle informazioni offerte dall'unico biografo di Le Tourneur finora noto e contenute nella premessa ad un saggio di Le Tourneur, la cui edizione è stata curata dallo stesso biografo: M. PUJOS, *Notice sur la Vie de Le Tourneur*, premessa a P. P. F. LE TOURNEUR, *Le Jardin Anglois, ou Variétés, tant originales que*



## 1. 2 Cenni biografici

Pierre Le Tourneur nasce a Valonges, in Normandia, nel 1737 da genitori commercianti che non vantano quarti di nobiltà né grandi ricchezze, ma vogliono che il figlio possa avere una buona educazione. Il giovane realizza ben presto il desiderio della coppia, tanto che sembra trovare fin da subito nei libri, e in modo particolare nell'ambito letterario, il proprio elemento naturale: gli viene offerta, quindi, la possibilità di studiare in un primo momento a Coutance, cittadina meridionale della regione, e successivamente di stabilirsi nell'antico Collège des Grassins a Parigi, famoso per la sua attenzione nei confronti degli studenti meritevoli ma poco abbienti, grazie al quale può frequentare con profitto l'università della capitale, dove si distingue per particolari meriti legati allo studio. Terminato il percorso accademico, per i primi anni lavora per necessità economiche presso lo studio di un avvocato, ma nel 1771, pur contrariamente ai suoi desideri di persona estremamente schiva e riservata, viene convinto da un amico ad accettare il prestigioso posto di *Censeur Royal et Secrétaire Général de la Librairie*. Mantiene l'incarico fino al 1775, anno in cui, per motivi ancora non chiari, lo lascia trasferendosi a Montrouge, nei sobborghi di Parigi, dove si dedica completamente alla letteratura. Da questo momento fino alla sua morte, avvenuta nel 1788, sempre a Montrouge, l'unica informazione riguardante la professione non prettamente letteraria dell'autore è il servizio (di cui non viene indicato alcun estremo cronologico) come *Secrétaire ordinaire de Monsieur*, fratello del re Luigi XVI, che sarebbe poi stato conosciuto con il nome di Luigi XVIII.

Tuttavia, se da un lato questi ruoli così prestigiosi, ricoperti con grande competenza e senso del dovere, gli permettono certamente di rimanere in contatto con il mondo culturale più in vista dell'epoca da una posizione quanto mai privilegiata, dall'altro, nel periodo antecedente l'incarico ricevuto nel 1771, egli si era già ampiamente affermato nel mondo della letteratura per i suoi lavori, indipendentemente, quindi, dalla carica ricoperta a corte. Anzi, proprio negli anni precedenti aveva iniziato con significativi successi la sua produzione letteraria che, almeno in una prima fase, era

---

*traduites*, par feu M. Le Tourneur, précédées d'une Notice sur sa vie et ses ouvrages [...], Londres-Paris, Leroy, 1788.

originale e non si dedicava alla traduzione<sup>8</sup>: i suoi tre *Discours moraux*<sup>9</sup> erano stati premiati dalle Accademie di Montauban e di Besançon già fra il 1766 e il 1767, e subito dopo, nel 1769 e nel 1770, sono pubblicate le sue prime traduzioni, rispettivamente delle *Nights* younghiane<sup>10</sup> e delle *Meditations* di Hervey<sup>11</sup>. Queste ultime due opere sono accolte dal pubblico con unanime e sincero entusiasmo, tanto che già dopo la prima pubblicazione il traduttore viene soprannominato lo ‘Young français’, ed è considerato molto superiore rispetto all’originale. I suoi lavori gli valgono un alto numero di riedizioni successive (anche postume) e di imitazioni. Il suo modo di tradurre e di reinterpretare il testo dà luogo ad un nuova sensibilità artistica in Francia e la sua diventa la traduzione standard per tutto il periodo in cui rimane in voga l’interesse per questo genere letterario<sup>12</sup>.

Uno schematico prospetto riassuntivo potrà forse essere utile a chiarire quale sia stata la portata della sua attività, divisa fra originalità e frequentazione degli idiomi stranieri:

---

<sup>8</sup> Dopo il radicale cambio di rotta verso la traduzione, la produzione originale dell’autore continuerà ad essere presente nella sua carriera, ma in modo molto più sporadico – benché si distingua sempre per i premi ricevuti – poiché l’attività traspositiva, così vasta ed assidua, assorbirà quasi completamente tutte le sue energie.

<sup>9</sup> *Discours moraux* couronnés dans les Académies de Montauban et de Besançon en 1766 et 1767 avec un Eloge de Charles V, roi de France, par M\*\*\*, Paris, 1768. Poi ristampati anche ne *Le Jardin Anglois*, Paris, 1788.

<sup>10</sup> *Les Nuits d’Young*, traduites de l’Anglois par M. Le Tourneur, Paris, 1769, 2 voll. A proposito di quest’opera va segnalato che Le Tourneur aveva già proposto un primo estratto tradotto ancora nel 1760 e che già allora era stato molto apprezzato (*Pensées Angloises sur divers sujets de religion et de morale*, Amsterdam 1760. Cfr. M. G. CUSHING, *Pierre Le Tourneur*, cit., p. 46).

<sup>11</sup> *Méditations d’Hervey*, traduites de l’Anglois, par M. Le Tourneur, Paris, 1770.

<sup>12</sup>

Editions of Le Tourneur multiplied with astonishing rapidity, and his translation was reprinted as late as 1842. Imitators and other translators followed quickly in Le Tourneur’s footsteps; *Les Nuits Parisiennes*, *Les Nuits Angloises*, and finally a parody, *Les Jours* testified to the widespread popularity of the work. [...] his work remained the standard translation of the English poet and the medium through which he was known to France.

(M. G. CUSHING, *Ivi*, p. 46).

Nell’appendice bibliografica al saggio l’autrice segnala i riferimenti bibliografici di tutte le successive edizioni dell’opera, fino al 1842.

**Opere originali**

**Traduzioni**

– 1766:

*Éloge de Clairaut*, in *Nécrologie des hommes célèbres de France*, Paris, 1766.

– 1766-1767:

*Discours Moraux*, couronnées par les Académies de Montauban et de Besançon en 1766 et 1767, avec un *Éloge de Charles V., Roi de France*, par M\*\*\*, Sens et Paris, chez Tarbe et la Veuve Pierre Fils, 1768.

– 1769:

- *La Jeune Fille Seduite et Le Courtisan Ermite*, contes traduits de l'anglais par M. Le Tourneur, Paris, Lejay, 1769.
- *Les Nuits d'Young*, traduites de l'anglais par M. Le Tourneur, Paris, Lejay. Avec approbation et privilège du Roi, 1769.
- *Vue de l'Évidence de la Religion Chrétienne* considérée en elle-même, traduite de l'Anglois par M. Le Tourneur, Paris, L'Auteur, rue de Tournon, Berton, Mérigot jeune, 1769.

– 1770:

- *Œuvres diverses du Docteur Young*, traduites de l'anglais par M. Le Tourneur, Paris, Lejay, 1770.
- *Méditations d'Hervey*, traduites de l'anglais par M. Le Tourneur, Paris, Lejay, 1770.

– 1771:

- *Histoire de Richard Savage et de J. Thomson*, traduites de l'anglois par M. Le Tourneur, Paris, Fétil, 1771.
- *L'Histoire du règne de l'empereur Charles Quint*, [...] Amsterdam et Paris, chez Saillant et Nyon, Pissot, Desaint, Pankoucke, 1771.
- *Choix de Contes et de Poésies erses*, traduits de l'anglois par M. Le Tourneur, Amsterdam et Paris, Lejay, 1771.

– 1776-1783:

*Shakespeare, traduit de l'anglois*, dédié au Roi, Paris, chez la Veuve Duchesne, Musier Fils, Nyon, La Combe, Ruault, Lejay, Clousier, 1776-1783.

– 1777:

*Ossian, fils de Fingal, barde du troisième siècle*, poésies galliques, traduites sur l'anglois de M. Macpherson, par M. Le Tourneur, Paris, Musier Fils, 1777.

– 1778:

*Éloge du Marechal du Muy*, Qui a remporté le Prix, au Jugement de l'Académie de Marseille, le 25 Août, 1778, par M. Le Tourneur. Bruxelles et Paris, chez l'Auteur, rue de Tournon et chez Merigot Jeune, 1778.

– 1779-1789:

*Histoire Universelle depuis le commencement du monde jusqu'à présent*, par une Société de Gens de Lettres, Paris,

120 vols., 1779-1789.

– 1784:

- *Le Sylphe*, traduit de l'anglois. Genève et Paris, Merigot jeune, 1784.
- *Histoire d'Angleterre, représentée par Figures, accompagnées d'un Précis Historique*. Les Figures gravées par F. A. David, d'après les Dessins des plus célèbres Artistes de différentes Académies de l'Europe. Dédiée et présentée à Monsieur, frère du Roi. Paris, chez David, graveur, 1784.

– 1785:

- *Clarisse Harlowe*. Traduction nouvelle et seule complète, par M. Le Tourneur. Faite sur l'Édition originale revue par Richardson; ornée de figures du célèbre Chodowieki, de Berlin. Dédiée et présentée à Monsieur, frère du Roi. Genève, chez Paul Barde, et Paris, chez Moutard et Merigot le jeune, 1785.
- *Choix d'Elégies de l'Arioste*, traduites de l'Italien, par M. Le Tourneur, Secrétaire ordinaire de Monsieur, frère du Roi, et Censeur Royal. Paris, De l'imprimerie de Ph. D. Pierres, Imprimeur Ordinaire du Roi, 1785.

– 1787:

- *Voyage au Cap de Bonne Espérance, et Autour du Monde avec le Capitaine Cook*, et principalement dans le Pays des Hottentots et des Caffres, par André Sparrman, Docteur en Médecine, de l'Académie des Sciences, et Directeur du Cabinet royal d'Histoire naturelle de

Stockholm. Avec Cartes, Figures et Planches en taille douce. Traduit par M. Le Tourneur. Paris, chez Buisson, 1787.

- *Voyage en Allemagne*, dans une suite de lettres, par M. Le Baron de Riesbeck, traduites de l'anglois, avec portraits, plans et Carte en Taille-douce. Paris, chez Buisson, 1787.

– 1788:

*Voyage à Ermenonville*, in *Œuvres complètes de J. J. Rousseau*, Nouvelle édition, Paris, 1788.

– 1788:

- *Mémoires intéressans par Une Lady*, traduits de l'anglois par feu M. Le Tourneur. Londres, et Paris, chez Leroy, 1788.
- *Vie de Frédéric*, Baron de Trenck, traduite de l'Allemand par M. Le Tourneur, Berlin et Paris, 1788.
- 1788: *Le Jardin Anglois, ou Variétés tant originales que traduites* par feu M. Le Tourneur, précédées d'une notice sur sa vie et ses ouvrages, avec son portrait, dessiné d'après nature par M. Pujos. Londres, et Paris, chez Leroy, 1788.

– 1789:

*Le Nord du Globe, ou Tableau de la Nature*, dans les Contrées septentrionales; [...] Traduit de l'anglois de M. Pennant. Paris, chez Théophile Barrois le jeune, 1789.

Alla luce di quanto illustrato finora, il susseguirsi dei diversi momenti della vita del traduttore sembrano suggerire che forse non è stato il suo lavoro ufficiale a metterlo in contatto con le ultime novità letterarie dell'epoca che gli hanno dato l'ispirazione per queste traduzioni di successo, ma che probabilmente si è invece

verificata la circostanza opposta, ossia che Le Tourneur sia stato scelto per degli incarichi così prestigiosi proprio grazie ai suoi meriti letterari raggiunti personalmente.

Proprio a questo proposito vale la pena concentrare l'attenzione su un particolare relativo alla monumentale traduzione shakespeariana: già all'altezza del 1771, in occasione della pubblicazione di altre opere di Young, il traduttore francese annuncia nella prefazione di voler abbandonare la frequentazione della poesia cimiteriale, dopo le traduzioni dell'opera younghiana e delle *Meditations* di Hervey, e di volersi dedicare ad un altro genere:

Quant à présent j'ai si bonne volonté de l'exécuter [il proposito di abbandonare «les cimétieres»], que si j'avois quelque assurance que le goût du public répondît au mien, j'entreprendrois une traduction complete, la plus fidelle qu'il me seroit possible, du Théâtre entier de Shakespear (*sic*)<sup>13</sup>.

Segue poi una breve descrizione, corredata da riflessioni linguistiche, del precedente tentativo di La Place di compiere la stessa ardua impresa, ma con risultati ben diversi da quelli che si propone il bretone. Già a questa altezza cronologica, quindi, e pertanto prima dell'incarico istituzionale e ben sei anni prima anche della pubblicazione del primo volume del teatro shakespeariano, aveva già in mente l'intero progetto dell'opera: l'intenzione di intraprenderlo e portarlo a termine appare fin da subito chiara e decisa, tanto che, oltre al confronto diretto con i testi originali, è già iniziato un percorso di conoscenza approfondita dei lavori dei suoi predecessori.

Fra il 1771 e il 1776, cioè durante gli anni in cui ferve il lavoro preparatorio della grande traduzione shakespeariana, destinata a diventare l'opera di una vita, sembra non esserci stato spazio per nient'altro nella carriera letteraria del traduttore: un segnale, questo, che lascia intravedere quanto sia stata onerosa la redazione dei volumi e con quanto impegno egli vi abbia lavorato. La sostanziale assenza di un'attività parallela si verifica anche durante gli anni della pubblicazione dei venti tomi, dal 1776 al 1783, poiché l'attenzione dell'autore è comprensibilmente concentrata sull'opera ormai

---

<sup>13</sup> *Préface a Œuvres Diverses du Docteur Young*, traduites de l'Anglois par M. Le Tourneur, Paris, 1770, voll. 1-2.

iniziata. Il coordinamento di tutte le attività ad essa correlate gli richiede talmente tanta energia che la produzione originale viene praticamente sospesa<sup>14</sup> e, si potrebbe dire, quasi mai più ripresa da questo momento in poi, in quanto la svolta della propria carriera artistica in direzione della traduzione diventa anche una scelta pressoché definitiva nella vita dell'autore<sup>15</sup>.

Parallelamente alla traduzione dell'integrale del teatro shakespeariano trova spazio soltanto la pubblicazione dell'*Ossian, fils de Fingal*, nel 1777, di cui un primo abbozzo era già apparso nel 1771, sotto il titolo di *Choix de Contes et de Poésies erses*<sup>16</sup>. In entrambe i casi, sia con Shakespeare sia con Ossian, Le Tourneur ribadisce con decisione un successo che diventerà sempre più solido ed eclatante, poiché si tratta delle prime edizioni francesi complete di opere che il pubblico inseguiva già da tempo in traduzioni molto parziali, rifacimenti e imitazioni che erano comparsi durante gli anni precedenti.

La sua fama sarà immediata e valicherà i confini della Francia; innumerevoli saranno le ristampe e le sue due maggiori traduzioni – dei due bardi, il celtico e l'inglese – costituiranno la base culturale relativa a questi due filoni per il primo Ottocento (cui si limita il caso dell'*Ossian*, che vede numerosi rimaneggiamenti postumi, per poi esaurire la sua influenza con la conclusione del fenomeno stesso) fino ad arrivare con costanza al primo Novecento (per quanto riguarda l'esperienza shakespeariana), come si evince da un breve rapporto sinottico relativo alle principali edizioni:

---

<sup>14</sup> Compare infatti soltanto un *Éloge du Marechal du Muy*, Qui a remporté le Prix, au Jugement de l'Académie de Marseille, le 25 Août, 1778, par M. Le Tourneur. Bruxelles et Paris, chez l'Auteur, rue de Tournon et chez Merigot Jeune, 1778.

<sup>15</sup> La produzione originale si conclude a distanza di dieci anni dall'ultimo componimento, nel 1788, con un'opera che rimane in ogni caso molto significativa per sottolineare l'orientamento culturale e letterario, spinto sempre più verso la nuova temperie romantica, di Le Tourneur: il *Voyage à Ermenonville*, in *Œuvres complètes de J. J. Rousseau*, Nouvelle édition, Paris, 1788.

<sup>16</sup> *Choix de Contes et de Poésies erses*, traduits de l'anglois par M. Le Tourneur, Amsterdam et Paris, Lejay, 1771.



**Pierre Le Tourneur:  
Edizioni di Ossian e di Shakespeare  
Cronologia**

**Ossian**

**Shakespeare**

– 1777:

*Ossian, fils de Fingal, barde du troisième siècle*, poésies galliques, traduites sur l'anglois de M. Macpherson, par M. Le Tourneur, Paris, Musier Fils.

– 1776-1783:

*Shakespeare, traduit de l'anglois*, dédié au Roi, Paris, chez la Veuve Duchesne, Musier Fils, Nyon, La Combe, Ruault, Lejay, Clousier, 1776-1783, 20 vols.

– 1795:

*Poèmes d'Ossian et de quelques autres bardes*, pour servir de suite à l'Ossian de Le Tourneur, traduits de l'anglais par Hill, Paris, 1795.

– 1798:

*Poèmes d'Ossian et de quelques autres bardes*, pour servir de suite à l'Ossian de Le Tourneur. Traduction par Le Tourneur, David de St. George (et Labaume), Paris, 1798.

– 1799:

*Ossian, fils de Fingal, barde du III<sup>ème</sup> siècle*, poésies galliques traduites sur l'anglois de Macpherson, par Le Tourneur. Nouvelle édition revue, corrigée et augmentée, ornée de gravures, Paris, 1799.

– 1801:

*Cathuélina*, ou les Amis rivaux, poème imité d'Ossian, et mis en vers français d'après la traduction en prose de Le Tourneur, Paris, 1801.

– 1810:

*Poèmes d'Ossian*, Augmentée des poèmes d'Ossian et de quelques autres bardes, traduits sur l'anglais de M. Smith, pour servir de suite à l'Ossian de Le Tourneur; et précédée d'une notice sur l'état actuel de la question relative à l'authenticité des poèmes d'Ossian, par M. Guinguend. Paris, 1810.

– 1821<sup>17</sup>:

*Œuvres complètes de Shakespeare*, traduites de l'anglais par Letourneur. Nouvelle édition, revue et augmentée par F. Guizot et A. P. (Pichot), traducteur de Lord Byron; précédée d'une notice biographique et littéraire sur Shakespeare par F. Guizot, Ladvocaire, Librairie au Palais Royal, Paris, 1821, 13 vols.

– 1821-1822:

*Œuvres de Shakespeare*, traduites de l'anglais par Letourneur. Nouvelle édition, corrigée et augmentée des commentaires de Voltaire et de La Harpe. À la Librairie de Brissot-Thivars, rue Chabannais, No. 2, près la rue Neuve des Petits Champs,

---

<sup>17</sup> Si noterà come vi sia, dal punto di vista cronologico, quasi una 'staffetta' fra le riedizioni delle due opere: l'andamento delle stampe conferma che i poemetti ossianici hanno un ruolo determinante nella successiva ricezione del teatro del Bardo, poiché contribuiscono in larga parte a rendere ben più consistente e radicata quella *sensiblerie larmoyante* diffusa grazie all'anglomania, con le sue rispettive opere simboliche (tutte tradotte da Le Tourneur), che costituisce la base fondamentale per il cambiamento del gusto letterario e la creazione di un nuovo sentire su cui si prepara il terreno proprio per l'avvento della 'rivoluzione shakespeariana'.

Paris, 1821-1822, 12 vols. In *Théâtres Étrangers*.

– 1833:

*Œuvres dramatiques de Shakespeare*, traduites de l'Anglais par Letourneur. Nouvelle édition, précédée d'une notice biographique et littéraire par M. Horace Meyer, traducteur des œuvres de Schiller, et ornée du portrait de Shakespeare gravé sur acier. Imprimerie d'Amadée Saintin. Editeur, rue Saint Jacques 38, Paris, 1833, 2 vols, (in *Œuvres dramatiques de Shakespeare et de Schiller* [...] par M. J. A. Havard, Paris, A. Havard, 1834).

– 1839:

*Œuvres complètes de Shakespeare*, traduction entièrement revue sur le texte anglais par M. Francisque Michel, et précédée de la vie de Shakespeare par Woodsworth, Chez H. Delloye et Firmin Didot, Paris, 1839, 3 vols. (Traduction par Le Tourneur, *Vie de Shakespeare*, par Thomas Campbell).

– 1844:

Probabile altra edizione, a Parigi, 1844. Parziale, comprende soltanto *Les Deux Gentilhommes de Vérone*, *Les Joyeuses Commères de Windsor*, *Mesure pour Mesure*, *Beaucoup de Bruit pour Rien* et *Peines d'Amour Perdues*.

– 1855:

*Œuvres complètes de Shakespeare*. Traduction entièrement revue sur le texte anglais par M. F. Michel, et précédée de la

vie de Shakespeare par J. Campbell, Firmin Didot, Paris, 1855, 3 vols.

– 1875:

*Macbeth*, tragédie par Shakespeare. Traduction française par Letourneur, revue et corrigée. Jules Delalain, et Fils, Paris, 1875. (Cette traduction est précédée de la notice littéraire de M. E. Sedley, qui fait partie de la nouvelle collection des auteurs anglais format in 18).

– 1881:

- *Œuvres choisies de Shakespeare*, traduites par M. Letourneur et augmentées d'un préface par M. Dupontacq, Prof.: *Jules César*, *Hamlet* et *Macbeth*, Berche et Tralin, 69 rue de Rennes, Paris, 1881.
- W. Shakespeare, *La Tempête*, drame en 5 actes en prose, Traduction de Le Tourneur, Librairie de la Bibliothèque Nationale, 2 rue de Valois, Palais Royal, Paris, 1881.

– 1899:

*Œuvres de Shakespeare* illustrées d'un portrait de Shakespeare et de 9 gravures hors texte de Westal, Hamilton Smirke etc., d'après l'édition anglaise (London, 1791-1802.). Traduction de Letourneur, revue par Ch. Vogel, Éditée spécialement pour les Magasins du Bon Marché, par A. Deslinières, 8 rue de Chantilly, Paris, 1899, 2 vols.

Una volta terminato questo lavoro così estremamente articolato e complesso, l'attività della traduzione riprende con instancabile impegno e frenetico ritmo destreggiandosi fra diversi generi letterari, dalla storia alla letteratura di viaggio (scelta particolarmente interessante in questo periodo di grandi itinerari da parte dell'*élite* culturale, che sviluppa anche un'inedita attenzione per i paesaggi nordici), dal romanzo<sup>18</sup> alla biografia, dalla sperimentazione poetica elegiaca alla memorialistica, attraverso la lingua inglese, italiana e tedesca.

Osservando il lungo elenco e riflettendo sui titoli delle innumerevoli opere che si susseguono nell'arco di un tempo molto ridotto, colpiscono senza dubbio la velocità con cui il traduttore completa i suoi lavori, tutti in genere molto corposi, ed la variegata tipologia dei generi scelti. Al di là della fortuna delle traduzioni pubblicate dal 1783 in poi – in genere accolte tutte molto favorevolmente al momento dell'edizione, ma cadute nell'oblio in pochi anni<sup>19</sup> – non esiste ancora un giudizio da parte dei critici che possa far luce sui criteri utilizzati da Le Tourneur per selezionare le opere cui poi avrebbe dedicato la propria attività, e ad un primo sguardo, proprio per la diversità dei generi affrontati nel corso degli anni, sembra quasi che non vi sia stata una scelta ponderata, ma, al contrario, che il traduttore abbia semplicemente assecondato i suoi interessi di lettore pressoché onnivoro, al quale non si può riconoscere una linea guida coerente.

Questa supposizione espressa dalla Cushing, l'unica che si sia spinta a fornire un giudizio complessivo sulle opere dell'autore, si può però condividere solo in parte: è infatti senz'altro vero che la diversa natura dei testi si presenta in modo particolarmente evidente e che, di primo acchito, non pare riconoscibile una *ratio* complessiva, ma, ad una riflessione più approfondita, è invece possibile reperire un filo logico che unisce tali scelte: esso si riconduce all'intenzione da parte del traduttore di contribuire alla creazione delle nuove istanze letterarie, alla costruzione dello spirito di un'incipiente cultura che coagula l'attenzione dei lettori su tutto ciò che ha origini inglesi o comunque nordiche, come nel caso della natura inospitale, 'sublime', del Settentrione più freddo; o il tema del viaggio in sé, legato non solo alle nuove esigenze culturali del *Grand Tour*

---

<sup>18</sup> Fra cui spicca in modo senz'altro significativo la traduzione di *Clarisse Harlowe*.

<sup>19</sup> Cfr. M. G. CUSHING, *Pierre Le Tourneur*, cit. La studiosa inoltre sostiene che, da un punto di vista più tecnico, le traduzioni del periodo successivo al 1783 non abbiano avuto una grande fortuna anche perché il loro valore artistico era effettivamente inferiore a quelle precedenti. L'unico lavoro che, come in effetti si è verificato, ha meritato un apprezzamento maggiore è stata la trasposizione del citato romanzo di Richardson.

ma anche alle più recenti scoperte geografiche di mondi lontani ed esotici; o ancora la diffusa forma narrativa diaristico-epistolare; tutti elementi che convergono a sottolineare l'attenzione con cui Le Tourneur si avvicina e si apre a tutti gli aspetti di un *milieu* intellettuale che si sta rinnovando, e che viene qui declinato nei suoi nuovi temi e stili. La carrellata dei diversi argomenti affrontati dal traduttore francese rappresenta quindi una sorta di ritratto caleidoscopico delle varie sfaccettature della nuova cultura di fine Settecento e risponde alle nuove esigenze del pubblico dei lettori.

Con la sua attività Le Tourneur ha impresso alla cultura dell'Hexagone una forte componente cosmopolita e ha contribuito in maniera decisiva a favorire il cambiamento ormai in atto, rinnovando il gusto letterario e il sapere in generale, aprendoli ad un più ampio respiro europeo. Il principio che l'autore utilizza nella scelta delle opere è quindi per certi versi assimilabile a quello che guida la sua attività traduttrice: infatti, come le sue traduzioni non possono essere considerate 'fedeli' al testo originale, a causa delle numerose modifiche apportate (ma sono in ogni caso in grado di comunicarne il messaggio e di ricostruirne lo spirito e l'atmosfera autentica che si trova alla base), così anche nella scelta del *corpus* cui dedicare la propria attività è stata determinante non tanto la precisa coerenza dei generi letterari affrontati, quanto piuttosto l'intenzione di illustrare il nuovo spirito che caratterizza la cultura dell'epoca e la volontà di comunicarlo in tutte le sue sfaccettature; ancora una volta, quindi, in linea con *modus operandi* leturneriano, assume un'importanza più rilevante il messaggio, il contenuto effettivo rispetto a tutta la struttura all'interno della quale esso si trova incardinato.

### 1. 3 La pratica della traduzione

A questo punto è necessario definire con più precisione i principi che guidano Le Tourneur nella sua attività di traduzione. Come è noto, all'epoca era in atto da quasi un secolo un acceso dibattito europeo sul valore e sulla modalità delle traduzioni<sup>20</sup>,

---

<sup>20</sup> Gli studi sul complesso e secolare dibattito sulla traduzione nel XVIII secolo sono molto numerosi; pur nella difficoltà di riassumere in nota quanto prodotto finora sull'argomento, si propongono almeno le linee bibliografiche principali: *Théories et pratiques de la traduction aux XVIIe et XVIIIe siècles*, *Actes de*

applicate soprattutto alle opere classiche antiche e ai testi sacri. È in modo particolare per quest'ultimo filone che viene percepita la necessità di stabilire dei principi di traduzione corretti, poiché si cerca così di limitare il più possibile gli errori e le relative conseguenze dovute all'arbitrio dell'interpretazione dei Testi. L'attenzione per questo tema nasce inizialmente in Francia verso la metà del XVII secolo, grazie all'intensa attività dei giansenisti di Port-Royal che, entro la fine del '600, compongono un folto gruppo di opere teoriche con l'obiettivo di discutere i vari aspetti del problema e aiutare i traduttori orientandone l'attività verso modalità quanto più possibile corrette.

La discussione si fa fin da subito accesa e ad essa si affiancano quasi immediatamente i paralleli dibattiti sulla traducibilità o meno del testo poetico, sull'idioma che si può adattare nel modo migliore alla pratica della trasposizione linguistica e nasce anche la fondamentale espressione di 'genio della lingua', che tutti, traduttori e teorici, d'ora in poi utilizzeranno e su cui rifletteranno abbondantemente, cercando, per quanto possibile, di penetrarne il significato più profondo. Vale la pena soffermarsi sul valore intrinseco di questa dicitura perché diventerà il vero perno della

---

*la journée d'études du Centre de recherche sur l'Europe classique (XVIIe et XVIIIe siècle)*, Université Michel de Montaigne-Bordeaux 3, 22 février 2008, édités par Michel Wiedermann, Tübingen, Gunter Narr, 2009; T. ZANON, *La musa del traduttore. Traduzioni settecentesche dei tragici classici francesi*, Verona, Fiorini, 2009; A. BRUNI, *Preliminari alla traduttologia: il dibattito di fine Settecento e dintorni*, «Seicento & Settecento», III, 2008, pp. 11-25; E. BIAGINI, *Nota sulle teorie della traduzione del Settecento*, in *A gara con l'autore: aspetti della traduzione nel Settecento*, a cura di Arnaldo Bruni, Roberta Turchi, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 53-55; A. BRETTONI, *Idee settecentesche sulla traduzione: Cesarotti, i francesi e altri*, in *A gara con l'autore*, cit., pp. 17-51; *Antologia di testi: Madame Dacier, Desfontaines, D'Alambert, Batteux, Delille e le teorie della traduzione*, a cura di Enza Biagini, Augusta Brettoni, in *A gara con l'autore*, cit., pp. 57-96; G. MELLI, «Gareggiare con il mio originale». *Il "personaggio" del traduttore nel pensiero di Melchiorre Cesarotti*, in *Aspetti dell'opera e della fortuna di Melchiorre Cesarotti*, I, a cura di Gennaro Barbarisi, Giulio Carnazzi, Milano, Cisalpino, 2002, pp. 369-389; M. MARI, *Momenti della traduzione fra Settecento e Ottocento*, Milano, Istituto di propaganda libraria, 1994; J. CHOUILLET, «Interpréter pour traduire»: réflexions sur l'herméneutique de Diderot, in *Il genio delle lingue: le traduzioni nel Settecento in area franco-italiana*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1989, pp. 37-42; S. GENSINI, *Traduzioni, genio delle lingue, realtà sociale nel dibattito linguistico italo-francese (1671-1823)*, in *Il genio delle lingue*, cit., pp. 9-36; A. PRINCIPATO, *Le idee di Prévost sulla traduzione*, in *Il genio delle lingue*, cit., pp. 43-56; E. MATTIOLI, *Storia della traduzione e poetiche del tradurre (dall'Umanesimo al Romanticismo)*, in ID., *Studi di poetica e retorica*, Modena, Mucchi, 1983, pp. 183-204; M. CESAROTTI, *Saggio sulla filosofia delle lingue*, a cura di Mario Puppo, Milano, Marzorati, 1969. Per una panoramica più ampia sulla pratica della traduzione e sul suo valore culturale, cfr. almeno R. PERGOLA, *Panoramica delle teorie contemporanee sulla traduzione*, in *I confini della traduzione*, a cura di Bruna Di Sabato, Antonio Perri, Padova, Libreriauniversitaria.it, 2014, pp. 31-46; N. RUGGIERO, *Storia della traduzione come storia della cultura*, in *I confini della traduzione*, cit., pp. 221-228; G. FOLENA, *Volgarizzare e tradurre*, Torino, Einaudi, 1994; R. ZUBER, *Les «Belles Infidèles» et la formation du goût classique. Perrot d'Ablancourt et Guez de Balzac*, Paris, Armand Colin, 1968.

discussione sul tema e costituirà il cuore della pratica traduttoria anche per quanto riguarda le attività di Le Tourneur e, in Italia, di Cesarotti.

Il 'genio delle lingue', considerato come quell'insieme di elementi, caratteristiche, aspetti insiti nella lingua e talmente profondi da risultare inscindibili da essa – rendendola in questo modo ciò che effettivamente è, con un suo spirito, una sua forma, una propria formulazione della cultura di un dato popolo di cui appare come il riflesso più fedele – diventa il punto focale delle teorie sulla traduzione e la principale giustificazione di tutte le libertà di cui si servono gli autori. Se infatti il concetto di 'genio delle lingue' indica tutti quegli aspetti tipici di un idioma che vengono classificati come di fatto *intraducibili* perché troppo legati alla lingua d'origine, il traduttore si sente autorizzato non solo a modificare certe locuzioni idiomatiche ricercandone di equivalenti nella lingua di arrivo, ma soprattutto ad adattare al sentire del nuovo pubblico da cui l'opera sarà accolta.

Questo *modus operandi*, quindi, sulla scorta di un principio di base di infedeltà conclamata (e approvata), che ha tuttavia, paradossalmente, come scopo quello di essere proprio per questo ancora più fedele, determina una serie di incessanti modifiche apportate al testo di partenza, variazioni che si declinano secondo una pluralità di fenomeni linguistici e culturali che, in alcuni casi, contrariamente alle premesse iniziali del traduttore, arrivano purtroppo a snaturare l'originale.

Non è fra gli scopi di chi scrive illustrare e approfondire in questa sede tutti gli aspetti di una *querelle* così articolata su molteplici piani, pertanto ci si limiterà a sottolineare solamente il fatto che all'interno di questa disputa si vanno formando

posizioni diverse inclini a privilegiare la fedeltà sulla bellezza stilistica della traduzione o, viceversa, a preferire la bellezza alla fedeltà, senza tralasciare la possibilità di una conciliazione fra le due prospettive che, in ogni caso, contemplavano il rispetto delle regole dello stile imposte dalla retorica classica, vale a dire la chiarezza, l'armonia e l'eleganza, attributi della bellezza della forma<sup>21</sup>.

---

<sup>21</sup> A. BRETTONI, *Idee settecentesche sulla traduzione: Cesarotti, i francesi e altri*, cit., p. 18.



Le due maggiori correnti di pensiero riguardanti l'argomento si coagulano essenzialmente attorno a due principali tipologie di traduzione: le letterali poco accattivanti e le cosiddette '*belles infidèles*'. Quest'ultima definizione, coniata nell'ambiente di Port-Royal per definire le traduzioni di Nicolas Perrot D'Ablancourt, che ad esso apparteneva, rappresenta anche la tipologia di traduzione che tende ad avere la meglio. Soprattutto nell'ambito della letteratura, infatti, si preferiscono versioni meno fedeli ma più accettabili sia sotto il profilo culturale (con un occhio, quindi, alla tradizione e contemporaneamente alle nuove istanze) sia sotto il profilo della chiarezza, poiché una delle ragioni addotte dai traduttori per giustificare la maggior parte delle modifiche apportate al testo originale è proprio (in perfetto stile illuminista) il loro desiderio di rendere quanto più possibile esplicito il messaggio dell'autore.

Per raggiungere questo obiettivo di fondamentale importanza, gli autori sono disposti ad aggiungere porzioni di testo *ex novo* contenenti locuzioni in grado di spiegare il senso del passo originale, eliminare le parti di testo poco comprensibili o corredare l'opera con un nutrito apparato di note.

Non è possibile estrapolare un'idea univoca riguardo al tema della modalità migliore di traduzione: ogni traduttore, pur aderendo in linea di massima ad una delle due principali linee di pensiero illustrate, mantiene nello stesso tempo una personale visione del problema, anche in virtù dell'opera su cui si trova a lavorare e che offre ogni volta un diverso tipo di peculiarità e quindi, di conseguenza, di difficoltà. Proprio in ragione di quest'ultimo aspetto le testimonianze del dibattito sono costituite per lo più dalle prefazioni, dalle introduzioni premesse alle opere o dai commenti critici che accompagnano il testo. In essi gli autori espongono le loro teorie sull'argomento presentando e spiegando i principi che hanno guidato la loro attività ed eventualmente rapportandosi in modo critico o, al contrario, sostenendo i pareri di altri scrittori.

È necessario dunque riassumere molto brevemente, nel caso di Cesarotti, e illustrare, per Le Tourneur, le idee in merito alla teoria di tale pratica. La figura del professore padovano si propone in questo senso come uno dei simboli del secolare dibattito, poiché la sua posizione e il suo spessore culturale sono destinati a fare scuola in tutta Europa rendendolo una delle personalità chiave dell'epoca: l'abate partecipa alla discussione con numerosi testi, come la prefazione alla seconda edizione dei *Canti di Ossian* (1772), cui si aggiungono alcune *Osservazioni* al poemetto *Comala*, il discorso premesso alle opere di Demostene (1774), il *Ragionamento preliminare storico critico*

presente nell'*Iliade* (1786), il *Ragionamento preliminare al corso di letteratura greca* (1781) e il famoso *Saggio sulla filosofia delle lingue* (1785). Per richiamare alla memoria il suo pensiero, a proposito del quale è reperibile una nutrita bibliografia<sup>22</sup>, rimane senza dubbio significativo il citato discorso premesso alla seconda edizione dell'*Ossian*, che, pur configurandosi come il primo intervento in materia da parte dell'ancora giovane intellettuale, contiene già *in nuce* tutta la sua teoria che sarà poi sviluppata e maturata negli anni successivi.

In esso Cesarotti spiega dettagliatamente tutte le difficoltà che ha dovuto affrontare nel suo lavoro di traduzione, illustra quali sono state le soluzioni adottate ed enuncia i principi che lo hanno guidato. Fra i precetti-chiave della sua poetica emerge un concetto già ben conosciuto da chi finora aveva seguito la discussione a livello europeo e che appartiene, ovviamente, alla corrente di pensiero più 'libera': quello cioè secondo cui è preferibile una migliore resa artistica, anche a discapito della fedeltà al testo. È nota la grande dignità che Cesarotti suole conferire a questa attività, al testo tradotto e alla figura stessa del traduttore: l'opera che risulta dalla sinergia di questi tre elementi ha per l'abate lo stesso spessore e la stessa importanza del testo originale, anzi, talvolta essa può dimostrarsi anche migliore.

Ma se mi si vuol dar carico di aver procurato in vari luoghi di *rischiarar il mio originale, di rammorbidirlo, 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.

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

---

<sup>22</sup> Vale la pena ricordare almeno i contributi di W. BINNI, *Preromanticismo italiano*, Napoli, Ed. Scientifiche Italiane, 1947; G. MARZOT, *Il gran Cesarotti*, Firenze, La Nuova Italia, 1949; G. MELLI, «Gareggiare con il mio originale», cit.; A. BRETTONI, *Idee settecentesche sulla traduzione*, cit.; E. BIAGINI, *Nota sulle teorie della traduzione del Settecento*, cit.; M. MARI, *Momenti della traduzione fra Settecento e Ottocento*, cit.; A. BRUNI, *Preliminari alla traduttologia*, cit.

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*)

All'orecchio di chi abbia frequentato l'ambito letterario della seconda metà del Settecento, ragionamenti come quelli esposti dall'abate padovano non suonano nuovi: costituiva quasi una prassi, all'epoca, intervenire sul testo originale, talvolta anche in modo pesante, pur nell'indiscussa buona fede di un principio educativo che aveva ugualmente a cuore sia la trasmissione dei contenuti sia la tutela della sensibilità del pubblico dei lettori.

Sulla medesima linea illustrata da Cesarotti si era posto anche Le Tourneur, i cui principi relativi a tale pratica sono definiti nello specifico nella sua prima grande traduzione relativa alle *Nights* younghiane.

<b>D'Ablancourt</b>	<b>Le Tourneur</b>	<b>Cesarotti</b>
<p>D'ailleurs la diversité qui se trouve dans les langues est si grande, tant pour la construction et la forme des périodes, que pour les figures et les autres ornements, qu'il faut à tout coups changer d'air et de visage, si l'on ne veut faire un corps monstrueux, tel que celui des traductions ordinaires, qui sont ou mortes et languissantes, ou confuses et embrouillées, sans aucun ordre ni agrément. <i>Il faut donc prendre garde qu'on ne fasse</i></p>	<p>Le plus général et celui qui m'a paru le plus propre à inspirer le dégoût, c'est une abondance stérile, un reproduction des mêmes pensées sous mille formes presque semblables, un retour perpétuel de l'Auteur aux idées qu'il a déjà épuisées. Les Anglois en ont porté le même jugement. [...] J'ai élagué toutes ces superfluités, &amp; je les ai rassemblées à la fin de chaque Nuit sous le titre de <i>Notes</i>, qui ne sont point mes</p>	<p>Ma se mi si vuol dar carico di aver procurato in vari luoghi di <u>rischiarar il mio originale, di rammorbirlo, di rettificarlo e talora anche di abbellirlo, e di reggiar con esso</u>, 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'<u>esser più fedele allo spirito che alla lettera del mio ori-</u></p>

*perdre la grace 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 qui ne l'est point. Souvent on est contraint d'ajouter quelque chose à la pensée pour l'éclaircir; quel-quefois il en faut retrancher une partie pour donner jour à tout le rest. 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*

remarques, mais l'amas de ces fragmens que j'ai mis au rebut, & de tout ce qui m'a paru bizarre, trivial, mauvais, répété & déjà présenté sous des images beaucoup plus belles. Mon intention a été de *tirer de l'Young Anglois, un Young François* qu'on pût lire avec intérêt, sans songer s'il est original ou copie. Il me semble que c'est la méthode qu'on devroit suivre en traduisant les Auteurs des langues étrangères, qui avec un mérite supérieur, ne sont pas des modèles de goût. Par là, tout ce qu'il y a de bon chez nos voisins nous deviendroit propre, & nous laisserons le mauvais, que nous n'avons aucun besoin de lire ni de connoître. [...] Au reste j'ai tâché de traduire aussi littéralement que j'ai pu, à raison de mon talent, & de la différence du *génie des deux langues*. Quand il m'est venu quelque idée qui pourroit servir de liaison aux autres, quelque épithète qui completoit une image, la rendoit plus lumineuse, ou donnoit plus d'harmonie au style, j'ai cru que c'étoit mon droit de l'employer. S'il étoit vrai que j'eusse quelquefois embelli l'original, ce seroit une bonne fortune dont je lui rends tout l'honneur. Je ne la devois qu'au sentiment dont il me pénétoit. Quand notre langue résistoit à l'expression Anglaise, j'ai traduit l'idée; et quand l'idée conservoit encore un air trop

*ginal* e di studiarli di tener un perso-naggio di mezzo fra il traduttore e l'autore.

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

ses paroles.

(*Les Annales de Tacite,*  
*Préface, 1693*)

étranger aux nôtres, j'ai  
traduit le sen-timent.

(*Les Nuits d'Young,*  
*Préface, 1769*)

Come si evince dal confronto di alcuni passi tratti dalle *Prefazioni* che illustrano le linee programmatiche dell'attività dell'autore, da D'Ablancourt – cui spetta il compito di dare inizio in modo esplicito al moderno dibattito sulla traduzione – al suo connazionale (che ne segue da vicino i principi) e a Cesarotti, è evidente la presenza di costanti fondamentali che determinano le caratteristiche dei loro lavori e che li accomunano molto strettamente.

Sullo stesso argomento Le Tourneur ritornerà alcuni anni dopo in occasione della grande impresa di traduzione di Shakespeare<sup>23</sup>: nell'*Avis sur cette traduction*, che vale la pena citare nella sua sezione più tecnica, l'autore promuove e giustifica il proprio lavoro focalizzandosi, di fatto, ancora una volta sul concetto di *génie de la langue* che egli ha cercato di penetrare con tutto il suo impegno, ma al quale ha anche dovuto sottostare nel rispetto di entrambi gli idiomi dialoganti:

C'est une traduction exacte & vraiment fidèle que nous donnons ici; c'est une copie ressemblante, où l'on trouvera l'ordonnance, les attitudes, le coloris, les beautés et les défauts du tableau. Par cette raison même, elle n'est pas & ne doit pas être toujours rigoureusement littérale: ce seroit être infidèle à la vérité & trahir la gloire du Poète. Il y a souvent y a souvent des métaphores & des expressions qui, rendues mot-à-mot dans notre langue, seroient basses ou ridicules, lorsqu'elles sont nobles dans l'original: car en Anglois il est très-peu de mots bas. Les noms de tous les animaux, de tous les détails de la société, de la vie du peuple, comme de celle des grands, tous les objets de la nature sont nobles dans cette langue, qui n'a attaché la bassesse qu'à ce qui choque & dégoûte réellement les sens. Ainsi le devoir d'être fidèles nous impositoit celui de substituer à une métaphore qui, en François, seroit devenue abjecte & populaire, une métaphore équivalente qui conservât la dignité de l'original, & de chercher un autre mot, pour rendre le mot qui se trouveroit bas dans notre langue, si on le traduisoit,

---

<sup>23</sup> Nessuna parola sarà spesa, invece, nella versione dell'*Ossian*, pubblicata nel 1777.

comme traduisent les Dictionnaires. Il y a dans Shakespeare une foule de beautés de mètre & d'harmonie imitative: quelques-unes auront disparu sans doute dans notre Traduction: il est impossible de les faire passer toutes dans une langue étrangère: nous en avons sauvé cependant le plus qu'il nous a été possible, lorsqu'elles ont laissé quelque prise à notre langue pour s'en saisir. Ceux qui connoissent les deux idiomes verront que du moins nous avons presque toujours été fidèles à l'arrangement des phrases, ce qui peut-être est moins difficile avec Shakespeare qu'avec aucun Poète moderne, & ce qui prouve avec quelle justesse il sentoit & s'exprimoit. Il nous a paru que ses tours & ses inversions conservées, n'en avoient que plus d'énergie & de grâce dans notre langue. Si quelquefois on est arrêté par une expression moins noble, on verra qu'elle tient au caractère, & que nous rayons préférée à un terme plus relevé, pour conserver à l'original sa couleur, & au caractère sa vérité<sup>24</sup>.

#### 1. 4 L'ambiente e i materiali di lavoro

Le teorie sulla traduzione espresse da Le Tourneur, oltre ad essere comuni a gran parte del *milieu* letterario più all'avanguardia, erano condivise anche dai collaboratori dell'autore. Il laborioso bretone, infatti, già per natura predisposto a questo tipo di attività, dopo aver lasciato il prestigioso incarico di censore reale per consacrarsi interamente a tale carriera, fonda un'«officina di traduzione» animata da personalità più e meno eminenti dell'ambiente culturale francese<sup>25</sup>. Ciò non significa che il suo apporto

---

<sup>24</sup> Tali precisazioni sul proprio lavoro gli valgono le più tempestose ire di Voltaire, che si sente chiamato in causa poiché, in alcuni passaggi del discorso letoruneriano, percepisce dell'ironia riguardo a ciò che egli stesso aveva dichiarato nella *Préface* della sua traduzione del *Jules César*; sulla base di ciò il sanguigno patriarca di Ferney scaglierà addosso al collega gli strali della sua *Lettre à l'Académie Française*, con cui avrà inizio la celebre *querelle*. Per un approfondimento su questo punto e per un confronto fra i due testi cfr. C. PICHOS, *Préromantiques, rousseauistes et shakespeareiens (1770-1778)*, cit.; per gli effetti della *Lettre* voltairiana all'interno del dibattito letterario cfr. almeno G. BARETTI, *Discours sur Shakespeare et sur Monsieur de Voltaire*, Londra, chez J. Nourse e Parigi, chez Durand neveu, 1777. Inoltre, la violenza dell'intervento di Voltaire avrà ripercussioni dirette anche nell'ambiente italiano, dove alcuni intellettuali criticarono i mirabili risultati dell'impresa del traduttore bretone poiché non osavano contrariare l'autorevole illuminista, attirandosene le focose ire. Cfr. A. M. CRINÒ, *Le traduzioni di Shakespeare in Italia nel Settecento*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1950 e A. GRAF, *L'anglomania e l'influsso inglese in Italia nel secolo XVIII*, Torino, E. Loescher, 1911.

<sup>25</sup> Tentativi di ricostruzione dell'*entourage* che accompagnava Pierre Le Tourneur sono consultabili in P. LE TOURNEUR, *Préface de Shakespeare traduit de l'anglois*, édition critique par Jacques Gury, cit.; A.

personale perda di valore: egli rimane comunque la figura di maggior spicco, sia per la quantità di energie riversate personalmente sui testi, che resta ancora qualcosa di incredibile per la capacità di gestire carichi di lavoro sorprendentemente pesanti, sia per quanto riguarda gli impegni gestionali di coordinamento delle attività, promozione dell'opera, ricerca dei sottoscrittori, rapporti con gli editori, riscossione dei pagamenti e tutto ciò che comporta un'impresa così enorme come quella che aveva progettato, di fatto, da solo.

Nella «société littéraire que préside M. Le Tourneur»<sup>26</sup>, difficile da ricostruire nella sua complessa totalità a causa della dinamicità dei collaboratori che si susseguono in continuazione e per la mancanza – almeno per quanto lo *status quaestionis* concede di sapere finora – di documenti chiarificatori, figurano diverse categorie di aiutanti che intessono attorno al vertice una fitta rete culturale cui ciascuno contribuisce con la propria esperienza e formazione. Fra di essi sono individuabili (seguendo un ordine gerarchicamente inverso) penne quasi misconosciute di giovani trasferitisi in città dopo i loro studi in provincia, che desiderano iniziare a fare pratica nel mestiere delle lettere; celebri intellettuali e giornalisti che avevano già dato prova delle loro abilità in materia nelle più prestigiose riviste letterarie parigine (come nel caso di Turgot o Suard, per citare solo i più noti, che già avevano espresso le loro potenzialità nel *Journal Etranger* e nell'*Année Littéraire*); ed infine gli amici più intimi dell'autore che condivideranno più strettamente con lui, oltre al rapporto umano, anche le fatiche e gli oneri dell'impresa: a questa cerchia più stretta si ascrivono Ducis<sup>27</sup>, Fontaine-Malherbe<sup>28</sup>, il conte di Catuélan<sup>29</sup> e Mercier<sup>30</sup>.

---

GENUIST, *Le Théâtre de Shakespeare dans l'œuvre de Pierre Le Tourneur 1776-1783*, cit. (specialmente le pp. 12-24 dell'*Introduction*); M. MERCATI-BRISSET, *Pour un portrait de Le Tourneur*, cit.; C. PICHOS, *Préromantiques, rousseauistes et shakespeareiens (1770-1778)*, cit.

<sup>26</sup> Così, nel 1777, la definisce La Harpe, fedele cronista di tutto ciò che accadeva a Parigi (la citazione compare in A. GENUIST, *Le Théâtre de Shakespeare dans l'œuvre de Pierre Le Tourneur 1776-1783*, cit., p. 23), da cui si deduce che il suo laboratorio aveva acquisito una certa notorietà nell'ambiente socio-culturale della *ville lumière*.

<sup>27</sup> Di Jean François Ducis (1773-1816) andrà ricordato almeno che si distinse per i suoi rimaneggiamenti teatrali di alcune fra le maggiori opere del Bardo dell'Avon: *Hamlet* (1769), *Roméo et Juliette* (1772), *Roi Léar* (1780), *Macbeth* (1781) e *Otello* (1792). Le sue *pièces*, in modo particolare *Hamlet* e *Roméo et Juliette*, saranno rappresentate anche nei teatri italiani, soprattutto a Venezia (cfr. L. FRASSINETI, *Monti, Ducis e la ricezione "neoclassica" di Shakespeare in Italia (1769-1979)*, in *Vincenzo Monti fra Roma e Milano*, a cura di Gennaro Barbarisi, Atti del convegno di Alfonsine (RA), 27 marzo 1999, Cesena, Il ponte vecchio, 2001, pp. 71-106), saranno tradotte in italiano (cfr. F. GRITTI, *Amleto*, in *Il teatro moderno applaudito, ossia raccolta di tragedie, commedie, drammi e farse che godono presentemente del più alto*



Il prolifico traduttore riesce dunque a creare e a coordinare un laboratorio molto articolato e altrettanto attivo e a fare tesoro delle esperienze, delle conoscenze e delle competenze di tutti i suoi componenti. Senza dimenticare che dopo l'allontanamento di Fontaine-Malherbe e di Catuélan il carico commerciale e logistico grava interamente sulle spalle di Le Tourneur, il quale non esita a contribuire con il suo

---

*favore sui pubblici teatri, così italiani come stranieri*; corredata di notizie storico-critiche e del Giornale dei Teatri di Venezia, Venezia, con Privilegio, 1796, t. 4. La versione italiana sarà rappresentata a Padova, presso il teatro degli Obizzi nel 1774. Cfr. B. BRUNELLI, *I teatri di Padova dalle origini alla fine del secolo XIX*, Padova, Draghi, 1921) e influenzeranno autorevoli poeti che assisteranno alle rappresentazioni (celebri, a questo proposito, le lacrime di Monti in occasione del *Roméo et Juliette*, cfr. L. FRASSINETI, *Ivi*, e, più oltre, il capitolo a lui dedicato).

<sup>28</sup> Fedele amico dai tempi degli studi in collegio, Jean Fontaine-Malherbe (1740-1780) affianca il nome di Le Tourneur nella pubblicazione dei primi due volumi della grande impresa shakespeariana. Lo stesso Le Tourneur, durante il periodo in cui ricopre l'incarico a corte, lo fa nominare alle poste del censore reale e Ispettore della *Librairie*. Una prima ricognizione biografica sulla sua figura è delineata in M. MERCATI-BRISSET, *Pour un portrait de Le Tourneur*, cit., p. 215, n. 58.

<sup>29</sup> Jacques du Merdy, conte di Catuélan (1732-dopo il 1790?) è probabilmente l'aiuto più consistente e vicino a Le Tourneur, almeno fino ai primi anni della pubblicazione: il suo è il terzo nome che compare fra gli editori dei primi due volumi (dopo Le Tourneur e Fontaine-Malherbe), dopodiché anche lui abbandonerà l'impresa e Le Tourneur si troverà da solo a coordinare l'intera attività. Le ragioni della decisione non sono note con certezza; per le ipotesi formulate finora cfr. J. GURY, *Aspects de la shakespeareomanie en France, fortune et infortunes de 'Roméo et Juliette' de Louis XV à Napoléon III*, tesi di dottorato, Brest, 1972, voll. 1-3 (l'autore dell'ampia monografia bifronte che si dedica alla ricostruzione sia della ricezione della celebre opera sia della biografia di Catuélan, ipotizza che l'abbandono sia dovuto a un calo personale dell'interesse), e M. MERCATI-BRISSET, *Pour un portrait de Le Tourneur*, cit., in cui la studiosa sostiene invece l'idea che siano state le troppe incombenze dovute alla promozione e alla pubblicazione dell'opera a far desistere il conte. Sulla sua figura cfr. anche J. GURY, *Un anglo-mane Breton: le comte de Catuélan*, in «Annales de Bretagne», III, 1972, pp. 589-624; ID., *La shakespeareomanie en Bretagne: le comte de Catuélan*, in «Annales de Bretagne», IV, 1976, pp. 703-714.

<sup>30</sup> Louis-Sébastien Mercier (1740-1814), avvocato, con la sua affettuosa presenza (tanto da essere assai spesso ospitato per lunghi periodi presso il focolare domestico della famiglia Le Tourneur) accompagna l'attività dell'amico, aiutandolo soprattutto con la sua conoscenza dell'inglese, ottenuta durante i soggiorni in Gran Bretagna, grazie ai quali si costruisce una vasta esperienza diretta della vita del posto, trasmettendola al proprio ritorno al solitario e studioso amico. Entusiasta ammiratore di Shakespeare, fino da esserne definito quasi come un fanatico (vd. C. PICHOS, *Préromantiques, rousseauistes et shakespeareiens (1770-1778)*, cit., p. 354), già nel 1773 si dimostra pienamente addentro alla materia con la pubblicazione *Du Théâtre ou Nouvel Essai sur l'Art dramatique*, in cui tesse le lodi più estasiato del drammaturgo inglese, e successivamente proporrà i suoi riadattamenti di *Roméo et Juliette (Les tombeaux de Verone)* nel 1782, *Le Roi Léar (Le vieillard et ses trois filles)* nel 1792 e *Timon d'Athènes* nel 1794. Va ricordato però che la fonte principale delle *Tombeaux de Verone* non è la tragedia shakespeariana, quanto piuttosto la sua versione tedesca composta da Christian Felix Weisse, edita nel 1769. L'ipotesi emerge dagli studi di Pierluigi Ligas (L.-S. MERCIER, *Les tombeaux de Verone (Giulietta e Romeo)*, a cura di Pierluigi Ligas, Verona, Libreria Universitaria, 2005; P. LIGAS, "Les tombeaux de Verone" di Louis-Sébastien Mercier. Dalle fonti alle traduzioni italiane, in «Quaderni di lingue e letteratura», 28 (2003), pp. 51-72; V. MINUTELLA, *Reclaiming Romeo and Juliet. Italian translations for Page, Stage and Screen*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2013). L'opera compare in italiano prima in una versione anonima del 1789 e successivamente nel 1794, tradotta da Elisabetta Caminer Turra.



personale apporto nella redazione dei volumi, di fronte ad un'*équipe* così nutrita e ad una mole di lavoro così gravosa è naturale chiedersi quali siano le basi di una tale attività e quali le modalità costitutive. L'ampio studio monografico di Gury su *Roméo et Juliette*<sup>31</sup> dimostra la complessità di un'architettura dinamica e stratificata, quale quella dell'*équipe*, che si avvale non soltanto, come naturale e d'obbligo, del confronto diretto con l'illustre materiale originale, ma ricorre anche a lavori precedenti di altri autori<sup>32</sup>: il percorso del *team* si intreccia pertanto con il più ampio contesto della ricezione dello Shakespeare in Francia<sup>33</sup>, a proposito della quale è forse utile un succinto resoconto schematico delle principali tappe precedenti:

### Shakespeare in Francia<sup>34</sup>

#### 1. Voltaire

- 1730: Nel *Discours sur la tragédie* che funge da prefazione al *Brutus* Voltaire inserisce la propria traduzione del discorso del protagonista tratto dal *Julius Cesar* di Shakespeare.

---

<sup>31</sup> J. GURY, *Aspects de la shakespeareomanie en France, fortune et infortunes de 'Roméo et Juliette' de Louis XV à Napoléon III*, cit.

<sup>32</sup> Nel caso della tragedia veronese Gury dimostra come nella traduzione francese siano individuabili frammenti di lavori risalenti fino agli anni Cinquanta del Settecento.

<sup>33</sup> Per una ricognizione sull'argomento cfr. C. FISCHER, *Shakespeare-Rezeption in Frankreich als Paradigma interkultureller der Kommunikation*, in *Shakespeare im 18. Jahrhundert*, Herausgegeben von Roger Paulin, Göttingen, Wallstein, 2007, pp. 197-214; P. VAN TIEGHEM, *Le Prémantisme. Études d'histoire littéraire européenne*, cit., t. 3 (*La découverte de Shakespeare sur le continent*); A. GENUIST, *Le Théâtre de Shakespeare dans l'œuvre de Pierre Le Tourneur 1776-1783*, cit., pp. 255-256; M. GILMAN, *Othello in French*, Paris, E. Champion, 1925; C. M. HAINES, *Shakespeare in France; criticism. Voltaire to Victor Hugo*, London, The Shakespeare Association, Oxford University Press, 1925; F. BALDENSPERGER, *Esquisse d'une histoire de Shakespeare en France*, in *Études d'histoire littéraire*, Paris, Hachette, 1910; S. LEE, *Shakespeare in France*, in *Shakespeare and the modern stage*, New York, Charles Scribner's sons, 1906, pp. 198-213; T. R. LOUNSBURY, *Shakespeare and Voltaire*, New York, C. Scribner's, 1902; J. J. JUSSERAND, *Shakespeare en France sous l'ancien régime*, Paris, Armand Colin e C. Éditeurs, 1898; G. BARETTI, *Discours sur Shakespeare et sur Monsieur de Voltaire*, cit.

<sup>34</sup> Sono qui riportati soltanto gli interventi delle personalità più conosciute e delle opere maggiori; per un elenco completo delle altre figure che vi si sono cimentate (fra cui Prévost e Baculard d'Arnaud) e dei singoli passi apparsi fugacemente nelle riviste letterarie e in opere a tema, si rinvia a A. GENUIST, *Le Théâtre de Shakespeare dans l'œuvre de Pierre Le Tourneur 1776-1783*, cit., pp. 255-257.

- 1736: *La mort de César*. L'opera, per stessa ammissione dell'autore, deve molto alla tragedia inglese.
- 1764: Traduzione dei primi tre atti del *Julius Cesar* di Shakespeare, lavoro che fin dall'inizio si prefigura come non propriamente fedele a causa delle idee preconconcette che il patriarca di Ferney nutriva nei confronti del Bardo.

## 2. Abbé Le Blanc

- 1745: *Lettres d'un français*. Commenti sull'opera shakespeariana. Traduzione di alcuni brani tratti da *Julius Cesar*, *Coriolanus*, *Henry IV*, *Henry VI*. L'opera vanta un'ampia diffusione.

## 3. Pierre Antoine de La Place

- 1746-1749: *Le théâtre Anglois*. La raccolta contiene una dissertazione sul teatro inglese e si sofferma con maggiore meticolosità sulla produzione di Shakespeare; l'autore interviene corroborando le proprie considerazioni con una traduzione dell'*Othello*, di parte dell'*Henry VI*, *Richard III*, *Hamlet*, *Macbeth*, *Cymbeline*, *Julius Cesar*, *Antony and Cleopatra*, *The life of Tymon of Athens* e *The merry Wives of Windsor*. Il lavoro molto spesso non si dimostra affatto fedele, in quanto frequentemente costituito da numerosi sommari (allestiti dall'autore) che scorciano ampie parti delle opere analizzate oppure da trasposizioni in versi che snaturano completamente il testo originale per adattarlo al gusto contemporaneo.

## 4. François Ducis

- Rimaneggiamenti teatrali: 1769: *Hamlet*, 1772: *Roméo et Juliette*, 1780: *Le Roi Léar*, 1781: *Macbeth*, 1792: *Othello*.

A queste sperimentazioni operate da figure di un certo spessore andranno affiancate le esperienze di altre personalità minori che si esprimono in varie forme, dalle riviste letterarie alla produzione privata: sembra infatti che tutti gli amici del Le

Tourneur fossero stati così colpiti dalle infinite bellezze del teatro shakespeariano da voler contribuire in prima persona all'iniziativa<sup>35</sup>, a tal punto da meritarsi tutti il soprannome di *Shakespearolâtres* per il fanatismo con cui promuovevano le loro idee e la loro attività. L'ampio archivio accumulato per anni dal volonteroso bretone diventa così il primo sostrato su cui fondare con decisione le basi di tutto il lavoro successivo: se da una parte è pur vero che una disamina approfondita permette di riconoscere apporti 'spuri' afferibili a nomi esterni alla cerchia predefinita, dall'altro lato questo nutrito *corpus* iniziale di materiali, prima di entrare a far parte della redazione finale dell'opera, viene coscienziosamente sottoposto ad una fase di rielaborazione e mediazione strutturale e stilistica, in modo tale che possa amalgamarsi armonicamente con l'intero contesto in cui sarà inserito.

Un'impostazione simile si era resa necessaria dal punto di vista logistico a causa della quantità enorme di lavoro da svolgere, del tutto impensabile da realizzare in solitaria, tanto più che già nel 1772 nelle maggiori riviste letterarie era stato dato ufficialmente l'annuncio dell'imminente inizio della pubblicazione del progetto<sup>36</sup> e se ciò non bastasse è altrettanto certo che, all'altezza dell'annuncio stesso, le opere stavano già circolando nei *salon littéraires* più prestigiosi, e non in forma frammentaria o manoscritta, bensì completa<sup>37</sup>. Gury, nelle sue ricerche, avanza per deduzione l'ipotesi che tali lavori non potessero essere scaturiti dalla penna di Le Tourneur, che in quegli

---

35

Nous savons que quiconque savait un peu l'anglais se mêlait de rendre en français les beautés de Shakespeare; que ce soit de grands personnages comme le duc de Nivernais, Chastellux, Madame Adélaïde, Turgot, Trudaine, la duchesse d'Aiguillon (34), ou des personnages de moindre importance comme les Kéralio, Peyron, le chevalier de Jaucourt (35), qui passe pour avoir discrètement aidé Le Tourneur à traduire Young, le chevalier de Rutlige, Suard, Baculard d'Arnaud, Mercier, ils ont pu mettre en commun leur enthousiasme, leur science ou leur ignorance, au service de la traduction du Théâtre de Shakespeare [...].

(J. GURY, *Un anglomane Breton: le comte de Catuélan*, cit., pp. 604-605).

<sup>36</sup> «Messieurs le Comte de C\*\*\* et Le T\*\*\* se disposent à mettre incessamment sous presse une traduction fidelle (*sic*) du Théâtre complet de Shakespear (*sic*)» («L'Année littéraire», IV, 1772, p. 69).

<sup>37</sup> Poco dopo il passo citato nella nota precedente si legge infatti, da parte dell'autore dell'articolo: «J'ai entendu lire, Monsieur, plusieurs pièces de cette nouvelle traduction, je ne puis vous rendre la surprise, et j'ose dire l'enchantement que j'ai éprouvé» (*Ibidem*).

anni – prima del 1771-1772 – si dedicava (in modo molto fruttuoso) alla traduzione di numerose altre opere, quelle sì gestite *manu propria*, e sostiene l'ipotesi, fondata su una solida indagine dei riscontri testuali, che, almeno per quanto riguarda la redazione data alle stampe del *Roméo et Juliette*, fosse stata utilizzata la traduzione messa a punto dal conte di Catuélán, della quale era apparso un breve saggio nell'*Année littéraire*, sempre nel 1772. Prima della pubblicazione in volume l'attento supervisore si occuperà, ovviamente, di revisionare il testo e di corredarlo di un nutrito apparato critico che il conte non avrebbe avuto né la cultura né la pazienza, visto il carattere focoso, di realizzare<sup>38</sup>.

Un'ultima suggestiva quanto peculiare annotazione andrà aggiunta proprio in merito a quest'opera, poiché, auspicando l'avvio di ulteriori studi non soltanto sull'ex censore reale ma anche sull'impresa da lui iniziata, potrebbe essere estesa anche ad ulteriori opere della collana shakespeariana: il fanatismo di Catuélán per il Bardo e per l'Inghilterra lo porta ad effettuare frequenti viaggi oltremarica, durante i quali ha la possibilità di vivere e conoscere direttamente la cultura e la società inglese; a seguire le messe in scena di Garrick, indiscusso vertice massimo dell'interpretazione teatrale del grande drammaturgo; e, probabilmente, a partecipare al giubileo di Stratford del 1769, così ben descritto nella prefazione alla traduzione letoruneriana.

Il conte ne ricava un ricco bagaglio culturale personale che non esita a riversare nelle sue traduzioni: quando ci si avvicina alla tragedia veronese, non si può non porre attenzione a certe didascalie che descrivono la scena con un'inaudita dovizia di particolari, con la manifesta intenzione di agevolare l'immaginazione del lettore rendendo quanto più possibile visualizzabile la scena. Il pennello del traduttore dipinge un quadro talmente preciso e ricco di minuziosità suggestive che può essere giustificato soltanto ammettendo che egli abbia assistito di persona a tali rappresentazioni; così accade, ad esempio, quando descrive il comportamento e la gestualità dei personaggi in alcuni momenti particolarmente drammatici:

---

<sup>38</sup> Lo studioso però precisa che il paziente lavoro di Le Tourneur è stato coadiuvato anche dalla fitta rete di aiutanti che negli anni aveva saputo tessere con costanza («il y a eut de collaboration de trois cosignitaires, sollicitant d'ailleurs l'aide d'amis anglais et français et recevant les avis d'innombrables conseillers». J. GURY, *La Shakespearomanie en Bretagne: le comte de Catuélán*, cit., p. 707).

Juliette tend les bras à Romeo, qui achève de se précipiter au bas de la muraille il y reste immobile & sans parler. Juliette se couvre le visage & rentre. Au bout d'un moment Romeo se relève & s'éloigne à pas lents, les yeux toujours fixés sur la fenêtre, & dans l'attitude d'un homme au désespoir.

(*Roméo et Juliette*, III, 7).

Juliette seule paroît évanouie dans un fauteuil; peu-à-peu elle reprend ses sens & s'avance sur le Théâtre.

(*Roméo et Juliette*, III, 8)

O in occasione dell'apertura di alcune scene, dove il riferimento teatrale è palesemente esplicito:

Le Théâtre représente une Salle de la Maison de Capulet, illuminée & préparée pour le Bal: des Orchestres sont placés aux deux bouts: les Capulet, les Convives & des Masques des deux Sexes remplirent la Salle.

(*Roméo et Juliette*, I, 7)

La toile se lève & découvre la chambre de Juliette. On la voit étendue sur son lit: les bougies qui brûlent dans les flambeaux sont prêtes à s'éteindre, & jettent par intervalles de pâles lueurs.

(*Roméo et Juliette*, IV, 5)

Ma il contatto diretto e vissuto con le scene recitate è visibile soprattutto nei grandi affreschi che scandiscono le tappe verso il tragico epilogo, fra i quali si distinguono per la scenografia il corteo funebre di Giulietta:

On entend une grosse cloche, qui sonne un seul coup de distance en distance: au bout de quelque tems la toile se lève, & découvre le portail & l'intérieur d'une vaste Eglise, tendue de

noir. Le convoi de Juliette commence. Des Trompettes en deuil & divers autres Instrumens, ouvrent la marche: suivent une file nombreuse de Religieux & de Prêtres, avec des palmes & des cierges à la main: ensuite des enfans des deux sexes, vêtus de blanc, portant des encensoirs & des corbeilles de fleurs. Ils précèdent le Catafalque sur lequel Juliette est portée. Ce Catafalque est garni de panaches blancs & d'écussons. Juliette paroît au haut habillée de blanc, le visage découvert, & environnée de tout l'appareil des morts: les Franciscains de Vérone suivent le corps. Dom Laurence marche le dernier. Enfin, après tout ce cortège on voit Capulet, la Mère, la Nourrice, Paris, couverts de longues mantes de deuil, & exprimant par différens signes l'excès de leur douleur. Tandis que toute cette pompe funèbre défile d'un air morne & triste, des enfans chantent un hymne, mis en musique par le fameux Handel, & qui a servi de modèle à Corelli, pour le Dies Iræ de Rome.

(*Roméo et Juliette*, V, 1)

e la descrizione della tomba dei Capuleti:

Le Théâtre représente le bas côté d'une Eglise souterraine & une partie du cimetière qui en dépend. Toute la face est occupée par des tombeaux, dont plusieurs sont ouverts, & laissent voir la gradation de la destruction. On apperçoit au milieu de la Scène un monument plus remarquable & plus élevé. Sur le frontispice duquel on lit ces mots *Capulet*. Il est couvert de larmes, de croix & de tous les attributs de la mort. Une porte épaisse avec des barres de fer le ferme: les intervalles entre les tombeaux sont couverts de têtes de morts & d'ossements confusément épars. Cette lugubre décoration ne reçoit d'autre lumière que la lueur d'une seule lampe; des chouettes & l'autres oiseaux qui hantent les cimetières, poussent dans le lointain des cris plaintifs: quelques-uns traversent le Théâtre en volant.

(*Roméo et Juliette*, V, 4)

Le indicazioni sono estremamente precise: in esse si avverte un ponderato uso dello spazio scenico disponibile, distribuito con precisione (poiché ogni atto sul

palcoscenico diventa una calcolata coreografia geometrica); il suono assume il ruolo di elemento essenziale della rappresentazione, con realistici versi di animali (sempre opportunamente cupi e malauguranti) che in volo attraversano la scena, lugubri suoni di campana, pianti delle comparse che con il loro lento incedere enfatizzano l'atmosfera luttuosa; la luce estremamente fioca dei ceri sepolcrali che hanno il compito di creare uno spiraglio di livida e raccolta luminosità; fino al riferimento all'accompagnamento di tutto ciò con musiche di Händel – con tanto di annessa nota su Arcangelo Corelli – che con il loro contrappunto proiettano improvvisamente la vicenda nel tardo Barocco musicale inglese. Il quadro è ulteriormente attualizzato, inoltre, grazie allo spiccato gusto per la dimensione cimiteriale, in perfetto *pendant* con l'*allure* letteraria dell'epoca: passi come quelli antologizzati non potevano pertanto con avere un impatto molto significativo negli animi di un *milieu* culturale già ampiamente sensibilizzato in questa direzione e non potevano non incontrare e galvanizzare ancora di più il fascino che simili toni esercitavano su di essi.

L'accuratezza con cui vengono allestite le didascalie, non soltanto relativamente al *Roméo et Juliette*, ma anche nelle altre *pièces*, e l'imponente apparato critico suggeriscono un sincero interesse da parte di chi ha duramente lavorato alla concretizzazione di una tale impresa, un interesse che va al di là del fattore economico, il quale, paradossalmente, non ha dato modo a nessuno dei partecipanti di realizzare dei guadagni sostanziosi, ma, anzi, spesso ha creato pesanti difficoltà.

### **1. 5 Il piano dell'opera e alcune ipotesi di diffusione**

Il progetto, in effetti, è assai ambizioso e altrettanto oneroso, sia per quanto riguarda l'aspetto più legato alla macrosfera prettamente culturale sia sotto il profilo organizzativo ed economico: l'*équipe* si propone di volgere in prosa francese l'intero canone drammatico shakespeariano, nel modo più 'scientifico' – secondo l'attitudine illuminista – possibile; un'impresa di fatto mai tentata prima, se non nelle modalità di rimaneggiamento, accorpamento e riassunto accennate in precedenza per François Ducis o Pierre Antoine De La Place.

Il piano dell'opera prevede in genere la presentazione di non più di due drammi per volume, ma il percorso previsto inizialmente si modifica in itinere grazie al sopraggiungere di nuovi e significativi materiali, come si deduce osservando uno schematico profilo descrittivo della composizione dei tomi<sup>39</sup>:

<b>Anno di pubblicazione</b>	<b>Indice dei tomi</b>
1776	<ol style="list-style-type: none"><li>1. <i>Préface</i> <i>Othello</i> Osservazioni di Addison a <i>Otello</i> <i>Histoire d'Othello par Géraldi Cynthio</i> Musica di <i>Otello</i></li><li>2. <i>Idée de la Tempête</i> <i>La tempête</i> <i>Jules César</i> Extrait d'Euripide</li></ol>
1778	<ol style="list-style-type: none"><li>3. Sottoscrizioni <i>Coriolan</i> <i>Macbeth</i> Note su <i>Macbeth</i> Observations sur le caractère de <i>Macbeth</i> (Richardson)</li><li>4. <i>Cymbeline</i> <i>Roméo et Juliette</i> <i>Extrait des "Castelvins et Montésés" (de Lope de Vega)</i></li></ol>

---

<sup>39</sup> Per quanto riguarda l'ordine di pubblicazione, non sembra sia reperibile una gerarchia specifica, visto che, nonostante si inizi con le tragedie, sulla scorta di quanto aveva in precedenza proposto il De La Place, ben presto, già a partire dal tomo 4 con *Cimbelino*, si intervallano altri generi. Fra le ipotesi plausibilmente chiarificatrici si pone, probabilmente, la volontà da parte del traduttore di seguire il desiderio di curiosità del pubblico, preferendo quindi offrire alla lettura, per primi, quei drammi di cui erano già apparsi degli *extraits* nelle riviste letterarie e che già avevano incontrato il consenso popolare. Per ulteriori approfondimenti, ipotesi e per un puntuale confronto con l'ordine di pubblicazione di La Place, cfr. A. GENUIST, *Le Théâtre de Shakespeare dans l'œuvre de Pierre Le Tourneur 1776-1783*, cit., pp. 60-63.



- 1779
5. Nuove sottoscrizioni  
*Le Roi Léar*  
*Hamlet, prince de Dannemarck*
  6. *Antoine et Cléopatre*  
*Timon d'Athènes*
- 1780
7. Osservazioni di Mrs. Montaignu, Richardson, Eschenburg su  
*Hamlet*  
Osservazioni sull'*Othello*  
Riflessioni su *Tempête, Jules César, Coriolan, Macbeth, Cymbeline, Roméo et Le Roi Léar, Hamlet, Antoine et Cléopatre, Timon d'Athènes*  
Drammi storici (Introduzione)
  8. Precisazioni sugli argomenti di cui trattano le opere storiche  
*La vie et la mort de Richard II*
- 1781
9. Sottoscrizioni  
*Henry IV, roi d'Angleterre, I<sup>ère</sup> partie*  
*Henry IV, roi d'Angleterre, II<sup>ème</sup> partie*
  10. Osservazioni a *Henry IV, roi d'Angleterre, I<sup>ère</sup> partie*  
Note sulle danze moresche  
Aneddoti su Shakespeare  
Ordine cronologico delle opere shakespeariane  
Riflessioni di Rowe su Shakespeare  
*Les femmes joyeuses de Windsor*
  11. *Henry V*  
*Henry VI, I<sup>ère</sup> partie*
  12. *Henry VI, II<sup>ème</sup> partie*  
*Henry VI, III<sup>ème</sup> partie*
  13. *La vie et la mort de Richard III, roi d'Angleterre*  
*Henry VIII, roi d'Angleterre*
  14. *Boucoup de bruit pour rien*  
Remarques de M. Eschemburg sur *Beaucoup de Bruit pour*

*Rien*

*Comme vous l'aimez*

Remarques de M. Eschemburg sur *Comme Vous Voulez*

Réflexions de M. Richardson sur Jacques

15. *Le marchand de Venise*

*Le songe d'une nuit du milieu de l'été*

1782

16. *Les Méprises (La commedia degli equivoci)*

Remarques de M. Eschemburg sur *Les Meprises*

*Prologue*

*La méchante femme mise à la raison*

17. Remarques de M. Eschemburg sur *Troïle et Cresside*

*Troïle et Cresside*

Remarques de M Eschemburg sur *Tout est bien qui finit bien;*

*Tout est bien qui finit bien*

18. *Mesure pour mesure*

Remarques de M. Eschemburg sur *Mesure pour Mesure*

*Les peines de l'amour perdues en vain*

1783

19. *La soirée des rois, ou ce que vous voudrez. (La dodicesima notte)*

*Le conte d'hiver*

20. Remarques de M. Eschemburg sur *Les Deux Véronois*

*I deux véronois*

Remarques de M. Eschemburg sur *Titus Andronicus*

*Titus Andronicus*

Fino al 1779 compreso, l'opera sembra voler cercare una sua regolarità, che però non è ancora sistematica (come invece diverrà in seguito), poiché il *labor limae* in questo senso è ancora in via di definizione: gli oneri organizzativi fanno sì che i primi due anni (di cui il 1777 completamente vuoto) vedano la stampa soltanto due volumi;

inoltre, in questa prima fase confluisce una serie di informazioni logistiche e di apparato di cui tuttavia Le Tourneur necessitava per contestualizzare e promuovere il suo lavoro.

Alla lunga ed articolata *Préface* iniziale<sup>40</sup> segue, nel terzo volume – e sarà successivamente completato nel quinto – l'elenco completo di tutti i sottoscrittori che hanno contribuito e richiesto i volumi: decine e decine di nomi<sup>41</sup> fra cui compaiono anche alcuni italiani<sup>42</sup>. Parallelamente a tali interventi ispirati più al doveroso lato editoriale e diplomatico si manifesta fin da subito l'esigenza documentaristica del traduttore bretone: ogni opera, infatti, è corredata non soltanto da un nutrito apparato critico, in cui Le Tourneur spiega le sue scelte in fatto di traduzione, riflette lasciando emergere la sua sensibilità di lettore colto e di uomo, approfondisce alcuni aspetti culturali o etimologici, ma anche da una significativa quantità di materiale aggiuntivo teso a creare un contesto quanto più possibile esaustivo e dettagliato: dalle fonti storiche agli spartiti musicali, dai confronti con altri autori che hanno trattato l'argomento del dramma (o che l'hanno commentato) a osservazioni antropologiche sulla cultura dell'epoca coeva al Bardo. In questo modo, già dai primi volumi è chiaro l'intento

---

<sup>40</sup> Il copioso intervento introduttivo comprende: *Prospectus de gravures, Noms des souscripteurs* (solo i componenti della famiglia reale), *Épître au Roi, Critique de Marmontel, Jubilé de Shakespeare, Vie de Shakespeare, Discours extraits des différentes Préfaces* (frutto di una collazione delle prefazioni delle maggiori edizioni inglesi precedenti interpolate da interventi di mano letoruneriana), e l'*Avis sur cette traduction*.

<sup>41</sup> Una significativa percentuale di essi è di origine inglese e sembra che proprio in direzione britannica abbia esercitato la sua influenza il conte di Catuélán durante i suoi frequenti viaggi oltremarica, che avevano anche questo scopo (cfr. J. GURY, *Un angloman Breton: le comte de Catuélán*, cit.; ID., *La Shakespearomanie en Bretagne: le comte de Catuélán*, in «Annales de Bretagne et des Pays de l'Ouest», t. 83, 4 (1976), pp. 703-714).

<sup>42</sup> La ricerca di sottoscrittori italiani è stata curata da entrambi i colleghi: sia da Catuélán (J. GURY, *Ibidem*) sia, in misura maggiore, dallo stesso Le Tourneur, il quale compie numerosi viaggi nel Bel Paese, come emerge dal suo epistolario (M. MERCATI-BRISSET, *Pour un portrait de Le Tourneur*, cit.). Compagno nel vol. 3: M. Pipponi, envoyé special de Venise à Londres; Abbé Potenza, Rome; Venturi, Venise; Jean Gritti, patrice venitien; e M. Martini. Nel volume 5 figura soltanto De Micheli, Genova. Un breve ma oculato appunto va fatto a proposito del francesizzato 'Jean Gritti': Giovanni Gritti è assai probabilmente il padre di Francesco Gritti, l'intellettuale veneziano che aveva tradotto l'*Amlèto* solo pochi anni prima partendo dalla rivisitazione di François Ducis (cfr. n. 27). La coincidenza è ancora più curiosa e significativa se si pensa che il giovane patrizio frequentava con assiduità il raffinato salotto di Giustina Renier Michiel, uno dei centri nevralgici del *milieu* culturale della Serenissima. La celebre ultima dogaresa è nota per i suoi spiccati interessi letterari che fra il 1797 e il 1801, con l'aiuto di Melchiorre Cesarotti, le permettono di tradurre e pubblicare le prime opere integrali shakespeariane in Italia (*Ottello* (sic), *Macbeth* e *Coriolano*) basandosi proprio sulla versione letourneriana e su quella inglese del Pope. Per una disamina della percentuale francese, ovviamente la più cospicua, cfr. A. GENUIST, *Le Théâtre de Shakespeare dans l'œuvre de Pierre Le Tourneur 1776-1783*, cit., in cui è proposta una classificazione con dati percentuali relativi alla classe sociale e alla regione di appartenenza (pp. 57-59).

enciclopedico dell'autore di fornire al pubblico una summa dello *status quaestionis* relativo alla drammaturgia shakespeariana, completo non soltanto degli strumenti critici più attuali, ma anche di collegamenti socio-culturali a tuttotondo.

Ma ciò che maggiormente determina una virata ancora più decisa in questa direzione è la pubblicazione in Germania della versione integrale tedesca del teatro shakespeariano per opera di Johann Joachim Eschemburg<sup>43</sup>: il prestigioso intellettuale tedesco conosceva perfettamente la produzione drammatica del Bardo e vantava lo studio approfondito delle maggiori edizioni inglesi finora apparse, oltre a possedere una biblioteca privata di almeno 400 volumi sull'argomento<sup>44</sup>. Se il suo lavoro, interamente in prosa, sul piano stilistico non incontra pienamente i favori di personalità come Bürger, Goethe e Schiller, che lo definiscono poco poetico, poiché l'autore, nonostante la sua erudizione, pare non sia riuscito a mostrare un adeguato senso della creatività della propria lingua di fronte ai funambolismi lessicali shakespeariani, viene però sinceramente elogiato per la serietà e la meticolosità con cui è stato condotto e per lo scrupolo coscienzioso sotteso all'intento traduttorio. L'enorme cultura dello studioso in merito all'argomento si riverbera soprattutto nell'ampia disamina dei testi, che contrappunta costantemente la traduzione scavando nella psicologia dei personaggi, nei retroscena della loro mente, nelle pieghe dei loro animi, sottolineando così lo spessore dello Shakespeare come creatore di figure complesse, così come indistricabilmente complesso è l'animo umano che egli, di fatto, metteva in scena.

Le Tourneur, sempre alla ricerca di materiale autorevole con cui ampliare l'offerta culturale su cui si basava la sua impresa, riconosce subito la preziosità di un tale contributo e dal momento in cui ne viene a contatto lo riversa quasi sistematicamente nei volumi successivi, riservando ampio spazio ai commenti di Eschemburg prima o dopo l'opera stessa. L'impatto positivo sul laborioso bretone e la sua conseguente reazione, genuinamente diretta a completare le informazioni finora fornite ai propri lettori, è evidente in modo ancora più esplicito nel settimo volume, nel

---

<sup>43</sup> Johann Joachim Eschemburg (1743-1820), fine intellettuale e professore al Collegium Carolinum di Braunschweig, fra il 1775 e il 1782 pubblica a Zurigo la versione tedesca della drammaturgia shakespeariana che, senza nulla togliere ai meriti dell'autore, si configura almeno in parte come una revisione e un completamento del precedente lavoro iniziato da Christoph Martin Wieland fra il 1772 e il 1766. Per un primo ragguaglio sulla vicenda e sull'opera cfr. P. VAN TIEGHEM, *Le Prérromantisme. Études d'histoire littéraire européenne*, cit., t. 3 (*La découverte de Shakespeare sur le continent*), in particolare le pp. 201-207.

<sup>44</sup> Cfr. P. VAN TIEGHEM, *Ivi*, p. 202.

quale il francese recupera dal collega e propone per intero i commenti relativi a tutte le opere pubblicate nei sei volumi precedenti.

L'impegno e l'importanza che si celano dietro ad una tale avventura culturale ed editoriale invitano a chiedersi, in virtù delle indelebili conseguenze tracciate dalla pubblicazione dei venti volumi, quale ne sia stata la diffusione almeno in Italia. Benché l'argomento sia di spiccato interesse, rimane tutt'ora un quesito senza risposta, poiché nessuno ha mai tentato, per il momento, una ricerca in questo senso. Un'indagine tramite i cataloghi online non si rivela di certo esaustiva<sup>45</sup>: è noto infatti che le biblioteche non hanno ancora riversato nelle banche dati di rete tutti i loro fondi antichi e che inoltre non tutte sono collegate alla rete comune. Non potendo interrogare ogni singola biblioteca sul suolo nazionale, per recuperare almeno qualche indizio è necessario fare riferimento agli studi finora effettuati nel campo editoriale: l'orizzonte è vastissimo, pertanto occorre sapersi districare fra studi monografici spesso molto settoriali, poiché è quasi impossibile poter costruire una panoramica di ampio raggio che comprenda complessivamente tutti gli aspetti di un argomento così problematico e articolato. I contributi che hanno focalizzato la propria attenzione sul commercio di libri provenienti dall'estero sono preziosi per iniziare a porre in fila almeno alcune delle tessere che compongono un tale mosaico<sup>46</sup>: ne emerge un quadro complessivo che

---

<sup>45</sup> Da una prima ricerca emerge che l'edizione del 1776-1783 è presente soltanto in un numero assai limitato di luoghi, e precisamente nella Biblioteca comunale dell'Archiginnasio di Bologna, nella Biblioteca civica di Fossano (lacunoso, mancano i voll. 10, 17-20), nella Biblioteca Museo Casa Galimberti di Cuneo (lacunoso, mancano i volumi 17-20), nella Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino (mutili i voll. 1, 6 e 18), nella Biblioteca dell'Accademia delle scienze di Torino, nella Biblioteca di Empoli e nella Biblioteca nazionale Centrale di Firenze. La ricerca è stata condotta nei siti <http://opac.sbn.it>, e <http://www.aib.it/aib/opac/repertorio.htm>, curato dall'Associazione Italiana Biblioteche, che dovrebbe fare riferimento anche agli OPAC gestiti da enti locali o privati; la pagina contiene anche un MetaOPAC che permette di ricercare un titolo o un soggetto all'interno di tutti gli OPAC accessibili dal sito.

<sup>46</sup> Per una prima panoramica sul traffico dei libri francesi in Italia sono molto utili: *Biblioteche nobiliari e circolazione del libro tra Settecento e Ottocento*, Atti del Convegno nazionale di studio, Perugia, Palazzo Sorbello, 29-30 giugno 2001, a cura di Gianfranco Tortorelli, Bologna, Pendragon, 2002; *Editoria libraria in Italia dal Settecento a oggi: bibliografia 1980-1998*, a cura di Luca Clerici, Bruno Falchetto, Gianfranco Tortorelli, Milano, Il sagggiatore, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2000; e gli interventi di R. PASTA, *Editoria e stampa nella Firenze del Settecento*, pp. 1-38; *Il libro francese e i suoi agenti*, pp. 87-146; e *'Helvetia mediatrix'. Il mercato librario italiano e la Société Typographique de Neuchâtel*, pp. 225-284, tutti contenuti in ID., *Editoria e cultura nel Settecento*, Firenze, Olschki, 1997. Di particolare pregio è la miscellanea di studi *L'editoria del '700 e i Remondini*, a cura di Mario Infelise e Paola Marini, Bassano del Grappa, Ghedina e Tassotti, 1992, in cui meritano uno sguardo più attento L. BRAIDA, *La circolazione del libro nel Piemonte del '700. I rapporti commerciali con Ginevra*, 39-66; R. PASTA, *Venezia e la Svizzera: tracce di un commercio librario*, pp. 67-82; M. G. TAVONI, *I cataloghi di*

pullula di scambi culturali, interessi commerciali, protagonismi di famiglie di librai specializzati in certi specifici settori; un panorama vivo e dinamico che testimonia come la circolazione del libro sia una delle componenti che forse maggiormente aiutano a tracciare la personalità di un'epoca curiosa e desiderosa di rinnovamento come il secondo Settecento.

Il traffico di libri è infatti in grado di resistere (anzi, ne è quasi rafforzato) a una censura ancora molto severa, che però viene superata dalla capacità dei librai di continuare la loro attività, nonostante gli ostacoli, garantendo il servizio ai propri clienti: il mercato italiano del libro francese è infatti costituito in percentuale significativa dalle opere dei *philosophes*, che in genere superavano le Alpi o attraversavano il mare con modalità clandestine; ma fra i titoli di area inglese mediati dalla 'lingua ponte' attirano l'attenzione le numerose copie delle *Notti* di Young e dei romanzi di Richardson, mentre di Shakespeare non viene segnalata quasi alcuna traccia nei pochissimi contributi che, all'interno della propria ricerca, si peritano di offrire uno spoglio specifico di autori e titoli. Più in generale, infatti, proprio perché l'editoria, per quanto mirata ad analizzare, per esempio, le attività di una sola famiglia o di un'unica ristretta area geografica, si configura come un argomento assai complesso, gli studiosi per il momento riescono a fornire soltanto i dati riguardanti le macroaree nazionali di provenienza dei testi o, al limite, i generi letterari.

Ma se i lettori rivolgevano le proprie richieste ai librai di fiducia<sup>47</sup>, questi spesso erano in contatto non soltanto con i singoli colleghi d'oltralpe, bensì trovavano appoggio anche in associazioni di settore: fra i protagonisti della circolazione libraria, ambito in cui la concorrenza non mancava, la *Société Typographique de Neuchâtel* è forse l'associazione che maggiormente ha promosso questo gemellaggio culturale: è lei infatti ad aggiudicarsi la parte di gran lunga più consistente del mercato italiano, perché riesce a procurare con prontezza qualsiasi tipo di libro, legale o meno, ai propri clienti.

---

*Giuseppe Remondini (1778-1785) e la circolazione del libro in lingua francese nella seconda metà del Settecento*, pp. 261-290. A questi interventi vanno aggiunti i contributi di G. DEL BONO, *Storia delle biblioteche fra Settecento e Novecento. Saggio bibliografico*, Roma, Vecchiarelli, 1995; A. MACHET, *Le marché italien*, in *Histoire de l'édition française*, sous la direction de Roger Chartier et Henri-Jean Martin; ouvrage publié avec le concours du Centre National des Lettres, Paris, Fayard, 1984, t. 2, pp. 363-369; F. PIVA, *La cultura francese nelle biblioteche venete del Settecento: Vicenza*, Estratto da Archivio Veneto, Serie V, 105 (1980); ID., *Cultura francese e censura a Venezia nel secondo Settecento*, Venezia, Istituto veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 1973.

<sup>47</sup> E il rapporto doveva basarsi proprio su questo sentimento, vista la quantità di testi illeciti richiesti e procurati.

La capillarità della sua diffusione<sup>48</sup> lascia emergere quanto fosse ampio ed organizzato il mondo che ruotava attorno al commercio librario: la *Société* vantava numerosi contatti in tutta l'Italia settentrionale, i quali, pur scemando verso Sud, trovavano a Napoli il secondo polo di attrazione, alla pari con Torino; per quanto riguarda il Veneto, i due centri legati agli agenti di Neuchâtel sono Venezia<sup>49</sup> e Padova<sup>50</sup>.

Se dai traffici delle società librarie e dalla bibliografia specifica di riferimento non è attualmente possibile ricavare prove più certe della presenza dell'opera sul territorio, un'ulteriore possibilità per raggiungere un tale obiettivo è la ricerca sui cataloghi storici delle singole biblioteche. Il capoluogo patavino, in questo senso (a dispetto della fortissima precarietà che contraddistingue un tale genere di pubblicazioni, probabilmente le più bistrattate e falcidiate in assoluto, poiché prive di quel pregio immediato riconosciuto alle altre opere), può ben vantare una vera rarità: nella stessa città sono reperibili infatti due importanti nuclei di cataloghi di vendita libraria a partire dal XVII secolo fino agli inizi del Novecento<sup>51</sup> che si trovano nell'archivio antico della Biblioteca Universitaria e nella sezione antica della Biblioteca del Seminario Vescovile, entrambi censiti, per il periodo cronologico 1647-1850, nel pregevole lavoro di due bibliotecari padovani<sup>52</sup>.

Ponendo come limiti cronologici della ricerca il 1776, termine *post quem*, in quanto anno dell'inizio della pubblicazione letourneriana, e il 1797, termine *ante quem*, poiché a tale data risale l'edizione del primo volume della trilogia di Giustina Renier Michiel a Venezia, che si basa appunto sulla versione francese (oltre che sull'edizione di Pope), si ottiene una lista di 123 cataloghi di opere commerciate a Padova per conto

---

<sup>48</sup> Si veda a questo proposito l'ammirevole lavoro di R. PASTA, *Il libro francese e i suoi agenti e 'Helvetia mediatrix'. Il mercato librario italiano e la Société Typographique de Neuchâtel*, cit.

<sup>49</sup> I librai, gli stampatori, i commissionari e gli uomini di lettere veneziani per i quali sono stati documentati contatti con la società sono Innocente e Cie Alessandri, incisori in rame e mercanti di stampe; Giovanni Antonio Castanier, rappresentante; Giovanni Antonio e Cie Curti, negozianti; Paolo Filosi; Antonio Foglierini; Garbo e figlio, negozianti; Giuseppe Delunel, professore; Andrea Montesanto, libraio; Giovanni Antonio Pasquali, libraio; S. E. Angelo Querini, senatore; Gasparo Storti, libraio; Stefano Zuliani, libraio.

<sup>50</sup> Nella città del Santo figurano i librai Angelo e Giuseppe Comino e i negozianti Gaetano e Lorenzo Onesti.

<sup>51</sup> Sembra che fossero presenti anche nella Pontificia Biblioteca Antoniana, annessa al convento della Basilica del Santo, due gruppi di cataloghi di vendita libraria, che però purtroppo non sono attualmente più reperibili. Cfr. *Libri in vendita. Cataloghi librari nelle biblioteche padovane (1647-1850)*, a cura di Stefania Bergamo e Marco Callegari, Milano, Franco Angeli, 2009.

<sup>52</sup> *Libri in vendita. Cataloghi librari nelle biblioteche padovane (1647-1850)*, cit.

di librai di varia provenienza. Una disamina diretta di tali documenti permette di rilevare che fra i lunghi elenchi di opere di ciascun esercente, almeno cinque librai a Padova, pur in anni diversi, davano ai propri lettori la possibilità di acquistare i venti volumi di Le Tourneur:

- 1781, Giuseppe Molini  
Catalogo de' Libri nuovi. Libri d'Italia; Libri fuori d'Italia.  
[Firenze, presso Gaetano Cambiagi Stampatore Granducale e a spese di Giuseppe Molini, Libraio di Firenze], 1781
  
- 1788, Moise Biniamin Foà  
Catalogue des livres françois qui se trouvent chez Moise Biniamin Foà librairie de S. A. S. de Modene.  
[Modena, Foà], 1788
  
- 1789, Louis Louquiens  
Catalogue des Livres Français, Latins, Italiens, Anglais et Allemands, qui se vendent chez Louis Luquiens, Librairie, Place St. François.  
Lausanne, chez Louis Louquiens, 1789.
  
- 1794, Frères Faure  
Catalogues des livres François, anglois, espagnols, italiens et latins qui se trouvent en vente chez les frères Faure, libraires de S. A. R. Monseigneur l'infant duc de Parme, Plaisance, Guastalle etc.  
Parme, [Faure], vis-à-vis S.te Lucie, 1794
  
- 1796, Giuseppe Remondini



Catalogo de' libri italiani, francesi, e di altre lingue straniere che si trovano vendibili in pochi esemplari presso Giuseppe Remondini e figli di Venezia.

[Bassano, Remondini], anno 1796

Certamente il dato va considerato al netto del fatto che i cataloghi consultati sono anche gli unici ad oggi pervenuti<sup>53</sup> e che la presenza in tali elenchi non garantisce l'avvenuto acquisto<sup>54</sup>; altrettanto vero, però, è il fatto che in genere i librai sintonizzavano i loro campionari sui gusti e sulle richieste del pubblico, pertanto la presenza di un'offerta cronologicamente quasi continua sul territorio rimane comunque significativa.

## 1. 6 Caratteri principali della traduzione letourneriana

La ponderosità e il numero dei volumi allestiti dall'impresa dell'*équipe* letourneriana non rende affatto agevole o incoraggiante intraprenderne una descrizione che non si accontenti soltanto di inquadrare l'opera all'interno delle settecentesche teorie sulla traduzione, ma cerchi di approfondire le caratteristiche specifiche del testo. Pertanto, di fronte ad una tale vastità di materiale, la cui analisi *in toto* avrebbe esulato dagli obiettivi dell'indagine, sono state selezionate soltanto alcune *pièces* da una parte significative per il *milieu* culturale italiano, dall'altra considerate come campione rappresentativo delle modalità traduttive offerte dalla resa francese: *Otello*, *Macbeth*, *Romeo e Giulietta* e *Coriolano*. La presenza di sole tragedie è dovuta al fatto che questa ristretta rosa di opere si trova fra quelle che hanno avuto una fortuna maggiore nell'ambiente italiano, e se potrebbe stupire la presenza di un insolito *Coriolano*, è necessario precisare che è stato incluso nella selezione in quanto, assieme all'*Otello* e al *Macbeth*, costituisce la terza opera shakespeariana tradotta integralmente in italiano da

---

<sup>53</sup> Nei documenti visionati, ad esempio, non figurano le attività dei Comino (presenti soltanto in un catalogo del 1742) e degli Onesti, che pure esercitavano pienamente in città e, in campo francese, erano in contatto con la Société Typographique de Neuchâtel. Cfr. *supra*, n. 49.

<sup>54</sup> Senza contare che i lettori potevano ricorrere anche ad altri mezzi per ottenere le opere.

Giustina Renier Michiel, la prima, dopo l'esperienza del Valentini, a dare alle stampe un lavoro organico<sup>55</sup>.

Pur essendo il lavoro del bretone la prima traduzione integrale, nonché la prima edizione critica della drammaturgia shakespeariana, sulla base delle teorie della trasposizione linguistica accennate in precedenza, è fisiologico riscontrare nei testi una presenza della mano del Le Tourneur (nel cui nome si deve includere, però, tutto il suo *team*) molto diffusa e diversificata in varie tipologie di intervento. Fra queste si dovrà tener conto in prima istanza dei cambiamenti richiesti dal nuovo stile della lingua francese, particolarmente dinamica nella seconda metà del XVIII secolo, modifiche, quindi, non tanto intenzionali da parte del traduttore, quanto piuttosto connaturate al meccanismo di adeguamento idiomático che risponde alla necessità di una sintassi chiara, semplice, in nome della quale si sacrifica spesso il ciceroniano periodo sovrabbondante di subordinate in favore piuttosto di un più snello *style coupé* che si fa sempre più frequente.<sup>56</sup>

Andando oltre simili modifiche dovute alle imprescindibili dinamiche di adattamento e tralasciando gli 'errori involontari', ossia quelle incomprensioni semantiche riconducibili a regole grammaticali poco note a Le Tourneur o ad espressioni idiomatiche tipiche dell'inglese orale non risolvibili grazie all'aiuto degli scarni dizionari bilingui del Settecento, e che costituiscono una percentuale del tutto

---

<sup>55</sup> Cfr. *infra*.

<sup>56</sup> Per una panoramica sulla lingua francese con un'illustrazione delle principali modifiche dell'impianto sintattico cfr. A. DARDI, *Uso e diffusione del francese*, in *Teorie e pratiche linguistiche nell'Italia del Settecento*, a cura di Lia Formigari, Annali della Società italiana di studi sul secolo XVIII, t. 1, Bologna, Il Mulino, 1984, pp. 347-372; J. P. SEGUIN, *La langue française au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris-Bruxelles-Montréal, Bordas, 1972; F. GOHIN, *Les transformations de la langue française pendant la deuxième moitié du 18<sup>e</sup> siècle (1740-1789)*, Genève, Slatkine, 1970; G. GRANA, *Lingua italiana e lingua francese nella polemica Galeani Napione-Cesarotti*, in *Problemi di lingua e letteratura italiana del Settecento*, Atti del quarto congresso dell'Associazione internazionale per gli studi di lingua e letteratura italiana, Magonza e Colonia, 28 aprile-1<sup>o</sup> maggio 1962, Wiesbaden, Franz Steiner Verlag GMBH, 1965, pp. 338-353; G. HERCZEG, *La struttura del periodo nel Settecento*, in *Problemi di lingua e letteratura italiana del Settecento*, cit., pp. 353-373; A. VISCARDI, *Il problema della costruzione nelle polemiche linguistiche del Settecento*, in «Paideia. Rivista letteraria di informazione e orientamento», Anno II, 4-5, Luglio-Ottobre 1947, pp. 193-214. In riferimento all'aspetto della punteggiatura, invece, sono senz'altro utili i contributi di G. ANTONELLI, *Dall'Ottocento a oggi*, pp. 178-210; S. FORNARA, *Il Settecento*, pp. 159-177; e M. COLOMBO, *Dal XIV secolo a oggi*, pp. 266-278, tutti contenuti in *Storia della punteggiatura in Europa* a cura di Bice Mortara Garavelli, Roma-Bari, Laterza, 2008 (rispettivamente nella Parte II, *La punteggiatura in Italia*, i primi due contributi e nella Parte III, *La punteggiatura in Francia*, il terzo).

irrisoria all'interno del lavoro complessivo<sup>57</sup>, si approda ad una categorizzazione delle modifiche apportate dal traduttore classificabili secondo tre macrogeneri: le soppressioni, le aggiunte e i rimaneggiamenti, categorie codificate dalla stessa Académie Française.

Tali aspetti sono riscontrabili con particolare frequenza proprio nelle tragedie: nelle altre tipologie drammatiche, infatti, la fedeltà al testo di norma aumenta; un simile comportamento si spiega con il fatto che il genere tragico, secondo un'illustre e secolare tradizione, è percepito come il più nobile, perciò il traduttore sente pienamente la responsabilità di dover mantenere un tono stilistico elevato per ottemperare alle esigenze della tradizione classica francese, alla quale però non era minimamente adattabile la drammaturgia classica elisabettiana: le modifiche messe in atto sono pertanto interpretabili come un corollario di conseguenze dovute a questa necessità di base, cui si aggiunge la volontà di adattare l'opera alla delicata sensibilità del pubblico coevo.

Per quanto riguarda le aggiunte, al di là di tutto ciò che fa parte dell'apparato critico delle note e delle didascalie, ciò che le accomuna unanimemente è il loro orientamento in direzione del principio di chiarezza illuministico che prevede quanto più possibile l'agevolazione della comprensione del testo da parte dei lettori; le aggiunte (di diversa estensione: da singoli termini a intere frasi), quindi, non sono tanto creazioni *ex novo* o interpolazioni del traduttore, bensì, almeno nelle intenzioni, informazioni di ordine esplicativo, talvolta adottate al fine di disambiguare le componenti notevoli della proposizione, come nel caso dell'esplicitazione dei soggetti e dei verbi – in alcuni casi sottintesi dall'immediatezza dello stile originale. A questa funzione primaria si affianca la dimensione enfaticizzante: in coerenza perfetta con il solco tracciato dalla grande tradizione classica del teatro francese, non sono affatto rare le occasioni in cui il traduttore approfitta della funzione esegetica di questi passi per inserirvi, grazie ad un'oculata scelta lessicale, locuzioni che sottolineano la drammaticità del momento e ribadiscono, riecheggiandolo, lo stato d'animo del personaggio.

Tali interventi, spesso non singolarmente enucleabili poiché presenti all'interno del periodo intersecati fra loro e, nello stesso tempo, con altre tipologie di rimaneggiamento, si declinano nell'esplicitazione del soggetto o del verbo:

---

<sup>57</sup> Tali errori sono ben discussi in A. GENUIST, *Le Théâtre de Shakespeare dans l'œuvre de Pierre Le Tourneur 1776-1783*, cit., pp. 64-76.

**Shakespeare**<sup>58</sup>

**Le Tourneur**<sup>59</sup>

Doubtful *it* stood

Long-temps la *victoire* a flotté indécise

(*Macbeth*, I, 2, v. 7)

Till that Bellona's bridegroom, lapped in  
[proof,  
Confronted him with self-comparison,  
Point against point

A la fin *ce Héros*, ce nouvel époux de Bellone,  
cuirassé de son courage, faisant face aux  
Rebelles dans une lutte infatigable force  
contre force

(*Macbeth*, I, 2, vv. 56-58)

[...] Tell me *more*!  
By Sinell's death I know I am Thane of  
[Glamis

expliquez-vous plus clairement<sup>60</sup>. Je sais *bien*  
que, par la mort de Sinel *mon père*, je suis  
Thane de Glamis

(*Macbeth*, I, 3, vv. 69-70)

I am no pilot; yet, wert thou as far  
As that vast shore wash'd with the farthest sea,  
I would adventure *for* such merchandise.

Je n'ai point appris l'art du Pilote; mais  
fusses-tu au-delà de ce vaste rivage,  
environnée de la plus vaste mer, je  
m'exposerois sur les flots pour conquérir un si  
rare trésor.

(*Romeo and Juliet*, II, 2, vv. 82-84)

[...] where th'other instruments  
Did see and hear, devise, instruct, walk, feel

tandis que tous les autres organes se  
fatiguaient, *l'un* à voir, *l'autre* à entendre,  
*l'autre* a parler, *l'autre* à marcher, *l'autre* à  
sentir

(*Coriolanus*, I, 1, vv. 102-103)

Thy exercise hath been too violent  
*For* a second course of fight

tu as trop fatigué dans ce premier choc, *pour*  
*entreprendre* un second combat.

---

<sup>58</sup> Le citazioni dal testo inglese di *Othello*, *Macbeth*, *Romeo and Juliet* e *Coriolanus* sono tratte da W. SHAKESPEARE, *Tragedie*, tradotte e annotate da Gabriele Baldini, Milano, Rizzoli, 1976, ciò vale per l'intero lavoro.

<sup>59</sup> In ogni capitolo, tutte le citazioni dall'opera di Le Tourneur sono tratte dalla prima edizione (P. P. F. LE TOURNEUR, *Le théâtre de Shakespeare traduit de l'anglois*, Paris, chez la veuve Duchesne, 1776-1782, 20 voll.), rispettivamente: *Othello*, vol. 1; *Coriolanus* e *Macbeth*, vol. 3; *Roméo et Juliette*, vol. 4.

<sup>60</sup> Per agevolare il lettore nel riconoscimento della funzione analizzata, sono sottolineate le modifiche che non appartengono alla categoria enunciata e che saranno illustrate successivamente.

(*Coriolanus*, I, 5, vv. 15-16)

nelle aggiunte di sostantivi, avverbi, verbi o aggettivi, quest'ultimi spesso resi in modalità dittologica:

**Shakespeare**

**Le Tourneur**

If I have any grace or power to move you

si j'ai quelques grâces à vos yeux, quelque pouvoir sur votre ame

(*Othello*, III, 3, v. 46)

And munched and munched and munched

& de sa bouche édentée, elle grugeoit, grugeoit, grugeoit.

(*Macbeth*, I, 3, v. 5)

And like a rat without tail

&, déterminée comme un rat sans queue,

(*Macbeth*, I, 3, v. 9)

Upon her *skinny* lips

sur vos lèvres livides & ridées.

(*Macbeth*, I, 3, v. 44)

[...] their fitness now

& l'offre gracieuse de la fortune vous déconcerte & vous anéantit!

Does *unmake* you

(*Macbeth*, I, 7, vv. 53-54)

[Montague] *flourishes* his blade in spite of me.

Il agite la sienne, & la fait siffler dans l'air, pour me braver.

(*Romeo and Juliet*, I, 1, v. 81)

But where *unbruised* youth with *unstuff'd* [brain] mais dans la couche où *s'étend & repose* la jeunesse, *que n'ont point flétrie*<sup>61</sup> *les ans*, & Doth *couch* his limbs, there golden sleep doth [reign.] dont le cerveau est *libre & pur*, c'est-la que le sommeil doré *règne & se plaît*.

(*Romeo and Juliet*, II, 3, vv. 37-38)

Though *soft-conscienced* men can be content to say it was for his country, he did it to please his mother and to be partly proud Il plaît à des ames *bonnes & simples*, de dire qu'il a tout fait pour la Patrie: *je dis, moi*, qu'il l'a fait d'abord pour plaire à sa mère, & puis *pour accroître* son orgueil.

(*Coriolanus*, I, 1, vv. 37-40)

For that being one o'th'lowest, basest, poorest Of this most wise rebellion, thou goest foremost. Parce qu'étant un des plus bas, des plus vils & des plus misérables *partisans* de cette belle révolte, tu vas le premier en avant.

(*Coriolanus*, I, 1, vv. 158-159)

[...] your affections are A sick man's appetite Vos affections ressemblent aux goûts *dépravés* d'un malade

(*Coriolanus*, I, 1, vv. 178-179)

And hews down oaks with rushes. c'est vouloir trancher le chêne *antique* avec le roseau *des marais*.

(*Coriolanus*, I, 1, v. 182)

e nelle interpolazioni esplicative (spesso costituite da intere frasi) dai toni enfaticanti; questa categoria di aggiunte è fra l'altro la più nutrita, poiché è proprio qui che il traduttore ha la possibilità di fornire al lettore vere spiegazioni, assimilabili a note incorporate nel testo con la funzione, spesso, di chiarire l'*imagery* shakespeariana, sciogliendone i simbolismi e i paragoni troppo criptici:

---

<sup>61</sup> Uso letterario che non corrisponde a 'ferire', secondo il significato inglese, ma piuttosto a 'spogliare della bellezza, sfiorire'.

**Shakespeare**

**Le Tourneur**

Sir, I will answer any thing. But, I beseech  
[you,  
If't be your pleasure and most wise consent

(*Othello*, I, 1, vv. 120-121)

Seigneur, je consens à répondre de tout. Mais  
de grâce *confirmez-nous ce que je commence à*  
*souçonner*: est-ce d'après votre choix [...]

'Tis certain then, for Cyprus.

(*Othello*, I, 3, v. 43)

*Nous voilà donc certains que c'est Chypre*  
*qu'ils menacent.*

She'd come again, and with a greedy ear  
Devour up my discourse.

(*Othello*, I, 3, vv. 148-149)

elle rentroit aussitôt, & d'une oreille avide  
dévourant mon discours *elle tâchoit d'en*  
*reprendre le fil.*

[...] Hie thee hither

(*Macbeth*, I, 5, v. 24)

Hâte toi, viens *dans mes bras*

[Duncan] hath been  
So clear in his great *office*

(*Macbeth*, I, 7, vv. 17-18)

il a rempli sa *tâche de Roi d'une manière si*  
*irréprochable*

[...] I have bought  
Golden opinions from all sorts of people  
Which would be worn now in their *newest*  
[gloss

(*Macbeth*, I, 7, vv. 32-34)

& *mes services* m'ont acquis l'estime  
universelle, & une réputation dorée, dont je  
dois me parer *dans l'éclat de sa première*  
*fraîcheur*

Throw your mistempered weapons to the  
ground

(*Romeo and Juliet*, I, 1, v. 90)

jetez ces armes de vos mains sanglantes, ces  
*armes n'ont pas été forgées pour cet usage*

Both by myself and many other friends <i>(Romeo and Juliet, I, 1, v. 149)</i>	<i>Je l'ai importuné des instances de ma tendresse je l'ai fait solliciter par nombre de mes amis.</i>
I fear too early [...] <i>(Romeo and Juliet, I, 4, v. 106)</i>	Je crains, moi, <i>que nous n'arrivions</i> trop tôt.
[...] That which we call a rose By any other name would smell as sweet. <i>(Romeo and Juliet, II, 2, vv. 43-44)</i>	Ce que nous appelions rose, sous tout autre nom <i>n'en seroit pas moins rose</i> , n'exhaleroit pas un parfum moins doux.
How cam'st thou hither, tell me, and <i>wherefore?</i> <i>(Romeo and Juliet, I, 2, v. 62)</i>	Dis-moi, comment tu es entré dans ce jardin [...] <i>Quels sont tes desseins</i> [...]?
Therefore do nimble-pinion'd doves draw Love <i>(Romeo and Juliet, II, 4, v. 7)</i>	c'est pour cela que [...] <i>l'on attèle à son char</i> des colombes aux aîles légères.
Your knees to them, not arms, must help. <i>(Coriolanus, I, 1, v. 75)</i>	c'est à genoux, <i>avec des prières</i> , & non avec des armes <sup>62</sup> , <i>qu'il faut demander</i> leur secours.
And, mutually participate, did minister Unto the appetite and affection common To the whole body <i>(Coriolanus, I, 1, vv. 104-106)</i>	que tous avoient leurs fonctions mutuelles, & servoient, <i>en ministres laborieux</i> , les desirs & les vœux communs du corps entier
[...] What do you think, You, the great toe of this assembly? <i>(Coriolanus, I, 1, vv. 155-156)</i>	Qu'en penses-tu, toi <i>que je vois tenir</i> dans cette assemblée la place du gros orteil <i>dans le corps</i> <i>humain?</i>

---

<sup>62</sup> In realtà il termine 'arms' non era inteso, nel testo inglese, come 'arma', bensì come 'braccia'.



Where he should find you lions, finds you [hares; Where foxes, geese. You are no surer, no, Than is the coal of fire upon the ice Or hailstone in the sun.	On s'attend à trouver des lions, & vous n'êtes que des daims <i>timides</i> ; vous annoncez la <i> finesse</i> du renard, & vous êtes aussi <i>stupides</i> que l' <i>imbécille</i> oiseau dont il fait sa proie. Un charbon de feu sur la glace qui l' <i>éteint</i> , ou la grêle que <i>fond</i> le soleil, voilà votre emblème
--	---

(*Coriolanus*, I, 1, vv. 171-174)

Se le aggiunte rappresentano una tipologia di modifica dai caratteri piuttosto costanti e uniformi, diverso è invece il profilo dei tagli: pur riconoscendo in essi una base comune reperibile in tutti i drammi, benché con peso differente, la loro incidenza, infatti, varia sensibilmente in base alle caratteristiche dell'opera e si manifesta con particolare frequenza soprattutto nelle tragedie. Ciò si verifica perché, se i movimenti addizionali si dirigono verso un fine essenzialmente esplicativo, vivificato dal lume della chiarezza esegetica, in questo caso, invece, è un'esigenza uniformatrice tesa ad elevare adeguatamente il tono e a mantenerlo su parametri alti a costituire il denominatore comune di tali scelte di intervento.

Tuttavia, non è sempre semplice spiegare il comportamento del traduttore, soprattutto per quanto riguarda le eliminazioni comuni: queste infatti prevedono l'omissione di puntiformi porzioni di testo non così facilmente individuabili, in genere aggettivi, sostantivi o avverbi (ma talvolta anche interi emistichi) che non compaiono in francese, e se in alcuni casi la spiegazione si recupera nel fatto che il lessico originale doveva essere stato percepito come poco ricercato o, in ogni caso, non adatto allo stile tragico, in altri, invece, le ragioni non appaiono chiare:

**Shakespeare**

**Le Tourneur**

Look to your house, your daughter, <i>and your</i> [bags!	parcourez votre maison; cherchez votre Fille
--	--

(*Othello*, I, 1, v. 80)



(*Macbeth*, III, 1, v. 125)

If I stand here, I saw him.

Je l'ai vu

(*Macbeth*, III, 4, v. 73)

Have not *saints* lips, and holy palmers too?

Mais les Pèlerins ont aussi des lèvres.

(*Romeo and Juliet*, I, 5, v. 102)

With love's *light* wings did I o'erperch these  
[walls

C'est avec les aîles de l'amour que j'ai franchi  
la hauteur de ces murs

(*Romeo and Juliet*, II, 2, v. 66)

I'll frown, and be perverse, and say thee nay,  
*So thou wilt woo* [...]

il m'est facile de prendre un front plus sévère,  
& de te répondre, non

(*Romeo and Juliet*, II, 2, vv. 96-97)

Repeal daily any *wholesome* act established  
against the rich

abroger chaque jour quelqu'une des Loix  
établies contre les riches

(*Coriolanus*, I, 1, 83-84)

I send it *through the rivers* of your blood

je le fais couler avec le sang

(*Coriolanus*, I, 1, 136)

*Besides*, if things go well

Et si nos armes prospèrent,

(*Coriolanus*, I, I, v. 271)

Against whom Cominius the general is gone  
with one part of our *Roman* power

le Général Cominius est allé l'attaquer avec  
une partie de nos forces.

(*Coriolanus*, I, 3, 100-101)

Per le stesse ragioni riguardanti il livello stilistico e, nello stesso tempo, la chiarezza espositiva, sono espunti quasi sistematicamente gli elenchi (specie se costituiti da elementi poco consoni alla ricercatezza tragica); le ripetizioni, percepite come sovrabbondanti; e le costruzioni comparative – che spesso nell'originale inglese compaiono inglobate in proposizioni subordinate – sentite probabilmente come troppo involute rispetto all'obiettivo guida delle scelte letourneriane costituito dalla *clarté*:

**Shakespeare**

**Le Tourneur**

Speak, *speak!*

Parlez<sup>63</sup>.

(*Macbeth*, II, 3, v. 83)

As hounds *and greyhounds, mongrels,*  
[*spaniels, curs,*  
*Shoughs, water-rugs, and demi-wolves* are  
clept all by the name of dogs

vous êtes comptés dans la classe des hommes,  
comme on range sous le nom commun de  
chien, toutes les espèces de cet animal.

(*Macbeth*, III, 1, vv. 92-94)

O treachery! Fly, good Fleance, fly, *fly, fly!*

O trahison! — Fuis, Fleance, fuis

(*Macbeth*, III, 3, v. 17)

ROMEO

ROMEO

One, gentlewoman, that God hath made for  
himself to mar.

Oh, c'est un homme abandonné de Dieu.

---

<sup>63</sup> Fra le numerose iterazioni lessicali e allocutive eliminate o sostituite in francese va segnalato il monologo di Jago, in cui il diabolico calunniatore invita l'ingenuo Roderigo a portare con sé a Cipro molto denaro per conquistare l'amata Desdemona (I, 3, 344-356): a fronte del martellante ritornello shakespeariano «Put money in thy purse», Le Tourneur di volta in volta riformula l'enunciato diversificando così l'eloquio («Mettez de l'argent dans votre bourse», «Faites provision d'especes», «Garnissez votre bourse, vous dis-je», «Emplissez-moi bien votre bourse», «munissez-vous d'or»), anche quando, verso la conclusione della lunga battuta il ritornello iniziale muta in «make money», corrispondente a «De l'argent encore une fois», «ainsi de l'argent, de l'argent».

NURSE

LA NOURRICE

*By my troth, it is well said. «For himself to  
mar», quoth 'a?*

Bien dit

(*Romeo and Juliet*, II, 4, vv. 120-123)

[...] and every cat and dog  
And little mouse, every unworthy thing,  
Live here in heaven and may look on her

Son chien, les animaux les plus vils de sa  
maison habiteront avec elle, ils pourront la  
voir, & Romeo ne le peut plus.

(*Romeo and Juliet*, III, 3, vv. 30-32)

Who's yonder  
That does appear as he were flayed?

Quel est ce guerrier là-bas, qui s'avance tout  
couvert de sang?

(*Coriolanus*, I, 6, vv. 22-23)

Too modest are you,  
More cruel to your good report than grateful  
[To us

Vous avez trop de modestie, vous êtes trop  
ennemi de votre gloire, & trop peu  
reconnoissant envers nous

(*Coriolanus*, I, 9, vv. 52-54)

[...] when you now see  
He had rather venture all his limbs for honour  
Than one on's ears to hear it.

lui qui, après avoir exposé sa vie pour  
l'honneur, refuse de prêter l'oreille au récit de  
ses propres actions?

(*Coriolanus*, II, 2, vv. 79-81)

Sono inoltre eliminati completamente tutti i doppi sensi e i riferimenti relativi alla sfera dell'erotismo, se non sono funzionali alla comprensione del discorso in atto, così come i giochi di *nonsense* (quasi impossibili da tradurre mantenendo lo scherzo linguistico) o passi di alcune *songs*<sup>64</sup>; e nel caso in cui non vengano cassati, il traduttore interviene riformulando i versi con modulazioni assai più tenui.

---

<sup>64</sup> Tale è, ad esempio, il destino di alcuni passi delle due *songs* cantate in occasione dell'inganno teso da Jago nei confronti di Cassio (II, 3, vv. 68-72, 88-95) per farlo ubriacare, in questi casi prontamente

**Shakespeare**

**Le Tourneur**

DESDEMONA

Do you know, sirrah, where Lieutenant Cassio lies?

CLOWN

I dare not say he lies any where.

DESDEMONA

Why, man?

CLOWN

He is a soldier; and for one to say a soldier lies, is stabbing.

DESDEMONA

Go to; where lodges he?

CLOWN

To tell you where he lodges is to tell you where I lie.

DESDEMONA

Ami, savez-vous où loge le Lieutenant Cassio?

LE DOMESTIQUE

Non, Madame; mais je puis m'en informer, si vous me l'ordonnez.

DESDEMONA

Allez, cherchez-le, dites-lui de se rendre ici; annoncez-lui que j'ai touché mon époux en sa faveur & que j'espère que tout ira bien.

---

segnalati dal traduttore, il quale dà qui spiegazione di una metodologia di lavoro e di presentazione del testo che si proterrà per tutti i venti volumi:

Il y a ici quelques lignes qui n'ont aucun sens. On rencontre quelquefois de ces passages dans Shakespeare, qui sont suspect, comme ayant pu être insérés par les Comédiens ou peut être se sont des foiblesses de l'Auteur même. Ces passages sont en très-petit nombre. La plupart ne sont point prononcés au théâtre. Dans l'édition de Pope, on en a retranchés plusieurs du texte. Ainsi nous ne les mettons point dans le cours de la pièce: nous indiquons seulement par une étoile l'endroit où ils se trouvent; mais par un excès de délicatesse & de fidélité nous avons promis de donner ce petit nombre de lignes dans un article a part.

DESDEMONA

Can anything be made of this?

CLOWN

I know not where he lodges, and for me to devise a lodging, and say he lies here or he lies there, were to lie in mine own throat.

DESDEMONA

Can you inquire him out, and be edified by report?

CLOWN

I will catechize the world for him; that is, make questions, and by them answer.

DESDEMONA

Seek him, bid him come hither; tell him I have moved my lord in his behalf, and hope all will be well.

(*Othello*, III, 4, vv. 1-20<sup>65</sup>)

Lo stesso destino è riservato anche alle metafore percepite come eccessivamente astratte. Proprio quest'ultimo aspetto merita un'osservazione particolare e suggerisce di considerare i drammi nella loro peculiarità, poiché le ultime caratteristiche elencate (ossia i doppi sensi, i giochi di *nonsense*, le *songs* e il linguaggio astratto) non compaiono con le stesse modalità in tutte le opere, come invece è accaduto per le altre componenti esaminate finora: *Coriolanus*, nella sua antica e nobile austerità, o *Macbeth*, dove la fredda crudeltà calcolatrice si riveste di interessi di potere macchiati di sangue, non concedono spazio in questa direzione, mentre invece i pindarici ragionamenti sull'amore, intarsiati da estasi metafore, sono molto diffusi in *Romeo*

---

<sup>65</sup> Il dialogo si gioca sui due sensi del verbo *to lie*, «giacere», «abitare» e «mentire».

*and Juliet*, in cui anche la presenza di momenti e personaggi comici permettono un ulteriore cambio di stile.

È lo stesso Le Tourneur a spiegare le sue scelte: nel primo atto della tragedia veronese, quando Benvolio, tornata la calma dopo i duelli appena susseguitisi per le strade della città, si avvicina al cugino Romeo per chiedergli ragione della sua malinconia che preoccupa la madre, il giovane risponde con un lungo ragionamento metaforico sul languore della sofferenza amorosa; nella versione francese tale pensiero viene scorciato (salvo poi essere riportato per intero in una nota alla fine dell'opera), perché non ritenuto in linea con le consuetudini stilistico-letterarie tradizionali, più inclini ad una concretezza sfrondata dell'abbondante apparato retorico:

**Shakespeare**

**Le Tourneur**

ROMEO

*Alas, that love, whose view is muffled still,  
Should, without eyes, see pathways to his will!*  
Where shall we dine? O me! What fray was  
[here?]

[...]

ROMEO

[...]  
*Love is a smoke raised with the fume of sighs;  
Being purged, a fire sparkling in lovers' eyes;  
Being vex'd a sea nourish'd with lovers' tears:*  
What is it else? a madness most discreet,  
A choking gall and a preserving sweet.  
Farewell, my coz.

ROMEO

Où dînerons-nous aujourd'hui? - Quel est donc  
le tumulte dont a retenti cette place?  
[...]

ROMEO

[...]  
Amour! ô, sentiment plein de raison & de  
folie! Poison amer qui tue; doux baume qui  
répare & conserve. — Cousin, adieu.

(*Romeo and Juliet*, I, 1,  
vv. 174-176, 193-198)

Sarà appunto lo stesso traduttore a giustificarsi con un commento a parte:



Nous retranchons ici une suite d'antithèses & de concetti. Shakespeare peint dans cette Pièce des Italiens: & l'on sait quel étoit dans ce tems-là en Italie le ton & le langage des Amans. Leurs Poètes sont remplis de ces concetti, qu'ils mêloient aux sentimens les plus tendres & les plus passionnés. Dans cette Pièce l'expression de l'Amour se ressent quelquefois de ce style figuré & de ces antithèses. Shakespeare donne à ses caractères le langage & les mœurs du tems; & ce qui n'est plus pour nous vérité de sentiment & d'expression, l'étoit davantage pour d'autres Peuples & d'autres Siècles.

La spiegazione servirà d'ora in poi da monito ai lettori: una gran parte dei passi che presentano nell'originale queste caratteristiche formali e contenutistiche sarà infatti sistematicamente espunta, come nel caso di

### Shakespeare

### Le Tourneur

LADY CAPULET

LADY

What say you? can you love the gentleman?  
This night you shall behold him at our feast;  
*Read o'er the volume of young Paris' face,*  
And find delight writ there with beauty's pen;  
*Examine every married lineament,*  
*And see how one another lends content*  
*And what obscured in this fair volume lies*  
*Find written in the margent of his eyes.*  
*This precious book of love, this unbound lover,*  
*To beautify him, only lacks a cover:*  
*The fish lives in the sea, and 'tis much pride*  
*For fair without the fair within to hide:*  
*That book in many's eyes doth share the glory,*  
*That in gold clasps locks in the golden story;*  
*So shall you share all that he doth possess,*  
*By having him, making yourself no less.*

Qu'en dites-vous? Vous sentez-vous du goût pour ce Cavalier? Ce soir vous le verrez à notre fête. Considérez bien tous les traits de ton visage, & vous verrez que le pinceau du plaisir & de la beauté les a formés. Répondez-moi en un mot; sentez-vous que vous puissiez l'aimer?

NURSE

*No less! nay, bigger; women grow by men.*

(*Romeo and Juliet*, I, 3, vv. 79-95)

ROMEO

I am too sore enpierced with his shaft  
To soar with his light feathers, *and so bound,*  
*I cannot bound a pitch above dull woe:*  
*Under love's heavy burden do I sink.*

MERCUTIO

*And, to sink in it, should you burden love;*  
*Too great oppression for a tender thing.*

ROMEO

*Is love a tender thing? it is too rough,*  
*Too rude, too boisterous, and it pricks like*  
*thorn.*

MERCUTIO

If love be rough with you, be rough with love;

(*Romeo and Juliet*, I, 4, vv. 19-27)

ROMEO

L'Amour m'a trop cruellement blessé de son  
dard, pour que je puisse voler avec ses aîles.

MERCUTIO

Si l'Amour te maltraite, maltraite l'Amour

Concludono questa breve rassegna sulle tipologie di tagli le espunzioni segnalate nelle note a piè di pagina o alla fine dell'opera direttamente dall'autore, di cui si è già apprezzato un esempio; tali eliminazioni, talvolta piuttosto corpose, hanno lo scopo di eliminare le scene costituite da dialoghi imperniati sul *nonsense*, tipicamente shakespeariani, e, ancora una volta, tutto ciò che non ottempera pienamente alle esigenze dell'eleganza formale che contraddistingue il gusto francese dell'epoca, pur con l'occhio fermo alla concretezza, perfino nei sentimenti. Essendo evidentemente più semplici da individuare nel testo rispetto alle altre categorie finora presentate, come unico esempio emblematico in tal senso può essere ricordata la scena del portiere del *Macbeth* nel secondo atto<sup>66</sup>, in cui il linguaggio non teme di giocare su livelli «più da taverna che da teatro»<sup>67</sup>:

---

<sup>66</sup> Non è questa la sede per una disquisizione sull'autenticità della scena, da alcuni critici ritenuta interpolata da qualche attore della compagnia shakespeariana – pur con il consenso del drammaturgo – e

**Shakespeare**

**Le Tourneur**

PORTER

Here's a knocking indeed! If a man were porter of hell-gate, he should have old turning the key.

*[Knocking within]*

Knock, knock, knock! Who's there, i'the name of Beelzebub? Here's a farmer, that hanged himself on the expectation of plenty: come in time; have napkins enow about you; here you'll sweat for't.

*[Knocking within]*

Knock, knock! Who's there, in the other devil's name? Faith, here's an equivocator, that could swear in both the scales against either scale; who committed treason enough for God's sake, yet could not equivocate to heaven: O, come in, equivocator.

*[Knocking within]*

Knock, knock, knock! Who's there? Faith, here's an English tailor come hither, for stealing out of a French hose: come in, tailor; here you may roast your goose.

*[Knocking within]*

Knock, knock; never at quiet! What are you?

LE PORTIER

*[On frappe]*

On frappe ici; rien n'est plus vrai. Si un homme étoit le Portier de l'Enfer, il devoit être bien las de tourner la clef. Qui est là, de par Belzébut? *[On frappe]* On frappe encore. Jamais un mo-ment de repos. Qui êtes vous? *[On frappe une troisième fois]* Tout-à l'heure. *[Il ouvre]* Je vous prie, n'oubliez pas le Portier.

*[Entrent MACDUFF & LENOX]*

MACDUFF

Ami, tu t'es donc couché bien tard, pour dormir si tard?

LE PORTIER

Ma foi, nous vuidions encore des rasades au se-cond chant du coq; & le vin, Seigneur, provoque le sommeil.

MACDUFF

Ton maître est-il levé?<sup>68</sup>

---

da lui successivamente rivista, da altri, al contrario, indiscutibilmente autografa per ragioni di stile e di congettura interna all'economia delle esigenze tecniche della recitazione. Le posizioni che si sono susseguite in proposito sono ben discusse in W. SHAKESPEARE, *Macbeth*, edited by Kenneth Muir, Arden Shakespeare Paperbacks, London, Methuen & Co. LTD, 1966, in particolare nell'*Introduction* (pp. xi-lxxii) e nel commento critico relativo alla scena. Cfr. anche *Stylistics and Shakespeare's Language. Transdisciplinary Approaches*, editors Mireille Ravassat and Jonathan Culpeper, London, Continuum, 2011.

<sup>67</sup> Il commento è di Michele Leoni, primo traduttore italiano del canone shakespeariano completo (cfr. *infra*), il quale, nel suo *Macbetto*, chiosa la scena con queste considerazioni: «Questa scena, la quale appresi appunto col monologo del Portinajo, è di alquanti versi più lunga nel testo. La facezia, che in momento sì grave mi è paruta spinta quivi tropp'oltre, e in parte la licenza di alcuni modo piuttosto da taverna che da teatro, mi hanno persuaso a tralasciarli». (M. LEONI, *Macbetto*, tragedia di G. Shakespeare recata in versi italiani da Michele Leoni di Parma, Pisa, Niccolò Capurro, 1815).

<sup>68</sup> Tuttavia, alla fine dell'opera, in modo deontologicamente corretto, Le Tourneur riporta per intero la scena non accolta a testo:

UN PORTIER

*[On frappe]* On frappe ici; c'est la vérité. Si un homme étoit Portier de l'Enfer, il devoit être bien las de tourner la clef. *[On frappe]* Frappe, frappe. Qui est-là, de par Belzébuth? C'est un Fermier qui s'est pendu, las d'attendre la moisson. Allons, viens à bonne heure; apporte avec toi force draps, & tu pourras suer ici à ton aise. *[On frappe]* Frappe, frappe. Qui est-là, au nom d'un autre Diable? Par ma foi, c'est un Docteur de l'Equivoque, qui jureroit devant les deux plats d'une balance, & parieroit pour l'une ou l'autre indifféremment; qui a commis assez de trahisons au nom de Dieu, mais qui pourtant n'en impose pas au Ciel avec ses équivoques. Hola, entrez, Moniteur le Docteur de l'Equivoque. *[On frappe]* Frappe, frappe, frappe. Qui est-là? Ma foi, c'est un Tailleur Anglois qui vient pour escamoter du drape un haut-de-chauffe à la française. Allons, entrez, Monsieur le Tailleur; vous pouvez chauffer ici votre set à repasser. *[On frappe]* Oui, frappe, frappe. Jamais un moment de repos. Qui êtes-vous? Cette place est trop froide pour un enfer; je ne veux plus être ici le Portier du Diable. J'avois eu l'idée de laisser entrer un homme de toutes les professions qui vont, par le plus court chemin, au feu de joie éternel. *[On frappe]* Tout-à-l'heure, tout-à-l'heure. *[Il ouvre]* Je vous prie, n'oubliez pas le Portier.

*[Entrent MACDUFF & LENOX]*

MACDUFF

Ami, tu t'es donc couché bien tard, pour dormir encore?

LE PORTIER

Ma foi, nous vuidions encore des rasades au second chant du coq; & le boire, Seigneur, est un grand provocateur de trois choses.

MACDUFF

Quelles sont-elles les trois choses que provoque le boire?

LE PORTIER

Ma foi, c'est le rouge au nez, le sommeil & l'envie de pisser. Pour l'incontinence, on peut dire qu'il la provoque & ne la provoque pas: il en donne bien le désir, mais il en ôte la faculté; en sorte qu'on peut dire que le vin est un maître d'équivoque avec la volupté: il la cause & la détruit; il l'aiguillonne, & puis l'arrête en chemin; il l'excite, & puis la décourage. Pour conclure, il mène l'homme par l'équivoque au sommeil & en lui donnant un démenti, il l'abandonne.

MACDUFF

Je crois, l'ami, que le vin t'a donné un démenti la nuit dernière.

But this place is too cold for hell. I'll devil-porter it no further: I had thought to have let in some of all professions that go the primrose way to the everlasting bonfire.

*[Knocking within]*

Anon, anon! I pray you, remember the porter.

*[Opens the gate]*

*[Enter MACDUFF and LENNOX]*

MACDUFF

Was it so late, friend, ere you went to bed, that you do lie so late?

PORTER

'Faith sir, we were carousing till the second cock: and drink, sir, is a great provoker of three things.

MACDUFF

What three things does drink especially provoke?

PORTER

Marry, sir, nose-painting, sleep, and urine. Lechery, sir, it provokes, and unprovokes; it provokes the desire, but it takes away the performance: therefore, much drink may be said to be an equivocator with lechery: it makes him, and it mars him; it sets him on, and it takes him off; it persuades him, and disheartens him; makes him stand to, and not stand to; in conclusion, equivocates him in a sleep, and, giving him the lie, leaves him.

---

LE PORTIER

Il l'a fait, Seigneur; mais je lui ai payé sa trahison, & je crois que je suis trop fort pour lui, quoiqu'il ait embarrassé mes jambes quelque temps: mais j'ai trouvé un expédient pour me débarrasser de lui.

MACDUFF

Ton Maître est-il levé?

MACDUFF

I believe drink gave thee the lie last night.

PORTER

That it did, sir, i'the very throat on me: but I requited him for his lie; and, I think, being too strong for him, though he took up my legs sometime, yet I made a shift to cast him.

MACDUFF

Is thy master stirring?

(*Macbeth*, II, 3, 41)

La categoria di modifiche senz'altro più complessa da descrivere e da definire è rappresentata dai rimaneggiamenti: qui, infatti, confluiscono tutte le altre tipologie di cambiamenti e manomissioni del testo non comprese nei due macrofiloni descritti finora, tipologie che si concretizzano sulla scorta dei principi di traduzione letourneriani connessi alle esigenze stilistiche e linguistiche contingenti alla lingua francese. Se nelle aggiunte e soprattutto nei tagli il lettore si trova di fronte alle scelte perentorie del traduttore che taglia e cuce il testo, in questo caso si assiste invece ad un'opera di mediazione non solo fra i due idiomi, dal punto di vista prettamente linguistico, ma anche fra due culture, secondo il compito principale della traduzione stessa. Non è semplice districarsi in una casistica di interventi che si susseguono senza soluzione di continuità e che soltanto un'edizione con testo a fronte e un adeguato apparato critico potrebbe permettere di illustrare nella sua completezza; tuttavia, la necessità impone una prima generale catalogazione di tali cambiamenti che, purtroppo obbligatoriamente, devono essere semplificati nelle loro linee principali.

Spesso anche Le Tourneur accusa la gravosità del compito che gli si prospetta e la sua preoccupazione si manifesta in note critiche che paiono cercare un dialogo con il lettore per manifestargli la riflessione e lo sforzo compiuti durante il ponderoso lavoro, come accade nella terza scena del terzo atto dell'*Otello*, quando il moro, non

ancora intaccato dalle calunnie di Jago, osserva la dolce moglie allontanarsi dopo avergli chiesto di riabilitare Cassio nella sua carica:

OTHELLO

Excellent wretch! Perdition catch my soul,  
But I do love thee! And when I love thee not,  
Chaos is come again<sup>69</sup>.

(*Othello*, III, 3, vv. 90-92)

La clausola iniziale suscita tuttavia nel traduttore l'esigenza di fornire spiegazioni più puntuali rispetto alla mera parola volta in francese:

L'original n'a que deux mots: *Excellent wretch*. *Wretch* signifie communément, malheureux, misérable, tant en bonne qu'en mauvaise part. Mais il a aussi des acceptions plus particulières. Dans quelques cantons de l'Angleterre, c'est une expression de la plus excessive tendresse. Il exprime le dernier degré d'amabilité, mêlé d'une idée de faiblesse, de douceur, de besoin de secours & d'appui. Othello, qui voit dans Desdemona un chef-d'œuvre de beauté & de vertu, une jeune femme douce & timide, éloignée de son père (*sic*) & de sa famille & entièrement abandonnée sous la puissance d'un mari étranger, la nomme *Excellent wretch*. Nous n'avons point en François d'équivalent de ce mot. C'est à peu de chose près le *pecaire* du Languedocien.

Il meticoloso bretone esprime le sue riflessioni sulla lingua sottolineando in tal modo il profondo scavo da lui compiuto – anche all'interno del proprio idioma, fino alle parlate locali – nel tentativo di scegliere le espressioni e i vocaboli che maggiormente possano fornire al lettore l'idea del significato più intrinseco della parola originale; ma questa intelaiatura critica vuole anche fungere da giustificazione alle innumerevoli

---

<sup>69</sup> Così traduce Le Tourneur: «OTHELLO: Intéressante orpheline, naïve enfant, excellente créature! Que l'enfer me saisisse, s'il n'est pas vrai que je t'aime; & quand je ne t'aimerai plus, un horrible chaos bouleversera mon ame».

scelte compiute sul testo, che, proprio nell'ambito lessicale, al netto delle espunzioni e delle aggiunte, rappresentano comprensibilmente una delle parti più cospicue delle modifiche.

Secondo i medesimi principi illustrati in precedenza, anche per il lessico, quindi, sono valide le costanti della chiarezza e dell'elevazione dello stile, in linea con i dettami della tradizione tragica; a questo proposito Genuist individua tre «grands aspects du vocabulaire shakespearien»<sup>70</sup> principalmente coinvolti dalle intenzioni della penna del traduttore: le attività della società urbana e rurale, i termini tecnici (soprattutto se indicano una professione lavorativa) e gli animali. È così che, all'interno della prima area lessicale, «church» (*Macbeth*, IV, 1, v. 53) sarà reso con «temple», «marriage» (*Antony and Cleopatra*, II, 3, v. 39) con «Hymen» e un'espressione come «Come away to bed» (*Othello*, II, 3, v. 255) è trasformata in «Revenez dans votre appartement»; in campo lavorativo, mentre nelle commedie ogni personaggio mantiene la propria qualifica, nel regime tragico gli «aldermen» (*Romeo and Juliet*, I, 5, v. 57) diventano «sénateurs», così come in *Macbeth* un sergente e un servitore si vedono promossi rispettivamente al rango di ufficiale e di paggio; infine, per quanto concerne la sfera animale, non sembra avere diritto di cittadinanza nel vocabolario francese nessuna specie che non possa vantare di essere riconosciuta come 'nobile': quando i sostantivi di quest'ambito non vengono soppressi (circostanza che si verifica nel momento in cui non si riesce a recuperare un termine compatibile più alto, come accaduto, ad esempio, nel passo citato in precedenza relativamente alle varie specie di cani), ecco che un qualunque «horse» (*Antony and Cleopatra*, I, 5, v. 20) diventa un «coursier», e degli anonimi «dogs» (*Richard III*, I, 1, v. 23) sono definiti con un più raffinato «dogues», così come «toad» (*Othello*, III, 3, v. 269) gode piuttosto dell'iperonimo «reptile».

Proprio in virtù di tali principi trovano una propria ragion d'essere una serie di riformulazioni tese a ricollocare l'espressione dialogica su livelli più alti:

### Shakespeare

### Le Tourneur

And in th' essential vesture of creation

Dans toutes les qualités, dans toutes les graces

<sup>70</sup> Cfr. A. GENUIST, *Le Théâtre de Shakespeare dans l'œuvre de Pierre Le Tourneur 1776-1783*, cit., p. 83 e sgg. Cui si rinvia per ulteriori approfondimenti ed esempi.



Does tire the ingener.  ( <i>Othello</i> , II, 1, vv. 65-66)	dont l'a revêtue la nature, elle offre te modèle de toutes les perfections!
«Whisper» ( <i>Othello</i> , II, 1, v. 168); «Bestial» ( <i>Ot.</i> , II, 3, v. 266); «Pestilence» ( <i>Ot.</i> , II, 3, v. 358).	«Penche-toi à son oreille»; «In commune avec la brute»; «Soupçon empoisonné»
«Toys» ( <i>Macbeth</i> , II, 3, v. 94); «Murdered deer» ( <i>Mac.</i> , IV, 3, v. 206); «Weeds» ( <i>Mac.</i> , V, 2, v. 30).	«Illusion et folie»; «Foibles et chères victimes»; «Epines»
«Limping Winter» ( <i>Romeo and Juliet</i> , I, 2, v. 28); «Salt water» ( <i>R&amp;G.</i> , II, 3, v. 71)	«Languissant hiver»; «Peines et pleures»
Let us revenge this with our pikes ere we become rakes.  ( <i>Coriolanus</i> , I, 1, vv. 22-23)	Vengeons-nous: faisons servir ces instrumens de notre fureur, tandis qu'il nous reste encore des forces.
«bed» ( <i>Cor.</i> , I, 3, 5); «Hark, our drums» ( <i>Cor.</i> , I, 4, 15)	«Couche nuptiale»; «Entendez-vous raisonner nos instrumens de guerre»

o ad aggiungervi un' enfasi pomposa che in alcuni casi snatura l' essenzialità criptica del verso shakespeareano preferendogli una dinamica molto più vicina alla costruita e patinata loquela settecentesca:

**Shakespeare**

**Le Tourneur**

Madam, I'll take my leave.  ( <i>Othello</i> , III, 3, v. 30)	Souffrez, Madame, que je prenne congé de vous.
---	--

Fear not my gouvernement

Ne te défie point de ma prudence pour gouverner cette affaire.

(*Othello*, III, 3, v. 256)

[Jago] knows all qualities, with a learned

Il a un esprit éclairé qui connoît les hommes,  
& pénètre les motifs de toutes leurs actions.

[spirit,

Of human dealings

(*Othello*, III, 3, vv. 258-259)

«White» (*Macbeth*, II, 2, v. 65); «Hence!»  
(*Mac.*, III, 4, v. 105); «Damned» (*Mac.*, IV, 3,  
v. 56).

«Si blanc et si pur»; «Loin de moi! Fuis mes  
yeux»; «Plus exécration et plus pervers».

Boy, this shall not excuse the injuries  
That thou hast done me; therefore turn and  
draw.

Jeune homme, ce subterfuge ne me donnera  
pas satisfaction des outrages que tu m'as faits:  
ainsi reviens sur tes pas & mets-toi en défense.

(*Romeo and Juliet*, III, 1, vv. 67-68)

Then, window, let the day in, and let life out.

Hé bien, fatale fenêtre? laisse donc entrer le  
jour, sortir mon Amant & ma vie.

(*Romeo and Juliet*, III, 5, v. 41)

«Our sufferance is a gain to them»  
(*Coriolanus*, I, 1, 22); «Even to the court, the  
heart» (*Cor.*, I, 1, 137); «Cry» (*Cor.*, I, 1,  
187); «Looked» (*Cor.*, I, 3, 61).

«Notre détresse accroît à leurs yeux le prix de  
l'abondance où ils nagent»; «jusqu'au cœur, la  
cour auguste où l'ame tient ses conseils»;  
«élever ces clameurs séditionnelles»; «j'ai pris le  
plaisir à le regarder».

Si spiega in tal modo anche il processo di velatura e attenuazione operato su una percentuale estremamente alta di espressioni troppo colorite o esplicite<sup>71</sup>:

---

<sup>71</sup> Va ribadito che, ovviamente, il repertorio dialettico è peculiare per ciascun dramma, pertanto non in tutti è reperibile contemporaneamente la totalità delle componenti oggetto della descrizione.

**Shakespeare**

**Le Tourneur**

«Sheets» (*Othello*, II, 3, v. 28); «Cuckold» (*Ot.*, III, 3, v. 167). «Mystère amoureux»; «Mari trompé»

By her fine foot, straight leg, and quivering  
[thigh,  
And the demesnes that there adjacent lie

par son pied délicat, par sa jambe si fine, par  
ses appas cachés

(*Romeo and Juliet*, II, 1, vv. 19-20)

A ciò si aggiunge la generosa presenza di interventi perifrastici grazie ai quali il traduttore spiega l'originale per non lasciare adito a dubbi; a questo fine sono esplicitati i soggetti, sostituiti i deittici e spesso viene costruita una parafrasi del verso shakespeariano:

**Shakespeare**

**Le Tourneur**

Knavery's plain face is never seen till us'd  
(*Othello*, II, 1, v. 310)

La fourberie ne se montre d'abord que de coté:  
ce n'est qu'au dénouement quelle découvre  
tout son visage.

His bed shall seem a school, his board a shrift  
(*Othello.*, III, 3, v. 24)

c'est de vous que je parlerai à ses côté, au  
milieu de ses nuits; c'est pour vous que dans  
ses repas je conjurerai sa tendresse

If you can look into the seeds of time  
And say which grain will grow and which will  
[not  
(*Macbeth*, I, 3, vv. 57-58)

Si vos regards peuvent pénétrer le sein de  
l'avenir, & démêler, dans les germes des  
événemens, ceux qui doivent prospérer ou  
avorter

I have begun to plant thee, and will labour  
To make thee full of growing.

je viens de commencer ta fortune: c'est un  
arbrisseau que plantent mes mains, je vais le  
cultiver avec soin, & je veux le voir se

(*Macbeth*, I, 4, vv. 29-30) couronner des plus beaux fruits.

A crutch, a crutch! Why call you for a sword? Vous, une épée? Des béquilles plutôt, pour soutenir vos pas chancelans.

(*Romeo and Juliet*, I, 1, v. 79)

Take thou some new infection to thy eye,  
And the rank poison of the old will die. laisse entrer par tes yeux dans ton cœur le doux poison d'un amour nouveau, & tu détruiras le venin de ta première passion.

(*Romeo and Juliet*, I, 2, vv. 50-51)

She could have run and waddled all about Elle pouvoit, en vérité, courir & roder tout autour en se balançant sur ses petites jambes

(*Romeo and Juliet*, I, 3, v. 37)

We are accounted poor citizens, the patricians good. Dites, pauvres Citoyens; voilà notre titre. Celui d'honnêtes n'appartient qu'aux Patriciens.

(*Coriolanus*, I, 1, 15-16)

Now Mars, I prithee, make us quick in work,  
That we with smoking swords may march  
[from hence  
To help our fielded friends! Come, blow the  
[blast. C'est dans ce moment, ô Mars, que je te conjure de hâter ici notre ouvrage, afin que nous puissions voler des murs de Corioles soumise, au secours de nos amis en bataille, nos épées déjà fumantes du fang des Volsques. — Allons, sommez la Ville.

(*Coriolanus*, I, 4, vv. 10-12)

[...] not fierce and terrible  
Only in strokes, but with thy grim look and  
The thunder-like percussion of thy sounds  
Thou mad'st thine enemies shake, as if the  
[world  
Were feverous and did tremble. Ce n'est pas seulement dans les coups que tu frappes, que tu es redoutable & terrible; ton seul regard, & le tonnerre de ta voix menaçante, foudroyent les ennemis: ils frissonnent, comme s'ils sentoient la terre ébranlée trembler sous leurs pieds.

(*Coriolanus*, I, 4, vv. 59-63)

Un'ultima tipologia di intervento si individua, infine, sul piano prettamente grammaticale della struttura del periodo; il fenomeno, apprezzabile soprattutto in *Coriolano*, consta di modifiche che, con il sostegno di un ribilanciato sistema interpuntivo, incidono sulla natura stessa della proposizione: il pensiero originale viene talvolta smembrato in due frasi, che a loro volta possono essere coordinate fra loro o in regime di subordinazione (dando luogo, non raramente, a periodi strutturalmente più complessi, basati su un'ipotassi ad incastro sconosciuta alla versione inglese); in altri casi, invece, si verifica il processo opposto di accorpamento. Sussistono inoltre modifiche relative alla diatesi o agli attanti stessi della frase, con particolare attenzione al ruolo del soggetto, che, come accennato in precedenza, può variare per esigenze esplicative:

**Shakespeare**

**Le Tourneur**

If I must not, I need not to be burren of  
accusations. He hath faults, with surplus, to  
tire in repetition.

S'il est exempt de ce reproche, il m'en reste  
assez d'autres à lui faire: je me fatiguerois à  
détailler tous ses torts, avant que j'eusse tout  
dit.

(*Coriolanus*, I, 1, 45-47)

[...] it tauntingly replied  
To th'discontented members, the mutinous  
[parts  
That envied his receipt; even so most fitly  
As you malign our senators for that  
They are not such as you.

il répondit donc, avec dédain, aux membres  
mutinés & mécontents, qui, parce qu'ils le  
voyoient tout recevoir, lui portoient une envie  
aussi raisonnable que celle qui vous anime  
contre les Patriciens, vous, parce qu'ils ne font  
pas dans l'Etat ce que vous y êtes.

(*Coriolanus*, I, 1, vv. 111-115)

Should by the cormorant belly be restrained

si tous voyoient l'estomac, ce vautour  
insatiable [...] prétendre leur faire la lois

(*Coriolanus*, I, 1, 122)

[...] What's the matter  
That in these several places of the city

Quelle est donc la cause qui vous fait élever,  
des différens quartiers de la Ville, ces

You cry against the noble senate, who,  
Under the gods, keep you in awe, which else  
Would feed on one another?

clameurs séditeuses contre l'auguste Sénat?  
Oui, après les Dieux, c'est le Sénat qui vous  
impose, & qui seul vous contient: sans lui,  
vous vous dévoreriez les uns les autres.

(*Coriolanus*, I, 1, vv. 185-189)

## 1. 7 Shakespeare in Italia

Un'opera imponente, costruita in modo illuministicamente enciclopedico, che alla traduzione integrale del teatro shakespeariano (già di per sé impresa straordinaria) abbina un apparato critico e documentario incredibilmente nutrito e riunisce tutti i commenti più autorevoli sull'argomento, non poteva non determinare conseguenze profonde nel *milieu* culturale italiano, sebbene fino a quel momento nel Bel Paese la conoscenza dell'opera del bardo dell'Avon si assestasse ancora ad un livello sostanzialmente sporadico. L'incontro con il grande drammaturgo avveniva, almeno agli inizi, secondo una modalità molto selettiva, in quanto riservata a coloro che per lavoro, studio o piacere si recavano in Inghilterra<sup>72</sup> e durante la loro permanenza venivano a contatto con le opere scritte o (più spesso) recitate, verso le quali di solito si verificava fin da subito un interesse sincero; non sono rari, inoltre, i casi in cui, motivati dall'incontenibile entusiasmo della scoperta, tali lettori o spettatori raccontavano la loro esperienza nelle epistole private, talvolta improvvisandosi traduttori dei brani che li avevano maggiormente colpiti per convincere l'interlocutore dell'indescrivibile maestria dell'opera.

Tuttavia, nonostante ciò, le prime esperienze di traduzione in area italiana sono per lo più sporadiche ed estremamente circoscritte, frutto dell'intervento di alcuni intellettuali. Poiché il tema è già stato oggetto di ampie disamine da parte della critica moderna, si ripropongono qui di seguito, schematicamente, solo le tappe più

---

<sup>72</sup> A. GRAF, *L'anglomania e l'influsso inglese in Italia nel secolo XVIII*, Torino, E. Loescher, 1911.

significative (al netto degli scritti teorici sul tema)<sup>73</sup> per richiamare alla memoria del lettore il quadro generale, nonché il punto di partenza di una successiva riflessione:

### **Principali traduzioni di Shakespeare in italiano:**

#### 1. Francesco Algarotti

- 1735: in una sua lettera l'autore dichiara di aver letto *La mort de César* di Voltaire.
- 1736: soggiorno a Londra, esperienza diretta del teatro inglese
- 1737: traduce per uso personale in un'epistola alcuni brani tratti dal *Giulio Cesare*

---

<sup>73</sup> Per una panoramica della ricezione di Shakespeare in Italia, si vedano almeno alcune linee bibliografiche, cui si rinvia per eventuali approfondimenti sugli scrittori citati nello schema (per quanto riguarda i singoli autori affrontati nei capitoli successivi saranno invece fornite indicazioni bibliografiche di volta in volta): l'assai ricco intervento di Corrado Viola al recente convegno internazionale di studi promosso dall'Università degli Studi di Verona *Shakespeare: un romantico italiano. all'incrocio di due anniversari (1616-1816)*, 20-21 giugno 2016: C. VIOLA, *Approcci settecenteschi all'opera di William Shakespeare*, di prossima uscita negli Atti; A. IACOBELLI, *Alessandro Verri traduttore e interprete di Shakespeare: i manoscritti inediti dell'"Otello"*, in *Traduzioni letterarie e rinnovamento del gusto: dal Neoclassicismo al primo Romanticismo*, a cura di Giuseppe Coluccia e Beatrice Stasi, presentazione di Giuseppe Antonio Camerino, Atti del Convegno Internazionale, Lecce-Castro, 15-18 Giugno 2005, Mario Congedo, 2006, pp. 205-228; A. L. PERRONE, *Il "Cesare" di Antonio Conti tra Shakespeare e Addison*, in *Traduzioni letterarie e rinnovamento del gusto: dal Neoclassicismo al primo Romanticismo*, cit., pp. 191-204; S. I. ARADAS, *Macbeth in Italia*, Bari, Adriatica, 1989; A. BUSI, *Otello in Italia (1777-1972)*, Bari, Adriatica, 1973; M. CORONA, *La fortuna di Shakespeare a Milano (1800-1825)*, Bari, Adriatica, 1970; M. PRAZ, *Caleidoscopio shakespeareiano*, Bari, Adriatica, 1969; ID., *Shakespeare translations in Italy*, in «Vorträge und Aufsätze. Shakespeare-Jahrbuch», 92, 1956, pp. 220-231; A. M. CRINÒ, *Le traduzioni di Shakespeare in Italia nel Settecento*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1950; P. REBORA, *Comprensione e fortuna di Shakespeare in Italia*, in «Comparative Literature», vol. 1, 3 (1949), pp. 210-224; M. PRAZ, *Rapporti tra la letteratura italiana e la letteratura inglese*, in *Letterature comparate*, a cura di Antonio Viscardi, Carlo Pellegrini, Alda Croce, Mario Praz, Vittorio Santoli, Mario Sansone, Tommaso Sorbelli, in *Problemi ed orientamenti critici di lingua e di letteratura italiana*, collana diretta da Attilio Momigliano, Milano, Marzorati, 1948, vol. 4, pp. 145-196; ID., *Come Shakespeare è letto in Italia*, in *Ricerche anglo-italiane*, in *Storia e letteratura. Raccolta di studi e testi*, Roma, Edizioni di "Storia e letteratura", 1944, pp. 169-196; A. NULLI, *Shakespeare in Italia*, Milano, Hoepli, 1918; L. COLLISON-MORLEY, *Shakespeare in Italy*, Stratford-Avon, Shakespeare Head Press, 1916; M. SCHERILLO, *Ammiratori ed imitatori dello Shakespeare prima del Manzoni*, in «Nuova Antologia», 16 Novembre 1892, pp. 208-238.

2. Paolo Antonio Rolli

- Permanenza in Inghilterra (1715-1744)
- 1739: traduzione del monologo di *Amleto* composta per dimostrare quanto fosse infedele la traduzione del Voltaire.

3. Domenico Valentini

- 1756: traduzione del *Giulio Cesare* direttamente dall'inglese grazie all'aiuto di alcuni cavalieri britannici di sua conoscenza. È il primo dramma di Shakespeare tradotto completamente.

4. Melchiorre Cesarotti

- 1762: traduce *La mort de César* di Voltaire

5. Alessandro Verri

- 1769-1777: a più riprese volge in italiano *Amleto* e *Otello*, ma rimangono inediti per scelta dello stesso autore (probabilmente a causa dell'uscita, nel 1776, del primo volume dell'opera di Le Tourneur).

6. Francesco Gritti

- 1774: *Amleto, tragedia di M. Ducis ad imitazione della inglese di Shakespeare*

7. Antonio Bonucci

- 1778: *Giulietta e Romeo di M. Ducis dal vero francese trasportata in vero italiano*

8. Ranieri de' Calzabigi

- 1783: lettera a Vittorio Alfieri con la trasposizione di due passi tratti rispettivamente dal *Riccardo III* e da *Romeo e Giulietta*, tradotti



dall'autore per uso personale. La lettera sarà pubblicata con le tragedie di Alfieri nel 1806.

#### 9. Giustina Renier Michiel

- 1797-1801: *Opere drammatiche di Shakespeare volgarizzate da una dama veneta*. Comprende *Otello*, *Macbeth* e *Coriolano*<sup>74</sup>.

#### 10. Michele Leoni

- 1814-1815: *Amleto*, *Romeo e Giulietta*, *Otello*, *La tempesta*, *Macbetto* e *Riccardo III*
- 1819-1822: Raccolta del canone shakespeariano<sup>75</sup>

Nell'ambito della prima fase di ricezione dell'opera shakespeariana, quindi, l'asse Padova-Venezia si distingue come area privilegiata e di assoluto prim'ordine, poiché per prima propone la traduzione integrale di quei drammi che saranno maggiormente apprezzati nella Penisola. Se si escludono le traduzioni private di alcune sequenze celebri (come ad esempio il monologo dell'*Amleto*), ad opera di Algarotti, Rolli o Calzabigi, le opere rimaste inedite (l'*Amleto* e l'*Otello* di Alessandro Verri) e la pubblicazione del solo *Giulio Cesare* di Domenico Valentini, apparsa a Siena nel 1756, le prime edizioni in tal senso compaiono nel territorio della Serenissima e si devono a Francesco Gritti, che nel 1774 traduce il dramma del principe di Danimarca, mutuandolo dal francese di François Ducis (l'opera godrà di grande successo sulle scene veneziane e sarà rappresentata anche a Padova, nel teatro degli Obizzi, il 17 aprile 1792<sup>76</sup>), e a Giustina Renier Michiel<sup>77</sup>, colta nobildonna veneziana che, con l'aiuto del

---

<sup>74</sup> *Opere drammatiche di Shakespeare volgarizzate da una cittadina veneta*, Venezia, presso gli eredi Costantini, 1797.

<sup>75</sup> Cfr. *infra*.

<sup>76</sup> B. BRUNELLI, *I teatri di Padova dalle origini alla fine del secolo XIX*, cit.

<sup>77</sup> Su questa affascinante figura di coraggiosa intellettuale e prestigiosa *salonnière* durante il declino dell'amata Serenissima, cfr. V. MALAMANI, *Giustina Renier Michiel. I suoi amici, il suo tempo*, a cura di Alessandro Renier, per conto dell'autore, 2009; L. CARRER, *Anello di sette gemme, o Venezia e la sua storia: considerazioni e fantasie*, Venezia, co' tipi del Gondoliere, 1838, in A. RENIER, *Ridotti, casini*,

padovano Melchiorre Cesarotti<sup>78</sup>, dà alle stampe *Otello (sic)*, *Macbeth* e *Coriolano* fra il 1797 e il 1801, costruendo il suo lavoro proprio sulla versione francese di Le Tourneur e sull'inglese curata da Pope.

L'intento dell'esperienza della «venezianissima», nel nome degli obiettivi didattici che dichiara apertamente nella *Prefazione*<sup>79</sup>, e della contestualizzazione fornita

---

*salotti a Venezia. Il salotto di Giustina Renier Michiel, l'ultima dogaresa*, per conto dell'autore, 2009, pp. 270-281; alla stessa miscellanea appartengono anche *Giustina Renier Michiel*, in *Biografia degli italiani illustri nelle scienze, lettere ed arti del secolo XVIII, e de' contemporanei, compilata da letterati italiani di ogni provincia e pubblicata per cura del professore Emilio De Tivaldo*, Venezia, dalla tipografia di Alvisopoli, 1834-1845, pp. 282-287; *Giustina Renier Michiel*, in «Strenna veneziana», 1865, pp. 229-232; P. MOLMENTI, *Salotti veneziani del Settecento*, pp. 307-317; A. POMPEATI, *La venerina veneziana*, pp. 243-250 e A. RENIER, P. RENIER, *La Venezianissima*, pp. 7-84; A. ARSLAN, *Donne, salotti e scrittura nel Veneto del tardo Settecento*, in AA. VV. *Gentildonne, artiste, intellettuali al tramonto della Serenissima*, Mirano-Venezia, Eidos, 1998, pp. 9-16; I. TEOTOCHI ALBRIZZI, *Ritratto di Giustina Renier Michiel*, in E. BASSI, L. URBAN PADOAN, *Canova e gli Albrizzi, tra ridotti e dimore di campagna del tempo*, Milano, Libri Scheiwiller, 1989; M. DALLA STELLA, *Gli epistolari di Giustina Renier Michiel*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Padova, relatrice A. Arslan, a. a. 1981-1982; R. RENIER, *Giustina Renier Michiel*, Genova, Tip. R. Ist. Sordo-Muti, 1885; P. MOLMENTI, *L'ultima dogaresa*, in *La dogaresa di Venezia*, Torino, Roux e Favale, 1884, pp. 366-381.

<sup>78</sup> Sul discusso rapporto letterario Cesarotti-Renier cfr. A. CALVANI, *Giustina Renier Michiel*, in ID., *Traduzioni e traduttori. Gli specchi dell'originale*, Limena, Libreria universitaria, 2012, pp. 121-143; R. QUATTRIN, *Dialogicità e forme allocutive nelle lettere di Cesarotti a Giustina Renier*, in ACME, *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano*, vol. 64, fascicolo 1, Gennaio-Aprile 2011, pp. 205-220; I. CROTTI, *Presenze traslate: Giustina Renier Michiel nelle lettere di Melchiorre Cesarotti*, Roma, Aracne, 2005, pp. 227-242; A. MOLESINI, A. ZOGGIA, *Giustina Renier Michiel traduttrice di Shakespeare*, in AA. VV. *Gentildonne, artiste, intellettuali al tramonto della Serenissima*, Mirano-Venezia, Eidos, 1998, pp. 17-28; I. ARADAS, *Macbeth in Italia*, cit.; E. BASSI, L. URBAN PADOAN, *Canova e gli Albrizzi, tra ridotti e dimore di campagna del tempo*, Milano, Libri Scheiwiller, 1989; A. ARSLAN, A. MOLESINI, «Macbet», «Macbetto», «Macbeth»: dalla proposta del 1798 al trionfo mancato del 1830, in «Rivista italiana di drammaturgia», Anno IV, 14, Dicembre 1979, pp. 57-97; A. BUSI, *Otello in Italia (1777-1972)*, cit.; A. M. CRINÒ, *Le traduzioni di Shakespeare in Italia nel Settecento*, cit.; L. COLLISON-MORLEY, *Shakespeare in Italy*, cit.; e M. CESAROTTI, *Cento lettere a Giustina Renier Michiel*, proemio e note di Vittorio Malamani, Ancona, A. Gustavo Morelli, 1885. Per un primo riscontro testuale dell'opera della Renier sulla base dell'aiuto ricevuto da Cesarotti, cfr. F. BIANCO, *Shakespeare: le traduzioni veneziane di Giustina Renier Michiel e Melchiorre Cesarotti*, di prossima pubblicazione negli Atti del XIX Congresso dell'Associazione Degli Italianisti, *L'italianistica oggi: ricerca e didattica*, Roma, 2015.

<sup>79</sup>

Un uso quasi generale in Italia privando le Madri della più grata occupazione qual si è quella di educare le proprie Figlie; non lascia loro di Madre che il dolce titolo. M'accordino dunque i Lettori sensibili qualche indulgenza, se altra parte prendere non potendo alla educazione delle mie tenere Figlie, apparecchio loro una lettura, che possa, quando che sia, e trattenerle ad un tempo e istruirle, e

dall'apparato critico<sup>80</sup> offre finalmente ai lettori una strutturazione più matura dell'opera, forte di una prima analisi della personalità dei complessi personaggi tragici sbalzati con prezioso lavoro di cesello dall'abile penna del Bardo, un aspetto poi mirabilmente illuminato dalle *Vorlesungen* schlegeliane.

Purtroppo, però, il lavoro della Renier non gode di una grande diffusione, mentre più conosciuta è l'opera di Michele Leoni<sup>81</sup>, pubblicata ad Ottocento già inoltrato, su cui finora quasi nulla è stato ancora edito. La traduzione redatta dal poeta e professore parmense, già traduttore dell'*Ossian*<sup>82</sup>, si struttura in due edizioni: la prima

---

contribuire insieme alla loro felicità, regolando con gli esempj le loro nascenti passioni.

(*Tragedia prima, Ottello (sic) o sia il moro di Venezia*, in *Opere drammatiche di Shakespeare volgarizzate da una cittadina veneta*, cit., t. 1, Prefazione della traduttrice)

A proposito di questo aspetto la critica ha ipotizzato che la trilogia delle opere selezionate sia riconducibile ad un percorso di studio sullo sviluppo delle loro protagoniste femminili, attraverso un *iter* che all'aspetto anagrafico affianca una sempre crescente complessità psicologica e una maggiore capacità di controllo delle passioni: dalla giovane Desdemona, sposatasi contro il volere del padre per seguire il proprio amore, del quale è destinata a rimanere vittima, si passa alla più matura Lady Macbeth, abile manipolatrice del marito per somma avidità di potere, cui dovrà tragicamente soccombere, per concludere con la figura matronale di Volumnia, la madre di Coriolano che, arginando con astuzia e sentimento l'impeto vendicativo del figlio, riesce a salvare le sorti di Roma (cfr. A. CALVANI, *Giustina Renier Michiel*, in ID., *Traduzioni e traduttori. Gli specchi dell'originale*, cit.).

<sup>80</sup> In questo senso l'autrice segue, di fatto, la linea enciclopedica letourneriana, poiché la sua traduzione è sostenuta da numerose note critiche che per lo più riportano quelle del prolifico bretone (compresi i confronti con i commenti inglesi), cui tuttavia sono aggiunte ulteriori considerazioni personali – con buona probabilità supervisionate dall'affezionato amico e maestro Cesarotti – spesso in direzione di un collegamento con la tradizione classica.

<sup>81</sup> Su questo particolare aspetto dell'attività letteraria dell'autore parmense la bibliografia è estremamente avara; fra i testi più significativi sono rilevanti: M. A. CASTAGNOLI, *Michele Leoni*, tesi di laurea, relatore Francesco Flora, pubblicata in *Quaderni fidentini*, 31, Parma, Tipolitografia Benedettina, 1984; A. ARSLAN, A. MOLESINI, «*Macbet*», «*Macbetto*», «*Macbeth*»: dalla proposta del 1798 al trionfo mancato del 1830, cit. e C. FAZZARI, *Bibliografia delle traduzioni dall'inglese e dal francese di Michele Leoni*, in «*La Rassegna della letteratura italiana*», diretta da Walter Binni, Anno LXXIII, 1969, Serie VII, pp. 64-74. Esistono inoltre altri due contributi (L. CIMA, *Michele Leoni, uomo di cultura e traduttore de "La tempesta" shakespeariana*, tesi di laurea in lingue straniere, Università IULM di Milano, a. a. 1988-1989, relatore Franco Robecchi e P. TASCHETTI, *Michele Leoni, letterato e traduttore di Shakespeare*, tesi di laurea, Università degli Studi di Bergamo, a. a. 1981-1982, relatore Marco Cerruti) purtroppo non consultabili. Sull'argomento chi scrive ha avviato uno specifico studio.

<sup>82</sup> *Nuovi Canti di Ossian pubblicati in inglese da Giovanni Smith e recati in italiano da Michele Leoni*, Firenze, presso Vittorio Alauzet, 1813. In proposito cfr. D. V. BERGHE, *Le versioni ossianiche di Michele Leoni*, in «*La Rassegna della Letteratura Italiana*», 2008, 2, pp. 424-441 e G. BALDASSARRI, V.

consta della pubblicazione di alcune singole opere (*Amleto*, *Romeo e Giulietta* e *Otello* nel 1814, *La tempesta*, *Macbetto* e *Riccardo III* nel 1815), mentre la seconda comprende una raccolta di drammi in 14 volumi, edita a Verona fra il 1819 e il 1822<sup>83</sup>, ciascuno di essi corredato da una propria *Prefazione* tratta dalla traduzione delle *Vorlesungen* di Schlegel. Anche in questo caso l'autore si avvale, in aggiunta alle maggiori edizioni inglesi, (soprattutto) della versione francese di Le Tourneur, dal quale trae alcune fonti documentarie e quasi tutte le note critiche e di cui segue quasi *in toto* le scelte di espunzione testuale; nonostante ciò lo stile della traduzione si perde completamente nei meandri di un pomposo neoclassicismo ricco di altisonanti perifrasi e intessuto di una retorica intrisa di mitologia antica, che snatura in modo molto pesante l'originale. Tali scelte formali, vista la notorietà e il successo ormai acquisiti dai volumi letoruneriani, gli valgono il giudizio negativo di Berchet:

Il sig. Leoni ha ingegno, anima, erudizione, acutezza di critica, disinvoltura di lingua italiana, cognizione molto di lingua inglese, tutti, insomma, i requisiti per essere un valente traduttore di Shakespeare. Ma il sig. Leoni l'ha sbagliata. I suoi versi sono buoni versi italiani. Ma che vuoi? Shakespeare è svisato; e noi siamo tuttavia costretti ad invidiare ai Francesi il loro Le Tourneur.

(G. BERCHET, *Lettera semiseria di Grisostomo al suo figliuolo*)

È pertanto all'impresa del colto traduttore bretone, fondamentale mediatore europeo della cultura romantica, che si deve il merito della diffusione dell'instimabile patrimonio shakespeariano in ambito italiano: senza di essa, e senza l'*Ossian* cesarottiano con il suo indispensabile ruolo di apripista al nuovo sentimento incipiente, probabilmente sarebbero state assai diverse anche le grandi esperienze poetiche della

---

SALMASO, *Oltre Cesarotti. Esempi di traduzioni ossianiche nell'Ottocento*, in «Italianistica», 2004, 1, pp. 51-69.

<sup>83</sup> Nello specifico: vol. 1. *La tempesta*; 2. *Vita e morte del re Giovanni*; 3. *Sogno di una notte di mezza estate*; 4. *Otello*; 5. *Macbeth*; 6. *Giulio Cesare*; 7. *Romeo e Giulietta*; 8. *Riccardo III*; 9. *Cimbelino*; 10. *Amleto*; 11. *Re Lear*; 12. *Riccardo II*; 13. *Enrico IV* (prima parte); 14. *Enrico IV* (seconda parte).

stagione successiva, in cui si stagliano i luminosi profili di Monti, Alfieri, Foscolo e Leopardi.



**Vincenzo Monti**





## 2. Monti e *Ossian*

Il rapporto fra Vincenzo Monti e l'*Ossian* cesarottiano, contrariamente a quanto ci si potrebbe aspettare a priori, non si presta ad un'interpretazione semplice o definitiva: nonostante l'annoso legame di amicizia che, attraversando fasi alterne, ha accompagnato per tutta la loro vita – e anche oltre – la complessità di questi due intellettuali<sup>1</sup>, l'influenza del canuto bardo celtico nell'opera montiana non è sempre di facile definizione. Il campione di testi presi in esame a questo fine<sup>2</sup> testimoniano una linea suscettibile di un'evoluzione nel tempo, la cui unica certezza è la sua costante

---

<sup>1</sup> Una dettagliata descrizione con abbondante materiale documentario sui caratteri e le vicissitudini letterarie intercorse fra i due poeti si trova in G. GAMBARIN, *Melchior Cesarotti e Vincenzo Monti*, «Giornale storico della letteratura italiana», 65 (1915), pp. 355-369.

<sup>2</sup> Il *corpus* su cui si è svolta l'indagine, scelto in modo da costruire, almeno a livello intenzionale, un percorso che preveda l'indagine di uno sviluppo in senso cronologico, è costituito dai primi componimenti in versi (la breve raccolta dei *Pensieri d'amore* e gli *Sciolti al Chigi*, entrambi del 1783), dalle tragedie (*Aristodemo* -1786-, *Galeotto Manfredi* -1788-, *Caio Gracco* -1802-), e dall'ultima produzione 'bardita' (*Il Bardo della selva nera* -del 1806- e *La spada di Federigo* -1809-).

presenza, nonostante la direzione in cui si pone la produzione montiana sia quella del superamento della lezione del professore padovano.

Sulla base di tali premesse e seguendo le tappe individuate dai testi, è possibile riconoscere una prima fase, costituita dalla raccolta dei *Pensieri d'amore* e dagli *Sciolti al Chigi*, entrambi del 1783<sup>3</sup>, scritti durante il periodo romano «per una modesta e bionda giovinetta di nome Carlotta»<sup>4</sup>, con la quale la breve parentesi amorosa sembra più un pretesto letterario teso alla concretizzazione compositiva piuttosto che un *angulus* intimo che si materializza nella confessione lirica delle sofferenze pur dichiarate dall'allora prestante giovane. Come è noto, infatti, cercare – ma soprattutto scovare – la dimensione personale genuina, l'ispirazione e l'espressione sincera del cuore di Monti, checché egli predicasse<sup>5</sup>, è un'impresa ardua: l'autore, infatti, ci ha abituato fin dalle sue prime produzioni a scoprire invece il motivo ispiratore al quale egli sente la necessità di appoggiarsi intellettualmente, spesso per tutto il suo

---

<sup>3</sup> Cfr. V. MONTI, *A S. E. il signor principe don Sigismondo Chigi*, in ID., *Opere*, a cura di Manara Valgimigli e Carlo Muscetta, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi, 1953, pp. 718-725; V. MONTI, *Pensieri d'amore*, in ID., *Opere*, cit., pp. 726-734, con l'*Introduzione* di Carlo Muscetta, pp. VII-XLIX; V. MONTI, *Poesie*, a cura di Guido Bezzola, Torino, Utet, 1969, in particolare l'*Introduzione* alle pp. 9-31.

<sup>4</sup> Così Monti stesso nella citazione di Muscetta (cfr. V. MONTI, *A S. E. il signor principe don Sigismondo Chigi*, cit., p. 718).

<sup>5</sup>

Il cuore, o miei cari, ricordatelo bene, il cuore vuol sempre la parte sua nelle operazioni dell'intelletto. Egli è quello che dà la vita, il calore, la fiamma a tutti i nostri pensieri, e quell'aria di sentimento che tanto il raccomanda quando si vestono della parola. Tutto è morto, tutto è languente, tutto arido senza di lui, e con lui tutti si fanno cari ed amabili i severi discorsi della ragione.

In tal modo si esprimeva il professore nella sua citata settima lezione di eloquenza per la cattedra di Pavia; ma proprio a tale proposito, invece, già Leopardi, con un giudizio granitico cui di fatto tuttora ci si allinea, così pensava:

[...] egli è un poeta veramente dell'orecchio e dell'immaginazione, del cuore in nessun modo, e ogni volta che o per iscelta come nel Bardo, o per necessità come nella Bassvilliana è portato ad esprimere cose affettuose, è così manifesta la freddezza del suo cuore che non vale punto a celarla l'elaboratezza del suo stile e della sua composizione.

(Zibaldone, 36)

componimento, e dal quale parte per sviluppare una creazione propria; a quest'ultima, in genere, spetta il compito di ampliare, abbellire e decorare il motivo di partenza.

Nel caso di questi componimenti il sostrato evidente è costituito dal *Werther* di Goethe: i commentatori segnalano concordi la presenza di ampie scene tratte dall'opera tedesca della quale alcuni brani del poeta costituiscono quasi una fedele versificazione, per quanto la definizione possa assumere i contorni dell'ossimoro, a livello concettuale. Secondo la tecnica del mosaico che sarà illustrata in modo più approfondito sul versante shakespeariano, anche qui

[Monti] «fece come un florilegio dei più delicati e peregrini concetti del sentimentalismo amoroso, sparsi nel romanzo del Goethe, conservandone, con qualche variazione nell'ordine, il suo bel carme lirico-elegiaco. [...] Pare, che dopo aver egli verseggiati parte a parte i tratti che più lo colpirono, abbia poi pensato a riunirli, a quel modo che di elette gemme, tenute in serbo, si compone un diadema».

«Non macerava davvero una passione per plasmarla in una sua forma; ma si distraeva nella subentrante voluttà del verso, e come lo sentiva fluire felicemente, non cercava altro e si faceva blandamente portare a fior d'acqua»<sup>6</sup>.

I due pensieri brillano per l'alta definizione con cui analizzano perfettamente il quadro generale di questa esperienza, che tuttavia si complica se si tenta di spingere l'attenzione verso la componente oggetto dell'indagine. Tra il *Werther* e l'*Ossian*, infatti, è presente una compenetrazione di sentimenti, sensibilità, motivi, stilemi<sup>7</sup> che molto spesso risulta talmente osmotica da essere inscindibile: non sempre è possibile districare un gomitolo così fittamente avvolto dipanando i fili delle due diverse componenti. È indubbio, pertanto, che rimangano valide le segnalazioni degli studiosi riguardanti la presenza di ampi brani di Goethe, ma quest'ultimo, a sua volta, attinge a piene mani dalla lezione ossianica: come dire che i poemetti gaelici rientrano nei componimenti

---

<sup>6</sup> La prima citazione, di Kerbaker (vd. M. KERBAKER, *Shakespeare e Goethe nei versi di Vincenzo Monti*, Firenze, Sansoni, 1897), e la seconda, del Flora, compaiono in V. MONTI, *Pensieri d'amore*, cit., p. 726.

<sup>7</sup> Si pensi a quanto questo intreccio agirà nei gangli più profondi dei meccanismi regolatori dell'*Ortis*.

montiani anche per effetto della stessa rivisitazione del materiale goethiano su cui si fonda la creazione del poeta ravennate, che così facendo sostanzialmente chiude il cerchio.

Non essendo questa la sede per disquisire sulle fonti e sulle influenze da cui si lascia ispirare il romanzo tedesco lungo tutta la sua narrazione, e confermandosi ineccepibili le evidenze intertestuali in direzione wertheriana individuate negli *Sciolti* e nei *Pensieri*, i passi da segnalare sotto il profilo riguardante l'indagine diventano irrimediabilmente irrisori. Per quanto riguarda la raccolta di dieci poesie, va segnalato il celeberrimo ottavo pensiero, dal quale Leopardi riceverà una sensibile suggestione per l'apostrofe incipitaria delle *Ricordanze* («Vaghe stelle dell'Orsa»):

Alta è la notte, ed in profonda calma  
Dorme il mondo sepolto, e in un con esso  
Par la procella del mio cor sopita.  
Io balzo fuori delle piume, e guardo;  
E traverso alle nubi, che del vento  
Squarcia e sospinge l'iracondo soffio,  
Veggio del ciel per gl'interrotti campi  
Qua e là deserte scintillar le stelle.  
Oh vaghe stelle! E voi cadrete dunque,  
E verrà tempo che da voi l'Eterno  
Ritiri il guardo e tanti soli estingua?  
E tu pur anco coll'infranto carro  
Rovesciato cadrai, tardo Boote,  
Tu degli artici lumi il più gentile?

(*Pensieri d'amore*, VIII, vv. 1-14)<sup>8</sup>

Il passo si impernia sulla rivisitazione di una lettera wertheriana (scritta «dopo le undici») in cui il protagonista descrive i momenti precedenti al suicidio; certamente il modello di riferimento, se si confronta con il testo dell'originale, è più che palese e viene seguito fedelmente nella struttura narrativa: il protagonista che descrive la natura, il parallelismo con il proprio stato d'animo, l'azione di uscire dal letto per affacciarsi alla finestra e continuare le proprie riflessioni, la predilezione per la costellazione dell'Orsa maggiore. Si discosta però da Goethe quando lascia emergere un elemento che

---

<sup>8</sup> Cfr. V. MONTI, *Pensieri d'amore*, cit.

permette il riavvicinamento ad *Ossian*, nel momento in cui si rivolge alle stelle: nel romanzo, infatti, Werther, quando avvia un solitario colloquio con le luci che trapuntano la volta stellata, sostiene che gli astri non moriranno, poiché Dio li porta nel Suo seno conservandoli nella Sua eternità, mentre invece, come è noto, l'idea spesso presente nei poemetti è opposta. Fra le numerose apostrofi ai corpi celesti presenti nei *Canti*, *topos* privilegiato della poetica proto-romantica, dove spesso i personaggi rivolgono lo sguardo al cielo, valgono ad esemplificare una prassi consolidata le due più celebri, presenti in *Dartula*, in cui la protagonista parla alla Luna, e *Cartone*, nella famosa invocazione al Sole:

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'alleggravan 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.

(*Dartula*, vv. 11-24)<sup>9</sup>

Ma tu forse, chi sa? sei pur com'io  
sol per un tempo, ed avran fine, o sole,  
anche i tuoi dì: tu dormirai già spento  
nelle tue nubi senza udir la voce  
del mattin che ti chiama.

(*Cartone*, vv. 608-612)

---

<sup>9</sup> Le citazioni dai versi dell'*Ossian* sono state tratte, per l'intero lavoro, da M. CESAROTTI, *Poesie di Ossian*, secondo l'edizione di Pisa, 1801, a cura di Guido Baldassarri, in corso di stampa.

Sulla medesima lunghezza d'onda si pongono gli *Sciolti*, che si concludono con una chiusa di gusto tipicamente *larmoyante* fedele al più classico dei motivi ossianici, ossia il tema della tomba, declinato nelle sue componenti dell'addio alla persona amata e dell'invito a visitare il sepolcro irrigandolo di lacrime per mantenere vivo il ricordo nel proprio cuore; una riflessione in cui svolge un ruolo di fedele contrappunto la costante attenzione nei *Canti* all'aspetto naturalistico che puntualmente partecipa enfatizzando i sentimenti dei personaggi.

Allorché d'un bel giorno in su la sera  
L'erta del monte ascenderai soletto,  
di me ti risovvenga, e su quel sasso,  
che lacrimando del mio nome incisi,  
su quel sasso fedel siedi e sospira.  
Volgi il guardo di là verso la valle,  
e ti ferma a veder come da lunge  
su la mia tomba invia l'ultimo raggio  
il Sol pietoso, e dolcemente il vento  
fa l'erba tremolar che la ricopre.

(A *Don Sigismondo Chigi*, vv. 220-229)

Il lettore dell'*Ossian* non mancherà di richiamare alla memoria innumerevoli passi sparsi nei poemetti che offrono un ampio catalogo tematico in proposito e riflettono, pur in mancanza di una corrispondenza lessicale precisa, tutti gli aspetti elencati in questo conciso ma completo florilegio montiano; fra di essi, il quadro che maggiormente si avvicina all'immagine mestamente dipinta dal poeta ricorre nei versi di *Carritura*:

ma tu, Crimora, la mia tomba inalza.  
Le bigie pietre e un cumulo di terra  
faran ch'io viva ancor spento e sotterra.

Tu a quella vista  
molle di lagrime  
volgi il leggiadro aspetto;  
[...]  
L'oscuro autunno adombra le montagne;  
l'azzurra nebbia sul colle si posa;

flagella il vento le mute campagne.  
Torbo il rio scorre per la spiaggia erbosa;  
stassi un alber soletto, e fischia al vento  
e addita il luogo ove Conà riposa.  
E quando l'aura vi percote drento  
la sparsa foglia che d'intorno gira  
copre la tomba dell'eroe già spento.

(*Carritura*, vv. 579-584; 615-623)

Nemmeno l'impatto dei poemetti sulla produzione tragica del ferrarese offre molto materiale di discussione: la presenza dell'*Ossian*, ben individuata da Arnaldo Bruni<sup>10</sup> nel suo commento alle opere, si distingue per la precisione chirurgica con la quale si manifesta. Probabilmente, la differenza tematica su cui si strutturano i drammi e, di fatto, la diversa atmosfera in cui sono ambientati sono da ascrivere tra i fattori determinanti di un rapporto sostanzialmente sfilacciato fra le due parti. Se da un lato, infatti, non è possibile negare la presenza di un tale modello, dall'altra va osservato che questa è assai puntiforme e coagulata attorno ad alcuni dei *topoi* più tipici dell'*allure* celtica, come ad esempio la morte imminente e l'avvio del dialogo con i posteri:

Verrà dimani il sole che dall'alto  
La mia grandezza illuminar solea;  
mi cercherà per questa reggia ed altro  
non vedrà che la pietra che mi chiude.

(*Aristodemo*, III, 7, vv. 1062-1065)

[...] Verrà meco  
de' benefici tuoi dolce ed eterna  
la rimembranza [...]

(*Galeotto Manfredi*, II, 4, vv. 612-614)

---

<sup>10</sup> Per una ricognizione sull'intertestualità delle tragedie montiane in direzione ossianica cfr. V. MONTI, *Aristodemo*, a cura di Arnaldo Bruni, Milano, Fondazione Pietro Bembo, Milano-Parma, U. Guanda, 1998; V. MONTI, *Galeotto Manfredi principe di Faenza*, a cura di Arnaldo Bruni, Bologna, CLUEB, 2005, cui mi sembra non sia possibile aggiungere altre occorrenze. A tali edizioni si rinvia anche per le citazioni presenti nello studio.

I passi sono un palese riadattamento di:

Verrà doman chi mi mirò pur oggi  
gaio di mia beltà;  
ei scorrerà col guardo e campi e poggi  
ma non mi troverà.

(*Berato*, vv. 15-18)<sup>11</sup>

È dolce e cara  
la rimembranza [...]

(*Temora*, VII, vv. 305-306)

Sussistono, pur se in modo estremamente limitato, anche sfumate suggestioni notturne:

«Al chiaror fioco di notturno lume», (*Aristodemo*, III, 7, v. 1123); «Nelle sue stanze abbandonata e sola / sta l'infelice. Un fioco lume è posto / sul tavoliero » (*Galeotto Manfredi*, V, 3, vv. 1572-1574).

in cui si riflettono alcune immagini ossianiche:

«Per lo dubbio chiaror di fioca luce» (*Calloda*, II, v. 127); «È notte: io siedo abbandonata e sola» (*Canti di Selma*, v. 52); «D'un fioco lume i dì trascorsi irraggia» (*Berato*, v. 156).

Pochi lacerti richiamano i sentimenti tumultuosi avvolti dalle brume scozzesi:

---

<sup>11</sup> Prima di Bruni, si erano già accorti di tale *locum* di stretta tangenza lo Zumbini (B. ZUMBINI, *Aristodemo*, in ID., *Sulle poesie di Vincenzo Monti. Studi*, Firenze, Successori Le Monnier, 1886, pp. 47-69) e il Torti (F. TORTI, *Delle affinità poetiche fra il genio d'Ossian e il genio di Monti*, in *Antipurismo*, Foligno, Tipografia Tommassini, 1829, pp. 440-471).



«Oh qual d'affetti / Terribile tumulto!» (*Aristodemo*, IV, 4, vv. 1364-5); «Non v'è più speme» (*Galeotto Manfredi*, I, 4, v. 384); «io l'alma / in tempesta ti posi» (*Gal.*, IV, 3, vv. 1242-1243).

«Che tumulto d'affetti, / m'affoga il cor!» (*Comala*, IV, vv. 243-244); «Non ho più speme né conforto in terra» (*Berato*, v. 416); «Fera tempesta / m'accerchia l'alma» (*Temora*, VII, vv. 139-140).

All'interno di tale rassegna, sebbene sì breve, non manca neppure il tema del coraggio:

«Sarà pronto e seco / una fidata scorta» (*Galeotto Manfredi*, V, 3, vv. 1584-1585); «Non paventar» (*Gal.*, I, 4, v. 385); «Se vacillo, / passami allora tu medesimo il petto» (*Gal.*, III, 10, vv. 1096-1097).

«Che non t'appressi o mia fidata scorta?» (*Berato*, v. 31); «Non paventar» (*Carritura*, v. 477); «Solleva il brando, / passami il petto» (*Fingal*, V, vv. 131-132).

Leggermente più articolata sembra infine la sfera della rappresentazione dell'emotività dolorosa:

«Pallida, fredda, muta» (*Aristodemo*, I, 4, v. 370); «Tu tremi e ti scolori» (*Galeotto Manfredi*, IV, 3, v. 1231); «Oh spettacolo pietoso» (*Gal.*, V, 7, v. 1774); «Rosso i lumi / con un sospiro mi tornava al fianco» (*Gal.*, II, 2, vv. 493-494).

«E perché piangi / Figlia di Strano? / [...] a che pallida e muta / Bell'ospite dei nembi?» (*Fingal*, IV, vv. 134-137); «Forza è che tremi e si scolori in viso» (*Berato*, v. 309); «Al tenero spettacolo, e pietoso» (*Calto e Colama*, v. 49); «Venne Moina, e mi seguia cogli occhi / rossi di pianto» (*Cartone*, vv. 126-127).

Le poche ulteriori tessere comuni<sup>12</sup> confermano, per la loro esiguità e per una sorta di 'anonimato tematico', una tendenza al riferimento intertestuale assai circoscritta che, osservando a ritroso quanto è stato finora oggetto di analisi, interviene sì all'interno del fraseggio, ma nello stesso tempo non infonde nel lettore la sensazione di una presenza costante, quale ci si aspetterebbe. Queste capocchie di spillo che fissano in alcuni punti i fili di una tramatura ben più fitta non riescono ad avere ragione di un tessuto molto ampio, filigranato in modo tale da relegare tali reminiscenze ad uno stato di semimarginalità all'interno del quale finiscono per perdersi; inoltre, nella piccola percentuale presente attestata, talvolta non si percepisce nemmeno una sensazione di naturale spontaneità (si ricordi l'esercizio di riadattamento citato per primo, ad esempio), che si conferma estranea al poeta, né, forse, quella drammaticità tormentata tipica dei versi del bardo celtico, che qui sembra aver subito un processo di svuotamento.

Dopo tanto parlare delle caratteristiche fondamentali della [...] sua [di Monti] poesia, riesce più semplice andare innanzi, perché, cambiando titoli e forme, non cambieremmo di molto la sostanza di quel che c'è da dire sui singoli componimenti<sup>13</sup>.

Così il Bezzola si esprime in merito alla produzione montiana dopo aver illustrato i primi componimenti del poeta, accompagnandoli con una contestualizzazione psicologica arricchita da riferimenti alle vicissitudini professionali e politiche che hanno interessato gli anni della permanenza a Roma del giovane scrittore. E in effetti, pur se l'episodio binomico del *Bardo della selva nera* e della *Spada di Federigo* assumono contorni per certi aspetti differenti e più articolati rispetto a quanto è stato finora illustrato, non si può dire che, *de facto*, l'essenza costitutiva della creazione del ferrarese muti nel tempo.

---

<sup>12</sup> Per le quali rinvio ancora una volta ai commenti di Bruni segnalati nelle note precedenti.

<sup>13</sup> V. MONTI, *Poesie*, a cura di Guido Bezzola, Torino, Utet, 1969, *Introduzione*, p. 21.

Entrambe queste due opere sono state catalogate dalla critica all'interno di una sorta di poesia bardita *sui generis*, viste le caratteristiche peculiari di tali versi<sup>14</sup>; esse rappresentano un'esperienza esemplare del classicismo imperiale, con il quale il poeta voleva farsi «strumento celebrativo delle esigenze promozionali del potere napoleonico in via di assestamento»<sup>15</sup>. Con stratagemmi di un anacronismo esemplare, che valgono al Monti un sostanziale disinteresse del pubblico (in quanto ormai, nei primi dell'Ottocento, la poesia epico-bardita sembrava essersi esaurita e neppure l'indiscusso talento versificatorio del carismatico romagnolo era valso a risollevarla), vengono illustrate in tono incensante le meravigliose imprese belliche dell'invincibile imperatore francese, narrate, nel caso del *Bardo*, alla presenza di un improbabile druido miracolosamente sopravvissuto nella Foresta Nera fino ai giorni di Austerlitz. Il canuto aedo Ullino osserva da un'altura, assieme alla figlia Malvina, la battaglia di Ulm, al termine della quale scende e porta soccorso al giovane soldato francese, Terigi, ferito gravemente, conducendolo nella sua abitazione e affidandolo alle amorevoli cure della figlia che se ne innamora ricambiata. Sarà proprio il militare a raccontare agli ospiti le imprese del suo ammirato generale, senza dimenticare aneddoti tanto eroici quanto magnanimi che confermano l'aura divina di cui è circondato l'indomito comandante corso.

Sulla falsa riga del poemetto rimasto incompiuto si pone anche la *Spada di Federigo* che, senza ricorrere alla struttura narrativa sopradescritta, con le sue XXXI ottave ne rappresenta un episodio e viene dedicata, con una prefazione marcatamente elogiativa, alla *Grande Armée*, in virtù delle sue imprese; in questa sede, il poeta rende

---

<sup>14</sup> Per una prima panoramica sul *Bardo della selva nera* si segnalano: E. FARINA, *Vincenzo Monti e il Bardo*, in *Vincenzo Monti fra Roma e Milano*, a cura di Gennaro Barbarisi, Atti del convegno di Alfonsine (RA), 27 marzo 1999, Cesena, Il ponte vecchio, 2001, pp. 204-214; I. MONTIEL, *Ossian en "Il Bardo della selva nera"*, «Forum italicum», 2 (1970), pp. 203-207; V. MONTI, *Il Bardo della selva nera*, in ID., *Poesie*, a cura di Guido Bezzola, Torino, Utet, 1969, pp. 564-657; B. ZUMBINI, *Il "Bardo della selva nera"*, in *Sulla poesia di Vincenzo Monti*, cit., pp. 115-148; U. FOSCOLO, *Vincenzo Monti*, in *Opere edite e postume di Ugo Foscolo. Saggi di critica storico-letteraria tradotti dall'inglese*, raccolti e ordinati da F. S. Orlandini e da E. Mayer, Firenze, Le Monnier, 1862, vol. 2, pp. 261-285; F. TORTI, *Delle affinità poetiche fra il genio d'Ossian e il genio di Monti*, cit. *La spada di Federigo*, ancora oggi assai trascurata dalla critica (per altro non senza alcuna ragione), si legge in V. MONTI, *La spada di Federigo*, in *Prose e poesie*, nuovamente ordinate, accresciute di alcuni scritti inediti e precedute da un Discorso intorno alla Vita ed alle Opere dell'Autore dettato appositamente per questa edizione, Firenze, Felice Le Monnier, 1847, vol. 2, pp. 241-250; alla sua bibliografia, oltre ai contributi menzionati, che non di rado pongono in collegamento i due componimenti, va aggiunto anche B. ZUMBINI, *La spada di Federigo e la Palingenesi politica*, in *Sulla poesia di Vincenzo Monti*, cit., pp. 149-172.

<sup>15</sup> E. FARINA, *Vincenzo Monti e il Bardo*, cit., p. 205.

finalmente esplicita l'identificazione fra se stesso e la figura (ma soprattutto il ruolo) del bardo, rimasta endemica e fortemente allusa in tutta l'operetta precedente:

A voi dunque, valorosi Duci e Soldati del Grande Napoleone, io consacro a buon titolo questi versi dalla militare virtù vostra ispirati; e dai campi di Marengo e di Austerlitz, ove già vostro Bardo sto intrecciando corone degli allori colà mietuti, io corro per diporto a raccogliervi qualche fronda di quelli di Jena, finché sono ancor caldi del sangue dell' inimico. Nè io temo che questo tributo d'ammirazione sia da voi rifiutato. Siete figli della più grande ed insieme della più culta e gentile fra le nazioni [...]<sup>16</sup>.

Alla luce di un tale quadro preliminare, per analizzare l'influenza ossianica radicata in questo dittico, va osservato che per quanto riguarda il *Bardo* essa si irradia su più livelli strutturali, a cominciare dalla scelta del poeta di avvalersi della polimetria – pur non riuscendo a spaziarvi con la stessa capacità di Cesarotti di esplorare innumerevoli misure versuali –: il poemetto si compone infatti prevalentemente di endecasillabi sciolti con brevi interventi di strofe chiuse per i primi quattro canti e si affida alla più tranquilla ottava negli altri quattro. Ben noti ai lettori dell'*Ossian* sono anche i nomi di Ullino e Malvina, l'uno il più importante bardo di Fingal e l'altra la moglie di Oscar, figlio dello stesso Ossian; ulteriore richiamo alla memoria di innumerevoli episodi del modello è anche il motivo dell'idillio dei due giovani che, come nella più classica tradizione dei poemetti, stempera la tensione della narrazione bellica.

Al di là della scelta operata a priori sul modello di riferimento epico-bardito<sup>17</sup>, sul piano più prettamente linguistico l'ipotesto affiora principalmente sia nell'articolazione narrativa, che molto spesso sfuma proprio in tale direzione per l'analogia di cui sono intessuti alcuni episodi di mitico valore bellico, sia nell'intelaiatura espressiva. Tuttavia, nonostante la presenza combinata di entrambi gli aspetti, non sempre è possibile individuare dei riferimenti specifici ai poemetti: generalmente, infatti, i punti di tangenza sono caratterizzati da un impasto linguistico da

---

<sup>16</sup> V. MONTI, *La spada di Federico*, cit.

<sup>17</sup> Cfr. E. FARINA, *Vincenzo Monti e il Bardo*, cit.

una parte riferito chiaramente all'archetipo che il lettore percepisce nitidamente stagliato nel pensiero del poeta, ma dall'altra non è sempre possibile riconoscerne dei prelievi lessicali definiti. La *langue* creata dall'abate padovano grazie al faticoso lavoro di forzatura della lingua intrapreso nelle sue traduzioni dal Macpherson è stata pienamente assimilata e, come un esercizio stilistico, viene ora riproposta dal Monti nei versi celebrativi dedicati al grande imperatore, appassionato dell'*Ossian* a tal punto – così almeno vuole la tradizione – da tenerne sempre una copia personale sul proprio comodino.

Ecco che allora nel *Bardo*, ma lo stesso dicasi per la *Spada*, ricompare quindi uno dei motivi principi della trama gaelica, ossia la guerra, declinata in un corollario di temi ad essa afferenti; anzi, se visti e selezionati in base al filtro dell'intersezione con i poemetti, i passi che rispondono a questi requisiti godono di un peso molto maggiore rispetto alle scene belliche in sé, estremamente scorciate in modo indiretto e circoscritto:

«l'Arvonie rupi / fe' d'acerbi sonar carmi tremendi» (*Il Bardo della selva nera*, I, vv. 46-47); «d'armi vide e d'armati tutta quanta / ondeggiar la pianura» (*Bardo*, vv. 72-73).

Il poeta ricorda la lunga serie di luoghi in cui nei *Canti* si ode il suono del terribile annuncio dell'imminente battaglia e riprende una suggestiva immagine che descrive l'esercito schierato, pronto per il violento scontro:

'I suon dell'esercito ondeggiante,  
che sul campo stendeasi.

(*Temora*, III, vv. 88-89)

Più frequenti sono invece i parallelismi fra il vigore dell'attività bellica e la potenza degli elementi naturali, fra i temi più ricorrenti e simbolici di tutti i poemetti, in cui la natura è costantemente chiamata in causa ad accompagnare ed amplificare le vicissitudini e gli stati d'animo dei personaggi:

Odi il turbine ruggire,  
mira il fulmin che già piomba,

(*Il Bardo della selva nera*, I, vv. 158-159)

[...] Pugnàn per lui  
i venti e l'onde. Impetuosa pioggia  
l'assediante flagella. Irato inonda  
l'Istro il vallo Francese.

(*Il Bardo della selva nera*, III, vv. 201-204)

[...] Odi vicina  
rimuggir la Sarmatica procella,

(*Il Bardo della selva nera*, IV, v. 124)

Tragge lampi e terror dai ferri il sole:  
l'allegro canto de' guerrieri intuona  
l'esercito volante, e si confonde  
l'inno di Marte col fragor dell'onde.

(*Il Bardo della selva nera*, V, vv. 109-112)

L'ira allor delle Franche armi sorgea  
Superante il furor dell'Oceano,  
Simile all'ira del signor del tuono

(*La spada di Federigo*, XVII)

I passi citati non vantano un riferimento preciso a corrispondenti versi della traduzione cesarottiana, tuttavia, appare innegabile il rapporto di filiazione diretta che li lega all'ipotesto dichiarato e confermano la capillarità di una micro lingua settoriale che ha sviluppato tutto il suo essere toccandone l'apice nei versi del professore padovano. La stessa procedura si verifica anche nel caso della descrizione dell'eroe (di cui, nel *Bardo*, è lo stesso Ullino a rappresentare una derivazione diretta, memoria, appunto, dei predecessori scozzesi), sempre impareggiabile nel suo valore, ben presente anche

quando di esso sussiste soltanto un ricordo, e quasi sempre affiancato da paragoni con elementi della natura:

discese fulminando il Sire  
delle battaglie [...]

(*Il Bardo della selva nera*, I, vv. 3-4)

Nuda il veglio ha la fronte, e su la fronte  
gli tremula canuto il crin, siccome  
onda di nebbia che il ciglion lambisce  
di deserto dirupo [...]

(*Il Bardo della selva nera*, I, vv. 26-29)

[...] gli brillava il viso  
come raggio di Sol che dopo il nembo  
ravviva il fiore dal furor battuto  
d'aquilon tempestoso.

(*Il Bardo della selva nera*, II, vv. 85-88)

[...] La canuta  
fronte ancor spira militar terrore

(*La spada di Federigo*, XXVIII)

Tra i punti maggiormente vicini al tema, che possono aver esercitato un'influenza considerevole sul poeta, sono annoverabili:

«- Sorgete, - / disse il signor<sup>18</sup> dei tenebroso scudi»  
(*Fingal*, II, vv. 125-126 e III, vv. 89-90); «Fingallo il gran  
signor dei brandi», (*Fingal*, III, v. 11 e V, v. 395); «i  
nereggianti crini / per lo volto ondeggiavano quai spesse / nubi

---

<sup>18</sup> La formula 'signore d\*' ricorre in percentuale molto alta in tutti i poemetti e spesso assume quasi un valore epitetico.

fosco=rotantisi» (*Temora*, II, vv. 171-173)<sup>19</sup>; «brilla una luce qual di sole un raggio / fende di Stromlo la fumosa nebbia» (*Sulmalla*, vv. 158-159), «il crin canuto, furibondo e pieno / della baldanza del valore antico» (*Cartone*, vv. 374-375).

Il una galleria dei più illustri *topoi* ossianici non poteva poi mancare il coraggio del guerriero sprezzante dei pericoli che anzi egli cerca e desidera affrontare:

[...] ché i perigli sono  
la danza degli eroi. [...]

(*Il Bardo della selva nera*, I, vv. 233-234)

di cui, come noto, è folta la casistica nei Canti:

«Brillami l'alma / entro i perigli, e mi festeggia il core», (*Fingal*, III, vv. 162-163); «ma nei perigli l'alma / brillami in petto» (*La morte di Cucullino*, vv. 111-112); «Nei perigli il mio cor cresce, e s'allegra / nel fragor dell'acciar» (*La morte di Cucullino*, vv. 254-255); «L'alma rideami fra' perigli» (*Dartula*, vv. 290); «so che l'alma / nei perigli s'addoppia» (*Latmo*, vv. 260-261).

Un macrotema che fra le sue componenti contempla anche il forte desiderio del protagonista di partecipare in prima persona al *certamen* armato per dare finalmente prova della sua *virtus* impaziente di esplodere nella sua potenza:

Tal si fece Terigi. Ed ecco, ei grida  
fieramente animoso, ecco sanate  
le mie ferite: datemi, rendete  
al mio fianco l'acciar: vola il coraggio  
de' miei fratelli a nuove palme, ed io,  
io qui resto? io che tutto ancor non diedi

---

<sup>19</sup> In questo caso il passo va ovviamente considerato al netto dell'aspetto cromatico.



alla patria il mio sangue, al mio Signore?

(*Il Bardo della selva nera*, IV, vv. 97-103)

così come accade anche ad alcuni giovani eroi dell'*Ossian* che manifestano lo stesso stato d'animo:

ed io che fo? Somiglio  
alla nebbia di Cona: Oscarre a un punto  
mostrasi e sfuma; sconosciuto nome  
sarò al cantor, per la deserta spiaggia  
il cacciatore non cercherà la tomba  
d'Oscar negletta. Ah valorosi eroi  
lasciatemi pugnar: mia d'Inistona  
sia la battaglia [...]

(*La guerra d'Inistona*, vv. 39-45)

«Oimè!» soggiunse il giovinetto «e dove  
n'andrò di fama in traccia, onde il tuo spirto  
possa allegrar? Donde poss'io tornarne  
cinto d'onore, sicché al paterno orecchio  
giunga gradito il suon de' passi miei?

(*La guerra di Caroso*, vv. 145-9)

Un'attenzione particolare è riservata inoltre al motivo delle ombre, circoscritto nel *Bardo* al solo ambito bellico – ma ugualmente caratterizzante – la cui presenza è massiccia nei poemetti; in essi, però, il tema è molto più strutturato e radicato e si spinge ben al di là del limite, pur vasto, della guerra, riverberandosi in una declinazione articolata fra spettri, ombre e fantasmi dall'atteggiamento più e meno conciliante e dall'aspetto che spazia in un ventaglio dall'ampio respiro di tonalità: le 'ombre' testimoniano il gusto dell'oscuro e del macabro promosso durante la seconda metà del Settecento dalle opere inglesi di Young e Hervey e, in genere, dalla letteratura sepolcrale assai in voga all'epoca.

Vede lui stesso atroce ombra rabbiosa  
su gli Atlantici flutti perseguire

(*Il Bardo della selva nera*, III, vv. 143-144)

[...] all'improvviso  
tuona la nube, squarciasi, e fuor caccia  
immenso spettro con aperte braccia.

(*Il Bardo della selva nera*, V, vv. 134-136)

Su l'onda maladetta  
le gallich'ombre si placaro e l'ire.

(*Il Bardo della selva nera*, VI, vv. 21-22)

La vede il montanar fosca e sublime  
passeggiar<sup>20</sup> su le nubi [...]

(*Il Bardo della selva nera*, VIII, vv. 21-22)

Possibili suggestioni per la formulazione di tali versi, oltre alla già accennata atmosfera generale che avvolge tutti i poemetti, possono essere intervenute grazie ai passi seguenti, che si pongono sulla stessa lunghezza d'onda dei lacerti montiani:

[...] Osserva  
come cadongli innanzi, e sembran boschi  
là nel deserto, allor che un'irata ombra<sup>109</sup>  
torbida furibonda esce ed afferra  
le verdi cime coll'orribil destra.

(*Temora*, I, vv. 260-264)

[...] oscure e lente  
veggonsi passeggiar l'ombre del Crona

---

<sup>20</sup> Il verbo, come predicato di figure non umane, ricorre anche nella *Spada di Federigo*: «E su la bruna / onda regina passeggiar Fortuna» (IX).

per mezzo il raggio [...]

(*La guerra di Caroso*, vv. 61-63)

Di fronte a tanta violenza e alla perdita di vite valorose spese per salvare la propria patria, di fronte alla desolazione per la scomparsa dei grandi eroi che avevano saputo renderla quasi invincibile, ecco apparire il tema dell'*ubi sunt?*, celebrato dalle parole dello stesso Bonaparte; il tema è ampiamente frequentato nell'*Ossian*, dove può vantare ben più numerose varianti: è noto, infatti, quanto sia frequente nei *Canti* il motivo delle fanciulle che si lamentano per la disperazione della ricerca del loro amato oppure le apostrofi rivolte agli antichi eroi che hanno dato lustro alla stirpe con le loro imprese.

Ove sono i miei figli? ove li cento  
mila fratelli che lasciai d'alloro  
carchi? che avvenne di cotanti forti?  
Mi rispondete; che ne fu?... Son morti.

(*Il Bardo della selva nera*, VI, vv. 277-280)

Ma dove son gli amici? i valorosi  
compagni del mio braccio entro i perigli?  
Ove se' tu Catbarre? ove quel nembo  
in guerra, Ducomano? e tu Fergusto  
m'abbandonasti nel terribil giorno  
della tempesta?

(*Fingal*, I, vv. 173-178)

e dove son gli amici  
de' tempi antichi? e dove Oscarre, il figlio  
della mia fama?

(*Colanto e Cutona*, vv. 18-20)

Presente all'appello di questo denso campionario è anche il grande *topos* della tomba, decantato da Ullino mentre osserva l'infuriare della battaglia e il sangue che si sparge davanti ai suoi occhi:

[...] e il postero  
di santo orror colpito  
ricercherà la fossa  
che degli eroi tien l'ossa.  
Coprirà l'erba e il tribolo  
le mute spoglie, ed irti  
per le notturne tenebre  
vagoleran gli spirti,  
che morti ancor daranno  
spavento all'Alemanno.

(*Il Bardo della selva nera*, I, vv. 259-268)

E poco oltre, nel canto successivo, nelle parole con cui la madre di Terigi saluta il figlio che parte per la guerra al seguito del grande generale diretto in Italia:

[...] Calcando  
l'Itala polve, ti rammenta adunque  
che tutta è sacra; che il tuo piè calpesta  
la tomba degli eroi; ch'ivi han riposo  
l'ombre de' forti, e che de' forti i figli  
hanno al piè la catena, e non al core;

(*Il Bardo della selva nera*, II, vv. 262-265)

Il breve e drammatico affresco accompagnato dall'arpa del bardo elenca una dopo l'altra le principali variazioni su un tema tipico della *sensiblerie* sepolcrale su cui si fondano tanti versi dell'aedo celtico: il luogo della sepoltura che diventa simbolo ed invito alla riflessione e all'imitazione per le generazioni successive, la natura (qui rappresentata dall'«erba» e dal «tribolo») che ricopre con magnanimità la tomba per proteggerne la sacralità (il tribolo è, non a caso, una pianta spinosa) ma nello stesso tempo per riappropriarsi di un proprio spazio, per concludere con gli spirti che, secondo una tradizione codificata, vagano in una macabra danza seminando terrore e con l'insensibilità di quegli uomini che violano irrispettosi l'eredità di un valore ormai passato, ma tuttora vivificato dal fervido ricordo. Fra gli innumerevoli passi dell'*Ossian*

che presentano tali tematiche, non tutti qui antologizzabili, si ricordino almeno alcuni spunti, come

trofeo di gloria alle future etadi  
sorgerà la mia tomba, il cacciatore  
verserà qualche lagrima pietosa  
sopra il mio sasso, e alla fedel Bragela  
sarò memoria ognor dolce ed acerba.

(*Fingal*, II, vv. 94-98)

[...] Oscuro e mesto  
talor m'assido alla tua tomba accanto,  
e vi brancolo sopra.

(*Fingal*, V, vv. 345-347)

[...] già la tua tomba  
s'asconderà, già l'erba inaridita  
la coprirà: con temerario piede  
calpesterà un dì la schiatta imbelle  
senza saper ch'ivi riposa il prode.

(*Fingal*, VI, vv. 334-338)

Già siede in sulle pietre  
della tua tomba il musco; il vento intorno  
geme e ti piange [...]

(*Temora*, I, vv. 360-362)

[...] Tutto era il campo  
tombe d'eroi, tutte le nubi intorno  
pregne d'ombre pendeant di duci ancisi.

(*Temora*, II, vv. 331-333)

Talor misti col vento han per costume  
sopra la tomba di campion possente  
rotolar quella nebbia, asilo e veste

delle ignude ombre [...]

(*Temora*, VII, vv. 13-16)

Un esercizio di stile così manierato, in cui gli elementi caratterizzanti vengono assemblati, scomposti e ricomposti con virtuosismo di mestiere di queneauiana memoria, non poteva non annoverare almeno una descrizione naturalistica che sfoggiasse i crismi del *chiché* cesarottiano per quanto riguarda lo sconvolgimento del paesaggio:

Mugge il mar senza vento, e sopra il mare  
da prestissimi vortici sospinta  
negra una nube di lontano appare  
di vivo sangue tempestate e tinta.  
Dal fosco grembo ad or ad or traspare  
una forma terribile indistinta.

(*Il Bardo della selva nera*, V, vv. 121-126)

Nei versi sono inanellate alcune delle più tipiche clausole dei foschi quadri scozzesi, come l'abbinamento riguardante il «mare» che «mugge», la «nube» prevedibilmente «negra», il «vivo sangue» che 'tempesta', aggettivi come «fosco» e «terribile»: un florilegio di parole-chiave perfettamente riconoscibili che si stagliano in un impasto linguistico definitivamente collocabile.

I rimanenti punti di tangenza fra il dittico montiano e l'ipotesto gaelico<sup>21</sup> confermano un movimento di recupero del modello; tuttavia ad inficiare una tale opera di rielaborazione di temi e stilemi è la sensazione di artificiosità che essa trasmette a chi la legge (ma tale considerazione è valida in realtà per tutto l'iter ossianico intrinseco a questo breve *excursus* sull'opera del poeta di Alfonsine): se infatti i versi cesarottiani comunicano una fresca genuinità stilistica accompagnata da una limpida sincerità del

---

<sup>21</sup> Fra cui si possono annoverare almeno «Porgimi, le disse, / porgimi l'arpa de' guerrieri, o figlia» (*Il Bardo della selva nera*, I, vv. 107-108) e «Ben di lampi e di fumo in Abukire / una striscia mirai, che densa e nera» (*Ibidem*, V, vv. 181-182), per cui cfr. «Figlio d'Alpino, / qua qua, recami l'arpa» (*Temora*, V, vv. 373-374) e «M'inganno? o scorgo una focosa striscia / pender nell'aere?» (*Temora*, III, vv. 234-235).

cuore (pur nella pervasiva ombrosità dell'atmosfera), caratterizzante non solo i personaggi ma anche il traduttore, e da una fluida spontaneità versificatoria che sembra sgorgare leggera dalla piuma dell'abate, abile nel non far trapelare nulla della sotterranea fatica rivendicata altrove, nel caso del *Bardo*, invece, il tornio modellatore dei versi sembra accusare una certa stanchezza: l'espressività, i *topoi*, le suggestioni, i riferimenti più espliciti sono sì presenti, ma hanno ormai perduto quell'accattivante capacità di coinvolgere l'animo del lettore. La lezione del padovano, quindi, è certamente assimilata, ma riproposta in un modo quasi meccanico, cosicché il componimento diventa un'opera di mestiere: uno stile ben noto al Monti, poiché in esso si arenava frequentemente il suo estro compositivo, sicuramente indiscusso, ma che forse, proprio per questo *modus operandi*, non era riuscito a conquistare una considerazione maggiore.





### **3. Monti e Shakespeare**

Spiegare il rapporto che lega l'opera di Vincenzo Monti alla traduzione francese integrale del teatro shakespeariano pubblicata da Le Tourneur induce ad avventurarsi in un articolato discorso posto ai limiti fra i concetti di traduzione, rimaneggiamento, riutilizzo e campionatura, declinati in diverse forme. Se da una parte si può affermare che l'atteggiamento dell'autore nei confronti della materia shakespeariana non è mai univoco, nel senso che l'attenzione del poeta non si rivolge soltanto ad un solo suo aspetto, e che la tipologia di riutilizzazione del testo non è sempre la stessa, dall'altra è possibile identificare una linea costante proprio nella complessità stessa degli atteggiamenti che sono manifestati nei confronti dell'opera.

Il metodo messo in atto da Le Tourneur si caratterizzava per una certa sistematicità di approccio: nonostante l'imponenza del carico di lavoro che il traduttore francese si era trovato a gestire e a coordinare e che proprio per la sua complessa stratificazione aveva richiesto numerosi interventi di rielaborazione che coinvolgevano tutti gli aspetti costitutivi della lingua, era possibile, tuttavia,

riconoscere che le tipologie di modifiche apportate ai testi, pur nella loro pluralità, erano costanti (pur in percentuali diverse) in tutte le opere. Al caso di Monti, invece, non sempre si può applicare un'affermazione analoga: il suo atteggiamento spesso varia in modo contingente rispetto alle circostanze compositive e anche analizzando i testi in cui sono riscontrabili reminescenze shakespeariane, queste non sono sempre riconducibili ad una stessa modalità di rielaborazione.

A tale scopo si sono esaminate le opere in cui sono stati individuati luoghi di ispirazione dal bardo dell'Avon, nel tentativo di stabilire alcune linee generali che possano descrivere l'attività montiana in questo senso. I testi considerati sono di varia natura e sono stati composti con finalità diverse: è proprio per questa ragione che colpiscono la frequenza e la sistematicità dei riferimenti alla materia inglese, testimonianze del fatto che il poeta ne era stato colpito molto profondamente, tanto da dare vita perfino ad una sorta di laboratorio di traduzione e di campionatura preparatoria. È necessario insistere sulla varietà dei testi in cui compaiono echi di derivazione shakespeariana, per sottolineare come il poeta abbia sempre frequentato, durante tutta la sua esperienza artistica, questa preziosa fonte e l'abbia utilizzata con una certa continuità. Si procederà quindi mantenendo una linea cronologica che permetta di seguire gli sviluppi di un tale rapporto, pur avendo presente la varietà delle tipologie testuali, in virtù della quale la produzione tragica costituisce una categoria del tutto a parte rispetto agli altri componimenti poetici.

### **3. 1 L'officina shakespeariana di Vincenzo Monti**

Se si desidera tracciare un quadro complessivo dell'atteggiamento del Monti poeta e drammaturgo nei confronti della materia shakespeariana, non si può prescindere dalla considerazione e dall'analisi che riveste in questo senso lo zibaldone di traduzioni shakespeariane composto dall'autore<sup>1</sup>. Il manoscritto fotografa

---

<sup>1</sup> Sulla descrizione dei manoscritti posseduti dall'autore e da lui utilizzati come cataloghi di ispirazione che poi si ritrovano disseminati nelle sue opere si vedano A. DARDI, *Gli scritti di Vincenzo Monti sulla lingua italiana con introduzione e note*, Firenze, Olschki, 1990, pp. 215-216, n. 34 e E. TESTA, *Alcuni zibaldoni di Vincenzo Monti*, in «Giornale storico della lingua italiana», 98 (1931), fascicoli 291-292, pp. 84-98. Per la descrizione dello zibaldone shakespeariano cfr. invece A. BRUNI, *Per la fortuna di*

un'istantanea del lavoro sugli ipotesti, rinviandone l'immagine di un laboratorio di scrittura che ha in sé la fisionomia di un campionario di scelte letterarie, stilistiche, retoriche e tematiche cui fare riferimento nel momento in cui se ne presenta la necessità.

Osservando i pochi frammenti finora pubblicati<sup>2</sup>, appare chiara la conferma del fatto che l'atteggiamento nei confronti dello Shakespeare non è univoco, né si riscontrano costanti dal punto di vista dell'approccio linguistico al testo; se, per contrasto, si riflette sulla metodologia di lavoro che si può inferire dall'analisi delle traduzioni letourneriane, si ricorderà che invece erano presenti delle linee abbastanza nitide in questo senso. Da una parte il parallelismo risulta per certi versi improprio, in quanto l'obiettivo di Le Tourneur era senza dubbio diverso da quello di Monti, poiché, se il letterato francese desiderava offrire al pubblico una traduzione integrale e sistematica dell'opera shakespeariana, il poeta italiano, al contrario, mirava piuttosto a riutilizzare la materia in modo funzionale alle proprie esigenze artistiche; dall'altra, tuttavia, stupisce che questa *allure* affiori anche nelle occasioni in cui ci si aspetterebbe una maggiore volontà di precisione nella citazione del testo originale: è il caso della lettera al Vannetti, della lunga citazione al termine della Settima lezione di eloquenza e dello stesso manoscritto.

In queste occasioni, infatti, pur nella loro intrinseca peculiarità, sembrava dover essere nell'interesse del poeta offrire una traduzione quanto più possibile letterale del testo citato; ma se si deve individuare un elemento di coerenza, un *fil rouge* che leghi in una tela immaginaria tutte le esperienze letterarie montiane vissute attraverso il testo inglese, si osserverà che – ancora una volta e anche in quest'ambito ristretto – uno dei pochi aspetti di coerenza risiede proprio nel non avere una linea precisa di approccio all'originale e di non volerne proporre una traduzione effettiva. Non essendo questo il suo obiettivo, quindi, Monti si sente svincolato dai principi del rispetto filologico e di conseguenza autorizzato a modificare il testo in base ai propri scopi.

---

*Shakespeare in Italia: l'“Aristodemo” e una traduzione inedita del Monti*, in «Studi di filologia italiana», 98 (1995), pp. 223-248.

<sup>2</sup> Gli unici frammenti del manoscritto montiano finora editi si trovano in A. BRUNI, *Per la fortuna di Shakespeare in Italia: l'“Aristodemo” e una traduzione inedita del Monti*, cit. Lo studio è stato condotto su questa selezionata campionatura, cui si fa riferimento anche per le trascrizioni dal manoscritto.

Partendo da tali punti, le opere che il lettore conosce si configurano quindi come il risultato finale dell'elaborazione della materia shakespeariana, nel senso che rappresentano la tappa conclusiva di un lavoro di studio preparatorio avvenuto a monte. Lo zibaldone infatti può essere considerato come un laboratorio, un'officina in cui viene immortalato il primo stadio del rapporto con l'originale. Come giustamente dedotto da Bruni, esso è un «campionario», un «catalogo di immagini pronte all'uso» «da adibire alla farcitura del proprio formulario stilistico»<sup>3</sup>.

Diventa dunque necessario un riscontro sul campo per verificare un eventuale riutilizzo dei frammenti tradotti all'interno della produzione; ma per poter individuare queste tessere già pre-elaborate, va stabilito il lasso di tempo in cui Monti, parallelamente alle proprie composizioni (e forse proprio in vista di queste) lavora al manoscritto. Purtroppo non sono ancora emersi elementi sufficienti a determinare con precisione i termini cronologici dello zibaldone, ma con buone probabilità i limiti *post quem* e *ante quem* sono stati individuati rispettivamente negli anni della pubblicazione delle traduzioni letourneriane e della stampa delle tragedie<sup>4</sup>. Inoltre, le annotazioni autografe presenti in più luoghi del manoscritto, ma attribuite a fasi di lavoro successive, suggeriscono nella maggioranza dei casi un reiterato ritorno al testo e dei rimaneggiamenti ulteriori che sottolineano l'interesse che questi frammenti e questo lungo lavoro di campionatura devono aver avuto per l'autore.

Un esame più attento delle glosse rivela, oltre ad una frequentazione continuativa della traduzione francese, anche una rielaborazione progressivamente più raffinata del testo considerato, che spesso avviene in momenti cronologici diversi: molto probabilmente infatti il lavoro consta di più fasi che si evidenziano nelle diverse tipologie di traduzione dei frammenti. Vi sono infatti dei casi in cui il poeta appunta quasi istintivamente una traduzione pressoché letterale del passo originale: la sua versione si fa allora particolarmente vicina al modello e non è rilevabile uno sforzo artistico di analisi profonda del testo, come appare dagli esempi seguenti:

---

<sup>3</sup> A. BRUNI, *Ivi*.

<sup>4</sup> Anche per i problemi relativi alla datazione si rinvia al già citato articolo di Bruni.

Vincenzo Monti  
(Zibaldone)

Le Tourneur<sup>5</sup>

XI

L'ondeggante nube dei nostri incensi  
s'innalza da questi altari **odorosi**, e salga al  
cielo.

Que les flots ondoyants de notre encens  
s'élèvent de nos Autels **fortunés** & montent  
jusqu'au Ciel!

(vol. IV,  
*Cymbeline*, atto V, scena 5)

XIV

Il suo cuore impenetrabile rassomiglia ad  
un bottone di rosa, che un verme nascosto  
rode prima che le sue foglie si aprano ai dolci  
aliti del **mattino** e spieghi la sua bellezza ai  
raggi del sole.

Son coeur, impénétrable **à la vue**,  
ressemble au bouton de rose que ronge un ver  
caché, avant que ses **jeunes** feuilles s'ouvrant  
aux douces haleines de l'**air**, épanouissent  
toute sa beauté aux rayons du Soleil.

(vol. IV,  
*Roméo et Juliette*, atto I, scena 2)

XIX

La mia innocenza, il giojello della mia  
dote.

(...) mais sur mon innocence, qui est le  
joyau de ma dot (...)

(vol. II,  
*La tempête*, atto III, scena 1)

XXII

Le sue lagrime scorrono lungo la grigia  
barba, come nel verno le gocce della pioggia  
**colano** per lo stelo degli arboscelli.

(...) ses larmes roulent le long de sa barbe  
grise, comme l'hiver les gouttes de pluie sur  
les tiges des roseaux.

(*La tempête*, atto V, scena 1)

---

<sup>5</sup> Per le citazioni tratte dalla versione francese del *Le Tourneur* qui trascritte, ci si è serviti, in questo capitolo, di quelle proposte nell'articolo di Arnaldo Bruni, del quale si sono adottati anche gli accorgimenti tipografici.

Come si può notare, i cambiamenti sono ridotti all'essenziale<sup>6</sup>: considerando come linee guida quegli aspetti della traduzione codificati fin dall'antichità, e cioè la soppressione, la creazione *ex novo* e la rielaborazione, emerge chiaramente che il margine di attività riservato ai tagli è molto circoscritto («à la vue» e «jeunes» nel frammento XIV, che con la loro assenza non tolgono nulla al significato del passo), e ciò si verifica anche per le aggiunte («colano» nel frammento XXII) e per le rielaborazioni lessicali («odorosi» che sostituisce «fortunés» nel frammento XI e «mattino» al posto di «air» nel XIV), poiché in genere coinvolgono soltanto porzioni di testo non determinanti per la componente semantica.

In altre occasioni, invece, proprio a conferma del carattere di 'campionario' che il manoscritto ricopre, l'autore traduce soltanto la parte più significativa del passo, con l'evidente intento di ricordare un'idea, un concetto o un'immagine che lo ha particolarmente colpito. In questi casi, allora, le soppressioni si fanno molto più ampie e decise<sup>7</sup>, proprio al fine di estrapolare soltanto la parte che costituisce motivo di

---

<sup>6</sup> Le rielaborazioni sono segnalate nella tabella dal carattere grassetto.

<sup>7</sup> Una particolare tipologia di cassatura dell'originale riguarda l'eliminazione di tutti quei particolari che si rivelerebbero inutilizzabili in vista di un possibile inserimento in un altro componimento: è il caso dei passi contenenti degli elementi troppo specifici del testo dal quale sono stati tratti, come ad esempio riferimenti precisi a personaggi

O divine & toute-puissante Nature, **comme ton empreinte éclate sur ces deux fils de roi!** Leur caractère a la douceur des zéphirs, lorsqu'ils murmurent sous la violette, sans meme agiter sa tête flexible; mais quand leur sang Royal s'allume, ils deviennent aussi fougueux que le plus impétueux des vents, qui saisit par la cime le pin de la montagne, & le courbe abaissé jusqu'au fond du vallon.

(vol. IV, *Cymbeline*, atto IV, scena 4)

Ma nella trasposizione montiana diventa

## VI

O divina, onnipossente Natura! Il suo carattere ha la dolcezza dei zefiri che mormorano sotto il flessibile capo della violetta senza agitarla. Ma quando il regio sangue si accende nelle sue vene, egli prende l'impeto dei venti che afferrano per la cima il pino della montagna e lo curvano sino al fondo della valle.

interesse; qui la penna del poeta non disdegna brevi aggiunte di raccordo per unire fra loro le porzioni di testo selezionato o per ricostruirne il significato complessivo, qualora la brevità del passo tradotto non garantisca una comprensione chiara e immediata del contesto da cui il frammento è stato estrapolato:

**Vincenzo Monti**  
(Zibaldone)

**Le Tourneur**

XXIV

**Il tuo racconto precipita le ore**<sup>8</sup>, tanto egli è grato ad udirsi.

J'employerai une partie [de cette nuit] à vous faire **un récit**, qui, je n'en doute point, **en précipitera les heures**.

(vol. II,  
*La tempête*, atto V, scena 6)

XXV

**Dolce, come sera d'estate**

Hautain & dur pour ceux qui n'étoient pas ses amis, mais **doux comme un soier d'été**, à ceux qui le rechercoient.

(vol. XIII,  
*Henri VIII, roi d'Angleterre*,  
atto IV, scena 4)

XXXI

**Tutti armati, tutti risplendenti di piume come aquile bagnate di fresco.**

Tous équipés, **tous en armes: tous plumes** en l'air comme les autruches, étendant les aîles au vent, **comme les aigles fraîchement baignés (...)**.

(vol. IX,

---

L'evidente omissione delle peculiarità più specifiche del testo è stata operata proprio per depurare il passo e renderlo riutilizzabile in altri luoghi.

<sup>8</sup> In questo caso il carattere grassetto indica le porzioni di testo comuni, quelle cioè effettivamente tradotte da Monti.

*Henri IV, roi d'Angleterre,*  
atto IV, scena 3)

Si noti come nel frammento XXIV la parte conclusiva della trascrizione montiana («tanto egli è grato ad udirsi») miri proprio ad una contestualizzazione che ricostruisca il senso generale della prima parte del testo, in vista forse di un possibile riutilizzo in una situazione simile. Una procedura, questa, che non si manifesta invece nel secondo frammento proposto (XXV), in cui l'extrapolazione dell'idea centrale è sufficiente per definire l'intero significato del passo; ma il meccanismo ricompare nell'ultimo stralcio (XXXI), grazie all'aggiunta di «risplendenti» che funge da raccordo fra le parti tradotte. In questo punto inoltre, mantenendo sempre come obiettivo principale la volontà di assumere un tono nobile ed alto, il poeta sceglie di eliminare gli «autruches» (e la perifrasi ad essi correlata), gli 'struzzi', che come figura mal si accorda con l'idea dell'autore, sostituendo ad essi proprio il ben più solare verbo «risplendenti», evidentemente più consono al suo intento.

Non mancano nemmeno i veri e propri *memento* per ricordare di tenere in considerazione un determinato luogo del testo:

**Vincenzo Monti**  
**(Zibaldone)**

**Le Tourneur**

IX

... **Mancar le braccia e i brandi**  
**Alla tremenda sanguinosa messe**  
Dei percossi **nemici**. *Vedi tutta la*  
*descrizione della battaglia nella scena*  
*seconda dell'Atto Quinto.*

(...) l'**ennemi**, fier de sa victoire, mêlant  
l'insulte au carnage, **n'avoit pas assez**  
**d'armes & de bras pour la moisson**  
**sanglante** qui s'offroit à lui (...)

(vol. IV,  
*Cymbeline*, atto V, scena 2)



L'appunto scritto qui in corsivo è di particolare rilevanza perché emblematico del *modus operandi* dell'autore, della sua modalità di gestione di questo spazio laboratoriale e dell'approccio al testo originale, che si identifica appunto con la volontà di percepire e riutilizzare tutto ciò che poteva tornare utile nelle sue opere. Sulla scorta di tali direttive di lavoro, si noti inoltre l'attenzione con cui sono state selezionate soprattutto le immagini più ricche di *pathos* e di drammaticità, come la «sanguinosa messe dei [...] nemici» (IX), i soldati che risplendono di «piume come aquile bagnate di fresco<sup>9</sup>» (XXXI), oppure il ritratto (VI), di grande effetto, della natura prima paragonata alla «dolcezza dei zefiri» e subito dopo «all'impeto dei venti che afferrano per la cima il pino della montagna», immagini che per la loro immediata efficacia di visualizzazione nella mente del lettore, proprio per la potenza degli elementi caratterizzanti, rendono più vivo il significato pregnante della frase, come nel caso del 'racconto che fa precipitare le ore'.

Infine, alle diverse tipologie di approccio al testo elencate finora si aggiunge che già all'interno di questo primo stadio di elaborazione sono presenti alcuni tentativi di rimaneggiamento in vista di una possibile rifunzionalizzazione:

**Vincenzo Monti**  
**(Zibaldone)**

**Le Tourneur**

II

Intatta e casta  
Come vergine neve ancor non tocca  
**Dal fiato di Piroo – oppure –**  
**Dal focoso alitar d'Eto e Piroo.**

Je la croyois chaste & pure comme la  
neige nouvelle qui n'a point encore senti  
l'**atteint du soleil.**

(vol. IV,  
*Cymbeline*, atto II, scena 7)

---

<sup>9</sup> Non sarà peregrino annotare qui una singolare coincidenza fra l'importanza che ricopre nell'*imagery* shakespeareana (C. SPURGEON, *Shakespeare's imagery and what it tells us*, Cambridge, University Press, 1968) l'immagine dell'aquila e la sua alta ricorsività nei poemetti ossianici. Meriterebbe forse più attenzione, dunque, il suggerimento di Folena, secondo cui l'*Ossian* macphersoniano risente non poco dell'inesauribile eredità di un tale predecessore (cfr. G. FOLENA, *Cesarotti, Monti e il melodramma*, in ID., *L'italiano in Europa. Esperienze linguistiche del Settecento*, Torino, Einaudi, 1983, pp. 325-355).

IV

**Vibra, ferisci, spalanca** questo petto  
asilo innocente dell'amor mio.

Vois, c'est moi qui tire de l'épée moi-  
même: **prends-la de ma main, ouvre ce**  
coeur, asyle innocent de mon amour.

(*Cymbeline*, atto III, scena 4)

V

La fatica dorme un sonno profondo su la  
**nuda pietra** mentre l'inquieta mollezza **non**  
**trova riposo e si agita** sopra i piumati  
origlieri **come sopra un letto di spine.**

La lassitude dort profondément sur les  
**cailloux**, tandis que la mollesse inquiète **se**  
**sent droissée** sur son oreiller de duvet.

(*Cymbeline*, atto III, scena 7)

Le modalità di rivisitazione sono le più varie: nel frammento II spicca l'innalzamento di tono dovuto ai riferimenti alla mitologia antica grazie ad una citazione dalle *Metamorfosi* ovidiane, quasi a conferma di come il lavoro di composizione proceda spesso per associazioni di idee provenienti da opere di autori diversi; curiosa in questo caso è poi anche la doppia possibilità («Dal fiato di Piroo – oppure – Dal focoso alitar d'Eto e Piroo») che il poeta si riserva come ulteriore promemoria.

Il frammento IV, invece, si distingue per la creazione di un *climax* («vibra, ferisci, spalanca») che carica ulteriormente la già alta tensione drammatica del testo originale, ed è molto probabile che sia stata proprio questa intensità di *pathos* ad attirare inizialmente l'attenzione del poeta e che in ragione di ciò egli abbia poi intensificato gradatamente la base di partenza.

L'ultimo dei tre esempi proposti, infine, presenta una rielaborazione più accurata, poiché amalgamata con il testo stesso; anche questa, pur costituendosi in una pluralità di componenti, può essere riconducibile al tentativo da parte dell'autore di aumentare sensibilmente l'enfasi: a tale obiettivo rispondono la sostituzione meramente lessicale dei semplici «cailloux» con la più nobile «nuda pietra» e della dittologia verbale «non trova riposo e si agita» al posto del solo «se sent droissée»; prezioso, inoltre, è il paragone finale di sapore ossimorico, creato sulla base del calco

dall'antico francese («origliere»), accanto al quale viene mantenuto il complemento di materia trasformato in italiano nella sua forma attributiva («de duvet» che diventa «piumati»), cui il poeta aggiunge una propria creazione («come sopra un letto di spine») in aperto contrasto con l'immagine originale.

Uguualmente – e forse maggiormente – rilevanti sono le note, che suggeriscono un ritorno al testo in più momenti distribuiti nel tempo, poiché un tale comportamento (se provato, come in effetti sembra essere<sup>10</sup>) manifesta una frequentazione piuttosto assidua dell'opera shakespeariana, avvenuta pertanto anche in periodi successivi, e non solo nella fase precedente alla composizione delle tragedie, termine *ante quem* finora proposto.

Di una tale tendenza sarebbero allora frutto alcuni dei frammenti di questa breve rassegna, come il seguente:

**Vincenzo Monti**  
**(Zibaldone)**

**Le Tourneur**

VII

Né giammai la tua tomba non mancherà delle prime rose della primavera che hanno il dolce pallore del tuo volto.	Spargerò sulla tua tomba le amoroze viole imitanti il dolce pallore del tuo caro volto, spargerò il giacinto, azzurro come le vene del tuo candido petto, e le foglie del [ ] <sup>11</sup> il cui profumo era meno odoroso che il tuo alito.	[...] je viendrais parer ton triste tombeau. Jamais tu ne manqueras du primeroses du Printems, elles ont la douce pâleur de ton visage; ni de la jacinthe, azurée comme tes veines; ni de la feuille de l'églantine, dont le parfum étoit moins doux que ton haleine [...].
---	---	---

(vol. IV,  
*Cymbeline*, atto III, scena 5)

---

<sup>10</sup> Bruni, nella sua descrizione filologica del manoscritto esaminato, indica con precisione i casi in cui le glosse di Monti si presentano in interlinea o sono di mano successiva o contemporanea alla stesura delle brevi traduzioni.

<sup>11</sup> Bruni segnala in questo punto una lacuna nel manoscritto.

La prima versione del Monti, parziale rispetto al testo originale e posta nella colonna a sinistra, è stata «cassata a spirale»<sup>12</sup> e sostituita con la redazione successiva. Confrontando le due traduzioni italiane in relazione a quella francese, è evidente quanto siano profondamente diverse nel loro impianto di base: la prima redazione è strettamente letterale e traspone *mot à mot* il testo letourneriano; la vicinanza all'originale è tale che il poeta, per spirito di troppa fedeltà, finisce per creare un calco italiano del termine «primeroses», il quale però non indica le «prime rose», come egli scrive, bensì la malvarosa<sup>13</sup>. L'imprecisione lessicale suggerisce una traduzione piuttosto istantanea, trascritta senza un'accurata riflessione linguistica, probabilmente, anche in questo caso, per fissare prontamente l'immagine di suo interesse.

La versione successiva risulta molto più elaborata e raffinata, a cominciare dai cambiamenti relativi alla sfera floreale: le «primeroses» infatti si trasformano in «amorse viole», con mutamento radicale e aggiunta di un aggettivo che inaugura un'impronta di dolcezza (cui per altro si richiama anche la scelta delle stesse viole) che proseguirà per tutto il frammento. Verso questa direzione vanno anche il più soave participio «imitanti», sostitutivo del semplice «elles ont», così come l'aggiunta di «caro» abbinato a «volto». Impreziosisce infine la scena l'iterazione del verbo «spargerò», che aumenta la drammaticità di un'azione enfaticizzata anche dalla struggente aggiunta *ex novo* dell'immagine «del tuo candido petto», per ritornare poi all'ambito floreale attraverso la sostituzione di «doux» con «odoroso».

A questo frammento si aggiunge anche il seguente, nel quale, a fronte di minori elaborazioni rispetto al passo appena citato, si distinguono comunque elementi di una successiva correzione volta a ricercare nuove soluzioni espressive:

**Vincenzo Monti**  
**(Zibaldone)**

**Le Tourneur**

XXI

Come un giovine corsiero la cui groppa (...) comme de jeunes coursiers dont la

---

<sup>12</sup> A. BRUNI, *Ivi.*, p. 243.

<sup>13</sup> Definita anche come *Alcea rosa* o malvone, è una pianta ornamentale della famiglia delle Malvacee.

non si è ancora curvata sotto il peso del cavaliere, drizza le orecchie, spinge le pupille in avanti, e fiuta l'aria respirando lo spirito della tromba guerriera, così etc.

croupe n'a pas encore fleche sous l'homme, ils ont dressé les Oreilles, porté en avant leurs paupières & flairé l'air, comme s'ils eussent respire les esprits du son (...).

(vol. II,  
*La tempête*, atto IV, scena 4)

La traduzione è quasi interamente fedele all'originale, tuttavia spiccano due elementi che testimoniano la riflessione del poeta: da una parte il ricercato «peso del cavaliere», che denota una volontà ancora una volta anticheggiante, a fronte del ben più comune «homme» della versione francese, e dall'altra l'elaborazione in più fasi della locuzione «porté en avant leurs paupières», tradotta in prima istanza con «porta gli occhi», di valore più letterale ma quasi subito rifiutato dall'autore. Del primo tentativo di traduzione rimane nel manoscritto soltanto un abbozzo dell'ultimo termine, immediatamente cassato a spirale, e successivamente cambiato in «spinge le pupille in avanti», in cui vengono sostituiti sia il predicato sia il sostantivo, quest'ultimo riutilizzato in funzione metonimica.

Diventa doveroso, a questo punto, verificare se le ipotesi formulate finora, secondo cui lo zibaldone di traduzioni frammentarie serviva al Monti come promemoria e campionario di immagini grazie alle quali fissare un'idea che sarebbe poi stata rielaborata ulteriormente e in seguito inserita nella sua produzione ufficiale, trovano effettivo riscontro nei fatti, se cioè almeno alcuni di questi frammenti sono stati recuperati nelle opere dell'autore.

L'occasione più eclatante in cui ciò si verifica è senza dubbio la lettera a Clementino Vannetti del 3 Giugno 1780; l'epistola si inserisce all'interno di una conversazione letteraria in cui i due amici si chiedono a vicenda consigli e giudizi sulle proprie opere e discutono di numerosi temi legati alla loro attività poetica: in particolare, Monti suggerisce alcune modifiche da apportare ad un'opera che il Vannetti aveva appena pubblicato<sup>14</sup>, sottolineando l'inopportunità di certe

---

<sup>14</sup> Un'epistola in versi stampata a Verona fra l'aprile e il maggio 1780 e dedicata al Monti. (cfr. V. MONTI, *Lettere*, in ID., *Opere*, a cura di Manara Valgimigli e Carlo Muscetta, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi, 1953, p. 1093).

osservazioni negative dell'amico a proposito di alcuni versi di Klopstock. La spiegazione della propria opinione offre all'autore la possibilità di intavolare un discorso sul merito artistico dei poeti stranieri<sup>15</sup> e sulle modalità più appropriate per formulare una corretta traduzione dei loro testi, per ottenere la quale egli sottolinea l'importanza di tener conto delle peculiarità di ogni lingua, secondo il diffuso concetto settecentesco del 'genio delle lingue'. In quest'ottica, quindi, Monti spiega come non sia opportuno focalizzarsi su un'espressione o su un'immagine così come viene costruita nel suo idioma d'origine, ma sia necessario estrapolarne il «sentimento» adattandolo alle strutture della lingua del traduttore<sup>16</sup>.

È proprio a questo punto che per avvallare le sue teorie l'autore inserisce come esempio la propria traduzione di un passo tratto dal *Romeo e Giulietta*, corredandolo di un commento che lascia trasparire una riflessione, per quanto ingenua, sugli accorgimenti retorici usati dall'autore. Il frammento dell'opera scelto da Monti è già presente nello zibaldone e costituisce la parte iniziale della battuta di Frate Lorenzo in apertura della terza scena del secondo atto, nel momento in cui, dopo la famosa

---

<sup>15</sup> Clementino Vannetti era un convinto classicista nei cui pensieri non trovava spazio nessun tipo di apertura nei confronti delle nuove letterature d'oltralpe che stavano prendendo piede anche in Italia e proprio a proposito di questo argomento si era scontrato più volte anche con Cesarotti, che invece sosteneva con passione la posizione opposta (cfr. M. CESAROTTI, *Epistolario*, Firenze, presso Molini, Landi e Comp., 1811).

<sup>16</sup>

Ogni lingua ha il suo entusiasmo, e quando il traduttore non è pago di trasportare nel suo idioma il sentimento del suo autore, e vestirlo dei colori che gli somministra la sua lingua, ma vuole di più lasciargli in dosso le stesse forme, il traduttore sarà sempre cattivo.

[...] se voi in somma v'appiglierete al midollo dell'immagine, lungi dal trovarla difettosa e stravagante, voi ci troverete dentro un certo patetico che vi riempie di piacere. Io per me, quando leggo questi poeti mi dimentico sempre delle parole e della stravaganza medesima che li accompagna, e procuro di adattarmi io alla loro intenzione, al loro pensiero, senza aspettare che essi si adattino alla mia intelligenza.

(V. MONTI, *Lettere*, cit.)

Il ragionamento montiano si può assumere quasi come un'affermazione programmatica che definisce almeno in parte l'atteggiamento manifestato dal poeta nei confronti della materia shakespeariana. Egli infatti trae dall'originale proprio il contenuto essenziale, il messaggio in sé che esso propone, per poi darne una propria versione rielaborata. Si spiegano in quest'ottica anche le innumerevoli modifiche che spesso accompagnano queste 'libere' traduzioni del Monti, così come ora si vedrà anche nel caso del frammento tratto dal *Romeo e Giulietta* che l'autore propone nella lettera.

dichiarazione notturna al balcone di Giulietta, Romeo si precipita dal padre confessore per raccontargli l'accaduto:

**Monti**

**Le Tourneur**

**Frammento XV**

**Lettera al Vannetti  
(1780)**

Il mattino sorride su **la fronte tenebrosa della notte**, e i primi tratti della luce **cominciano ad imbiancare** le nuvole dell'Oriente, mentre la notte **strascinando il suo manto semi-nato d'ombra** e di stelle fugge l'imminente arrivo del giorno, e **vacillando** ritirasi davanti alle ruote infiammate del **Sole**.

Il mattino dall'occhio grigio sorride sulla **torva notte ricamando** le nubi orientali con liste di luce, e l'oscurità pezzata si ritira **bran-colando** come un ubbriaco davanti ai passi del giorno e alle ruote ardenti di Titano.

Le matin aux yeux gris sourit sur **le front ténébreux de la nuit**; des traits de lumière **commencent à blanchir** les nuages de l'Orient: **la nuit traînant son manteau semé d'ombres & de rayons**, fuit les pas du jour, & comme un homme dans l'ivresse, elle **chancèle** & se retire devant les roues enflammées du **Soleil**.

(vol. IV,  
*Roméo et Juliette*, II, 3)

Se si confrontano i tre testi, con particolare attenzione per le due versioni italiane, sono sensibili i cambiamenti nel passaggio dalla prima fase zibaldoniana alla redazione epistolare; ad essi si aggiunge la maggiore fedeltà all'originale francese della prima elaborazione del passo, mentre i rimaneggiamenti della resa epistolare sono tali da suggerire un certo impegno di preziosismo artistico che forse sfugge anche alla mano dello stesso traduttore, poiché proprio in virtù di certi cambiamenti, il risultato finale sembra scostarsi anche dalle premesse di fedeltà al messaggio centrale del testo poste in partenza.

Analizzando nel dettaglio le due versioni, appare evidente la rielaborazione della parte iniziale che di volta in volta elimina una delle immagini presenti nell'originale (nel frammento manca il tratto cromatico «aux yeux gris», che invece è

presente nella seconda versione, mentre rimane la trasposizione letterale di «le front ténébreux de la nuit», «la fronte tenebrosa della notte», trasformata in «torva notte» nella lettera). Aderente al testo francese è anche il pensiero successivo («des traits de lumière commencent à blanchir les nuages de l'Orient»), tradotto *mot à mot* con i «tratti della luce cominciano ad imbiancare le nuvole dell'Oriente», ma viene completamente rielaborato in un secondo momento («ricamando le nubi orientali con liste di luce<sup>17</sup>»), in cui, la variazione lessicale («ricamando») elimina quasi interamente l'immagine luminosa e di effetto quasi pittorico dell'originale e la sostituisce con una diversa metafora, pur preziosa nell'elegante filigrana damascata che describe; in aggiunta va segnalata infine anche una diversa costruzione grammaticale della frase (il soggetto non è più «des traits de lumière», che in Monti fungono da complemento di mezzo, ma lo stesso «mattino»).

Notevole, poi, è anche l'eliminazione nella versione epistolare dell'ampia metafora sulla notte («la nuit traînant son manteau semé d'ombres & de rayons»), anch'essa di grande forza figurativa, che rimane pressoché letterale nel frammento («la notte strascinando il suo manto seminato d'ombra e di stelle»), con lieve cambiamento in chiusura per la sostituzione del termine «stelle» a «rayons»), ma è completamente eliminata nella lettera, dove sopravvive soltanto il participio attributivo «pezzata», che rintraccia debolmente un riferimento, mentre è rielaborata e accorpata alla frase successiva («davanti ai passi del giorno») la parte finale del pensiero («fuit les pas du jour»), ancora una volta presente, benché con qualche modifica, nella traduzione del frammento («fugge l'imminente arrivo del giorno»).

Manca invece nella prima versione il paragone fra la notte che piano piano si allontana e l'andatura dell'uomo ubriaco (comme un homme dans l'ivresse, elle chancèle & se retire»), mantenuta invece nella lettera, pur con una rielaborazione sintattica sommata ad una sostituzione verbale iniziale («chancèle & se retire» che diventa «si ritira brancolando<sup>18</sup>»). A tutto ciò si accoda infine la modifica alla parte

<sup>17</sup> Su cui probabilmente avrà influito la locuzione «in lunghe liste d'ondeggiante luce», *Temora*, IV, v. 176, accostando così la *langue* cesarottiana alla materia shakespeariana; ancora una volta una testimonianza di come i due filoni debbano essere considerati contigui fra loro.

<sup>18</sup> A proposito di questa particolare sostituzione verbale («brancolando» al posto di «chancèle», letteralmente 'zoppiare', reso in un primo momento con un più simile «vacillare») che modifica il valore semantico originale, è forse ipotizzabile una possibile suggestione dall'*Ossian* cesarottiano, in particolare dalla *Notte*, in cui viene descritta l'andatura incerta di un «peregrin» che, sorpreso nella



conclusiva del frammento, nella quale, sostituendo «Titano» al «Sole», Monti inserisce un riferimento mitologico completamente estraneo alla natura del testo originale, che suona quasi come un tentativo di rassicurazione all'amico, fervente classicista.

A fronte di una prima prova di traduzione piuttosto letterale contenuta nella versione dello zibaldone, viene quindi rielaborata successivamente una proposta che si discosta molto di più dal testo originale e che se da una parte sottolinea l'impegno linguistico del poeta per comporre un testo che rispecchi il contenuto più vero del modello, come da lui stesso affermato nella lettera, dall'altra, però, fa emergere le modifiche apportate, poiché queste, paradossalmente, non sempre sortiscono l'effetto desiderato dall'autore, in quanto in certi casi eliminano proprio le peculiarità dell'espressione shakespeariana, soprattutto se ad essere cassate sono immagini strutturali e di profonda intensità come potevano essere 'il mantello della notte' o il lento e progressivo 'imbiancare delle nuvole'.

Nonostante ciò, tuttavia, e benché i rimaneggiamenti non individuino un'unica direzione, non si può negare l'impegno profuso dall'autore in questa traduzione e la sua sincera ammirazione per le soluzioni espressive shakespeariane<sup>19</sup>, né che lo

---

foresta dall'imminente arrivo di un temporale notturno, procede incerto, a causa del buio e della sua paura, per trovare rifugio:

[...]  
teme l'ombra della notte;  
lungo il ruscello incespicando,  
brancolando  
ei strascina l'incerto suo piè.

(vv. 41-44)

(Cfr. M. CESAROTTI, *Poesie di Ossian*, secondo l'edizione di Pisa, 1801 a cura di Guido Baldassarri, in corso di stampa). Si noti come, oltre al verbo considerato, anche altri elementi suggeriscano questo parallelismo: l'ambientazione notturna, le stesse «ombre della notte», presenti nel testo francese, i «pas du jour» che corrispondono all'«incerto suo piè» (quasi un ulteriore indizio della suggestione shakespeariana vissuta dal Macpherson e trasfusa nei suoi poemi, per cui si veda ancora G. FOLENA, *Cesarotti, Monti e il melodramma*, cit.), cui si aggiunge l'uso del verbo 'strascinare', utilizzato da Monti nella frase precedente, nella traduzione del frammento.

<sup>19</sup> Così infatti commenta subito dopo l'autore:

zibaldone gli sia servito come punto di partenza per una ulteriore rielaborazione più complessa del passo.

Se la lettera al Vannetti è forse l'esempio più eclatante, non mancano però riferimenti in altre opere in cui i materiali già tradotti vengono rielaborati in funzione del contesto; essi non sono inseriti come tessere linguistiche già predisposte da un'ipotetica fissità catalogatrice del quaderno di lavoro, ma riaffiorano con modifiche significative che tuttavia lasciano trasparire chiaramente la loro origine.

È il caso, per esempio, del frammento IX, traduzione di un passo del *Cimbelino* che viene riproposto nel *Caio Gracco*:

Monti	Le Tourneur
<b>Frammento IX</b>	<i>Caio Gracco</i>
<p>... mancar le braccia e i <b>brandi</b> alla tre- menda <b>sanguinosa</b> messe dei percossi nemici. <i>Vedi tutta la descrizione della bat-</i></p>	<p>[...] Il furor <b>l'armi</b> Somministra; e, gridando orribilmente A te morte e al senato, un <b>sanguinoso</b> Impeto ha fatto nelle guardie. I tuoi Menan <b>l'aste e le spade</b>, e d'ogni [parte</p>
	<p>[...] l'ennemi, fier de sa victoire, mélangant l'insulte au <b>carnage</b>, n'avoit pas assez d'<b>armes</b> &amp; de bras pour la moisson <b>sanglante</b> qui s'of- froit à lui [...]</p>

Questo quadro stravagante non è egli pieno di tinte delicatissime e parlanti? Quell'*occhio grigio* non vi presenta egli subito l'immagine di un crepuscolo che manca? quel *sorride* non è egli pieno della soavità di Teocrito? quel *ricamo di liste di luce* non vi dice quanto basta per cavarne fuori una bellezza originale, purché vi assista un poco di buon gusto? e sopra tutto quell'*oscurità pezzata* non è ella un'immagine piena di verità ed evidenza, perché rappresenta appunto quell'interrompimento di luce e di tenebre che risulta dalle rupi dalle valli dai boschi? finalmente che ve ne pare di quel *brancolando*? io per me dico che è mirabile.

(V. MONTI, *Lettere*, cit.)

Si noti come siano citate proprio quelle locuzioni e quelle immagini su cui ha lavorato maggiormente e che più sono state colpite dalle sue modifiche, tanto da risultare paradossalmente (nel caso del «ricamo di liste di luce», dell'«oscurità pezzata» e del verbo «brancolando»), anche quelle che alla fine sono meno fedeli all'originale tanto ammirato.

taglia nella scena se- Si fa **sangue e macello**. [...]   
 conda dell'atto quin-   
 to.

(vol. IV, *Cymbeline*, V, 2)

(IV, VII, vv. 440-443)

Il passo citato dalla tragedia romana appartiene a un battuta di Druso che informa il console Opimio della violenta rivolta popolare causata dal discorso di Gracco e descrive in modo drammatico gli aspri scontri fra civili per le vie di Roma; il frammento tradotto da Monti, invece, fa parte, nell'opera shakespeariana, della più ampia descrizione di una battaglia che doveva aver colpito molto il poeta italiano, vista l'annotazione finale citata in precedenza<sup>20</sup> e visto anche che il promemoria è stato poi effettivamente sfruttato in questo senso dall'autore proprio nel prosieguo della battuta di Druso, il quale a sua volta, proprio in virtù di questa *emulatio*, finisce per assumere la stessa funzione descrittiva del personaggio inglese.

La scena esercita una certa influenza sulla sensibilità del ferrarese, dunque, e la traduzione del frammento diventa anche in questo caso un primo passo in vista di una rielaborazione più intima. Alla trasposizione letterale che contraddistingue la fase di promemoria, infatti, segue un'infiltrazione lessicale che si assimila maggiormente nella resa finale dei versi dell'opera. Il parallelismo fra le due situazioni illustrate rappresenta un facile suggerimento per Monti a servirsi del modello shakespeariano: «l'ennemi» del testo francese trova il suo corrispondente nel «furor» incontrollato del popolo romano che si scaglia contro il senato ed è sempre più deciso a far dilagare la propria violenza, che in questa prima fase sembra incontrastata (quasi a richiamo del francese «fier de sa victoire»). Ricompaiono quindi nei versi italiani le parole chiave della traduzione letourneriana presenti nel frammento, ma amplificate con una ridondante drammaticità che sottolinea l'intenso *pathos* della scena (si noti come ad «armes» corrispondano sia direttamente «l'armi», ma anche, con più definizione, «l'aste e le spade», riproponendo così lo stesso stile binario dell'originale – «d'armes & des bras» –, mentre «sanglante» si rispecchia con insistita crudezza in «sanguinoso» e «sangue»). A ciò va aggiunto un ulteriore indizio, a conferma del successivo rimaneggiamento montiano, segnalato dal termine «messe», che compare nella

<sup>20</sup> Accanto al frammento il poeta aveva annotato: «Vedi tutta la descrizione della battaglia nella scena seconda dell'Atto Quinto».

versione zibaldoniana del passo, ma è sostituito in un secondo momento, nei versi, da «macello», con un evidente avvicinamento semantico molto pronunciato all'originale, che lascia trasparire una successiva consultazione del testo proprio in vista dell'inserimento dell'immagine nella revisione definitiva dell'opera.

A questa breve rassegna di esempi appartiene infine una suggestione lessicale puntiforme ma ugualmente significativa che conferma come l'assimilazione del linguaggio del modello riaffiori con continuità nei versi del *Gracco*:

<b>Monti</b>	<b>Le Tourneur</b>
<b>Frammento XXXII</b>	<b>Caio Gracco</b>
Le <b>ombre</b> dei valo- rosi da te <b>trafitti</b> riposano sulla mia spada.	Mille e mill' <b>ombre</b> di plebei <b>trafitti</b> Per la causa di Gracco, e nella fronte E nel petto <b>trafitti</b> . [...]
	(V, 8, vv. 192-194)
	Les <b>ombres</b> du vaillant Sherley, de Stafford, de Blount, reposent sur mes armes [...].
	(vol. IX, <i>Henry IV, roi d'Angleterre</i> , V, 16)

Il passo tratto dalla tragedia montiana fa parte, ancora una volta, della descrizione di una scena bellica. In questo caso si tratta di un cittadino che spiega a Cornelia, madre del protagonista, cosa sta accadendo per le vie della città e come il popolo si sia prodigato per difendere le idee del figlio. Anche in questa occasione il frammento tradotto dall'*Henry IV*, rappresenta un punto di partenza da cui il poeta sviluppa poi un dialogo parallelo, ma più carico di enfasi, con il modello dell'originale. Al di là dell'ovvia eliminazione di nomi ed elementi peculiari per rendere utilizzabile il passo senza controindicazioni, si distingue l'uso della moltiplicazione degli elementi («mille e mill'ombre» a fronte delle sole «ombre» presenti nella prima fase, fedele alla fonte) e della loro ripresa talvolta identica

(«plebei trafitti», «nel petto trafitti», più crudo ed incisivo, in sostituzione della metafora originale «reposit sur mes armes»), sfumature di un lavoro che confermano il tentativo da parte del poeta di rendere ancora più patetici i momenti drammatici grazie al riecheggiamento insistito di quelle forme espressive nelle quali aveva riconosciuto un forte potere suggestivo.

### 3.2 Le tragedie

Il rapporto Monti-Shakespeare inizia dunque sotto l'insegna di una stupefatta meraviglia da parte del poeta di Alfonsine di fronte al patrimonio sconfinato che la traduzione letourneriana propone. La meraviglia provata di fronte ad un tale favoloso Eden letterario lo invita a mettersi subito all'opera per collezionare le gemme più preziose di un bottino così incredibilmente ricco e a conservarle in uno scrigno segreto cui attingere nel momento in cui si rende possibile un'incastonatura che illumini la sequenza oggetto del componimento contingente. Ad una prima fase laboratoriale, che svolge la funzione di officina poetica, in cui i frammenti selezionati con ammirata perizia diventano spunto di una personale riflessione artistica, segue una concretizzazione destinata a mantenersi costante nell'intero *iter* successivo, sia nell'ambito più illustre, costituito dai componimenti tragici, sia nei versi di profilo minore ma ugualmente fondamentali.

La produzione drammatica costituisce uno dei lati più complessi di tale percorso, poiché in quest'ambito il rapporto fra Monti e la traduzione francese si presenta sotto una pluralità di forme e di metodologie di rivisitazione che lasciano intravedere una fitta rete di legami intertestuali declinata su più livelli stilistici ed espressivi. L'atteggiamento verso la materia shakespeariana assunto in questo ristretto numero di tragedie è estremamente poliedrico e polifunzionale e si articola per la maggior parte in citazioni di singole immagini che compaiono all'interno del testo come dei *flash* intessuti nel discorso in atto, riprese tematiche, dinamiche della struttura scenica, che per comportamento dei personaggi e andamento del dialogo si rifanno direttamente all'illustre originale, e infine, ovviamente, reminiscenze testuali.

Come è naturale immaginare, inoltre, le componenti elencate spesso si presentano mescolate fra loro e pertanto in molti casi possono essere presenti contemporaneamente nello stesso passo, esaltando il lavoro di rimpasto e di rimaneggiamento cui viene sottoposto l'ipotesto a contatto con la realizzazione montiana.

Ad un approccio più puntuale, emerge che parte dei luoghi di contatto è costituita da riprese di tessere precise: sono infatti individuabili con una certa evidenza i punti in cui la prosa letourneriana costituisce lo scheletro esplicito della locuzione, a tal punto che il prelievo talvolta compare quasi secondo la modalità *verbum de verbo*. Va precisato, tuttavia, che tale procedimento non è sistematico e le sue caratteristiche metodologico-costitutive variano in base al *locum* in cui l'allusione è inserita. Esplorando l'interno di quest'ambito nelle sue molteplici declinazioni, alcuni passi testimoniano la predilezione del poeta per gli espedienti retorici più audaci, innovativi ed enfatici che maggiormente potevano colpire la sensibilità dello spettatore; la traduzione francese, quindi, ha un valore funzionale all'interno dell'economia della composizione e funge da veicolo su cui transita il testo shakespeariano corredato dalla sua *imagery*:

ARISTODEMO:

Taci, deh! Taci. Ogni tuo detto è spada  
Che mi trafigge.

(*Aristodemo*, III, 3, vv. 887-888)<sup>21</sup>

I versi riprendono *Amleto*, III, 13:

HAMLET:

[...] Les poignards seront dans mes paroles [...]<sup>22</sup>

---

<sup>21</sup> Le citazioni dall'*Aristodemo* sono tratte da V. M. *Aristodemo*, a cura di Arnaldo Bruni, Milano, Fondazione Pietro Bembo, Milano-Parma, U. Guanda, 1998.

<sup>22</sup> Per il testo francese cfr. ovviamente *Shakespeare traduit de l'anglois*, par M. Le Tourneur dédié au roi, à Paris, 1776-1783, 20 voll. In particolare, in questo caso, *Hamlet, prince de Dannemark*, t. 5. Cfr.

secondo una drammaticità che si riscontra anche nella seguente locuzione riferita all'effetto provocato dallo spettro<sup>23</sup> appena palesatosi al protagonista:

GONIPPO

Gelo d'orrore.

(*Aristodemo*, I, 4, v. 345)

che trova una sua corrispondenza in *Amleto*, I, 2:

HORATIO

[...] Il me glace de peur et d'étonnement.

E poco oltre:

HORATIO

Il me glace d'horreur<sup>24</sup>.

---

V. MONTI, *Aristodemo*, cit., p. 87, dove Bruni segnala in nota la presenza di una tale metafora già in Petrarca (*triumphus Cupidinis*, III, vv. 56-57).

<sup>23</sup> Il motivo dello spettro è uno degli elementi che caratterizzano l'identità più profonda dell'opera, in quanto costante che percorre sostanzialmente tutti i cinque atti. Il *topos* vanta ovviamente origini profondamente radicate nella classicità più illustre, ma i rinvii ad un modello ben più recente, quale lo Shakespeare dell'*Amleto*, del *Macbeth* e di *Giulio Cesare*, traspaiono inequivocabilmente. La sottile tramatura di riverberi sotterranei che pervade in questo senso l'*Aristodemo* in tutta la sua lunghezza e il dialogo con i testi shakespeariani sono lasciati emergere nella loro essenza ad intarsio (che prevede anche l'inglobamento nel dialogo delle stesse didascalie del traduttore) e con abbondanza di riscontri nelle note di commento curate da Arnaldo Bruni (V. MONTI, *Aristodemo*, cit.). Di altro parere era invece Bonaventura Zumbini (vd. B. ZUMBINI, *L'Aristodemo*, in ID., *Sulle poesie di Vincenzo Monti. Studi*, Firenze, Successori Le Monnier, 1886, pp. 47-69) che nelle sue sempre puntuali e assai valide riflessioni diverge dalla matrice del teatro inglese, preferendole la produzione tragica francese di fine Settecento (la quale, però, pure è stata influenzata dalla conturbante ombrosità del bardo): in modo particolare, lo studioso, alla luce di precisi riscontri testuali, stabilisce (proprio per quei passi in cui il commento di Bruni in direzione shakespeariana tace) un collegamento con il teatro di D'Arnaud, conosciuto dal Monti grazie alle traduzioni di Elisabetta Caminer Turra. Le interpretazioni, convincenti e supportate da intersezioni testuali dalle solide fondamenta, invitano a mantenere una posizione mediana comprensiva di entrambe le letture, nell'ottica non solo del 'mosaico letterario', secondo lo stile montiano, ma anche della consapevolezza della quasi inestricabilità di un nodo tematico come quello dei fantasmi che, certamente per il prorompente effetto primigenio dell'ondata inglese, pullulano in abbondanza sulle scene dei teatri europei a cavallo fra i due secoli.

Sono immagini molto forti per gli accostamenti e le visualizzazioni istantanee indotte che aumentano sensibilmente la drammaticità della scena. D'altra parte una delle numerose ragioni per le quali Shakespeare aveva destato così tanto scalpore da suscitare pareri contrastanti, fra ammirazione e forte critica nello stesso tempo, era proprio l'audacia dello stile allocutorio. Sulle orme tracciate da questo sentiero andranno ricordati inoltre almeno alcuni passi del *Galeotto Manfredi*<sup>25</sup>, che offre molto materiale all'indagine:

<sup>24</sup> Cfr. V. MONTI, *Aristodemo*, cit., p. 37, in cui però il commentatore non manca di segnalare che la clausola ripercorre *à rebours* versi illustri da Alfieri a Metastasio. Sempre imperniati sull'algido motivo sono i vv. 1268-1269 («Or sì che sento andarmi per le vene / il gelo della tema», IV, 2), a proposito dei quali viene ipotizzato un parallelo con «Car il est impossible [...] que mon sang ne soit pas glacé dans mes veines» (*Hamlet*, II, 2).

<sup>25</sup> Fra le tre tragedie, il *Galeotto* è il dramma che maggiormente si lascia intridere dall'influenza shakespeariana: come infatti emerge dalla puntigliosa analisi di Bruni (V. MONTI, *Galeotto Manfredi principe di Faenza*, a cura di Arnaldo Bruni, Bologna, CLUEB, 2005), i cinque atti sono filigranati da una trama molto fitta di rinvii ad una sorprendente pluralità di opere del Bardo (secondo le puntuali segnalazioni del commentatore, compaiono nei versi *Antoine et Cléopâtre*, *Comme vous l'aimez*, *Cymbeline*, *Hamlet*, *Henri IV (II<sup>ème</sup> partie)*, *Henri VI (III<sup>ème</sup> partie)*, *Henri VIII*, *Jules César*, *Macbeth*, *Mesure pour mesure*, *Richard III*, *Roméo et Juliette*, *Roi Léar* e *La tempête*, tutti variamente reinterpretati o citati). Nonostante siano assai numerose le suggestioni provenienti anche da altri autori della tradizione moderna e classica, è indubbio che nella *pièce* la percentuale guadagnata dal versante inglese è una delle più elevate: l'autore sembra creare un continuo gioco di richiami al prediletto drammaturgo, il quale diventa così un intenso *lumen* che guida con la sua preziosa e costante luce tutta la creazione poetica. Su di esso pare depositarsi, nella sua sedimentazione creativa, l'intera composizione; all'interno di questo ampio bacino emergono, però, con una presenza ancora più massiccia *Jules César*, *Macbeth* e soprattutto, vista l'affinità tematica, *Othello*, dal quale, come si avrà modo di vedere, Monti trarrà spunto per calchi narrativi, strutturali e caratteriali, oltre che linguistici, ovviamente.

Nell'opera, un'attenzione particolare, proprio in direzione della capacità dell'autore di mimetizzarsi dietro i meccanismi, anche psicologici e comportamentali dell'ipotesto, è meritata dal personaggio di Zambrino, corrispondente al perfido Jago shakespeariano; il «malvagio consiglier», così come lo apostrofa Manfredi (si ricordi, per ulteriore parallelismo, che Otello si era rivolto a Jago con un deciso «esclave maudit»), segue in modo quasi pedissequo il *modus operandi* del suo predecessore, perfino negli accorgimenti più dettagliati della dialettica: «MATILDE: [...] Un'altra volta / Sicuramente l'ha colei sedotto. / ZAMBRINO: Sedotto? MATILDE: Sì; quel perfido l'adora: / staccarsene non può. ZAMBRINO: Non puote? MATILDE: Il foco / Egli nascose e non l'estinse; e vivo / Tuttor mantiens nel suo cuor. ZAMBRINO: Nel core? / MATILDE: Sì, nel cor di Manfredi. E perché vai / L'eco rendendo delle mie parole? (IV, 3, vv. 1215-1222). Con chiara corrispondenza dinamica nell'*Othello* si legge «OTHELLO: [...] Cassio n'est-il pas honnête? JAGO: Honnête, Seigneur? OTHELLO: Honnête! Oui, honnête? JAGO: Seigneur, autant que j'en puis savoir... OTHELLO: Comment ? que penses-tu? JAGO: Ce que je pense, Seigneur? OTHELLO: Ce que tu penses? Par le ciel, pourquoi te fais-tu l'écho de mes paroles [...]» (III, 5).



**Monti**  
*Galeotto Manfredi*

**Le Tourneur**  
*Shakespeare traduit de l'anglais*

ZAMBRINO

CESAR

L'uom vile  
Più d'una volta muor pria di morire  
Ed una sola il coraggioso

Les lâches meurent plusieurs fois avant leur  
mort; le brave ne goûte de la mort qu'une fois  
(*Jules César*, II, 4)

(III, 10, vv. 1049-1051)<sup>26</sup>

ZAMBRINO

CESAR

Tra il concepire e l' eseguir qualcuna  
Feroce impresa, l'intervallo è sempre  
Tutto di larve pieno e di terrore.

Entre la première pensée d'une entreprise  
terrible & son exécution, tout intervelle es un  
rêve plein de fantômes, & de hideuses  
apparitions.

(V, 5, vv. 1525-1627)

(*Jules César*, II, 1)

MANFREDI

BANQUO

Odi: a qual punto  
Siam della notte?

À quel point de sa course en est la nuit ?

(V, 1, vv. 1545-1546)

(*Macbeth*, III, 5)

Proseguendo oltre l'interesse specifico riservato al lessico, se l'episodio intertestuale non è costituito da un preciso particolare, bensì da un tema o un motivo più circoscritto, non sempre riaffiora l'ipotesto *ab origine* e sono preferite piuttosto altre tipologie di rimaneggiamento, come nel caso del *topos* della tenera sensibilità paterna alla vista del proprio figlioletto mostrato dalla moglie innamorata per intenerire il cuore del marito e dissuaderlo dalle proprie idee bellicose, una scena che troviamo sia nel *Caio Gracco*:

---

<sup>26</sup> Per le citazioni dal *Galeotto Manfredi* è stato adottato l'ampia e completa edizione commentata da Arnaldo Bruni (V. MONTI, *Galeotto Manfredi principe di Faenza*, cit.).

LICINIA

E questo il vedi? Lo ravvisi?

CAIO

Il figlio?

Possenti numi! Il figlio mio? Nell'ora  
In cui natura ed innocenza dorme,  
tu, povero innocente, tu ramingo  
per quest'orrido buio, all'onte esposto  
degli elementi? [...]

(*Caio Gracco*, I, 3, vv. 249-254)<sup>27</sup>

sia in *Coriolano*:

VIRGILIE

Oui, & sur mon sein aussi, qui t'a donné cet enfant  
pour faire revivre ton nom dans l'avenir.

LE JEUNE ENFANT

Il ne marchera pas sur moi; je me sauverai: &  
quand je serai plus grand, je ferai aussi la guerre.

CORIAN

Pour n'être pas foible & sensible comme une  
femme, il ne faut pas voir ni un enfant, ni le visage  
d'une femme<sup>28</sup>.

Un raffronto sul piano prettamente letterale permette di delineare la profonda diversità dei due luoghi: ad accomunarli rimangono soltanto il tema di fondo<sup>29</sup> e la

---

<sup>27</sup> Le citazioni dal *Caio Gracco* sono tratte da V. MONTI, *Caio Gracco*, in ID., *Opere*, a cura di Manara Valgimigli e Carlo Muscetta, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi, 1953, cui si deve l'ipotesi di tale parallelismo tematico.

<sup>28</sup> *Shakespeare traduit de l'anglais*, cit. *Coriolan*, t. 3.

<sup>29</sup> Sul quale però, ovviamente, aleggia il grande antecedente dell'*Andromaca* iliadica.

contestualizzazione scenica, che, in questo caso, si arricchisce di una coincidenza cronologica, poiché entrambe le tragedie sono di ambientazione antico-romana.

Così accade anche in *Galeotto Manfredi* (I, 2)<sup>30</sup>, in cui, in una lunga scena, il sovrano e i suoi consiglieri discutono su alcune tasse da imporre al popolo<sup>31</sup>, come avviene anche nell'*Enrico VIII* (I, 2, con singolare coincidenza nell'architettura dell'opera): la ripresa, in questo caso, non si fonda su contingenze testuali, ma si applica a livello tematico e strutturale, in quanto, oltre all'argomento, anche la dinamica costitutiva sulla quale si sviluppa la conversazione è la stessa: entrambi i sovrani, infatti, inizialmente non sono a conoscenza del problema economico; *certiores facti* (chi grazie ad un documento di cui viene chiesta spiegazione ad un funzionario, come nel caso di Galeotto, chi grazie alla regina stessa, come accade per Enrico), si verifica un dialogo fra il re e i presenti, dei quali uno sostiene l'opportunità dell'imposizione della nuova tassa, mentre l'altro la critica fortemente, supportando il proprio parere con le condizioni del popolo già disagiate<sup>32</sup>.

<sup>30</sup> Per uno studio approfondito sull'opera proprio in quest'ottica, cfr. anche il contributo non recente, ma tutt'ora assai valido di M. CERINI, *L'influsso del teatro straniero e alfieriano sul 'Galeotto Manfredi' di Vincenzo Monti*, Monza, Tipografia Cooperativa Operaia, 1908.

<sup>31</sup> L'ipotesi di una tangenza intertestuale in questo luogo si deve a M. CERINI, *Ivi*.

<sup>32</sup> Un'ulteriore possibile suggestione tematica in ambito tragico potrebbe essere riecheggiata nell'atteggiamento sprezzante verso la plebe, troppo volubile, infedele e ingrata, che accomuna l'Opimio del *Caio Gracco* e Marzio, futuro Coriolano:

OPIMIO

È la plebe romana una tal belva,  
che, come manco il pensi, apre gli artigli,  
e inferocita ciecamente sbrana  
del par chi l'accarezza, e chi l'offende.  
Oggi t'adora, e dimani t'uccide,  
per tornar poscia ad adorarti estinto.

(*Caio Gracco*, II, 1, vv. 22-27)

MARCIVS:

Se fier à vous? Rebut des humains! Chaque minute vous  
voit changer de résolution, prodiguer les titres de gloire à  
l'homme qui naguères étoit l'objet de votre haine, & les

L'aspetto della ripresa scenica, intesa come riutilizzo del nerbo costitutivo di un dialogo o di un monologo, di cui viene riproposto il susseguirsi dei temi che compongono il ragionamento o il comportamento stesso dei personaggi, è l'ambito che offre i maggiori spunti di riflessione e permette al Monti di servirsi di strutture già codificate per inserirvi la propria creazione. Il meccanismo adottato si rivela particolarmente interessante perché il poeta tende a giocare sullo schema originale rielaborandolo di volta in volta con modalità diverse, utilizzandolo cioè in situazioni che possono anche non coincidere con quelle da cui lo schema è stato tratto, oppure amplificandolo, sia nella struttura in sé sia nei concetti utilizzati.

---

noms de l'infamie à celui que vous nommiez votre  
couronne!

(*Coriolan*, I, 3)

Bruni (al cui commento si rinvia per le citazioni precise dei *loci* di riferimento) segnala la presenza di ulteriori casi di intertestualità tematica in direzione shakespeariana nell'*Aristodemo*, tra i quali i più emblematici si possono scorgere nel motivo della corona regale come pesante castigo (III, 3, vv. 899-900, in cui viene visto un richiamo a *Hamlet*, V, 2), della vita come sogno (*Pentimenti*, III, 7, v. 675; in parallelo con il celeberrimo monologo di Amleto – II, 8 – e *Tempête*, IV, 4), del pugnale insanguinato (I, 4, vv. 266-267; a proposito del quale il pensiero non può non correre a *Macbeth*, I, 2 e *Roi Léar*, V, 2) e la pietà per le sventure subite dalla persona amata (II, 4, v. 534; su cui si crea un binomio con *Othello*, I, 8).

Estremamente nutrita è la rassegna tematica proposta dal commentatore per quanto riguarda il *Galeotto*; una prima indagine sulle segnalazioni (per le precise coordinate dei riscontri si rinvia all'edizione di riferimento) suggerisce un ricco panorama in cui figurano il *topos* del sole che continua a sorgere nonostante una persona sia venuta a mancare (*Antoine et Cléopâtre*), la presa di distanza dai disonesti (*Comme vous l'aimez*), la corrispondenza metaforica tra la gelosia e il veleno, con conseguente comportamento violento provocato da questo sentimento (*Cymbeline* e *Othello*), il sovrano che pur in quanto tale è polvere come tutti gli altri uomini (*Hamlet*), la fortuna alterna (*Hamlet*, *Roméo et Juliette*), la notte come atmosfera favorevole ai delitti (*Hamlet*), l'insonnia del potente, il cui comportamento nelle relazioni interpersonali è inficiato dalle sue continue preoccupazioni (*Henri IV*, II<sup>ème</sup> *partie*), la suddivisione della società in senso analogico fra ricchi-lupi e popolo-agnello (*Henti VI*, III<sup>ème</sup> *partie*) – suggestione che però trova la propria origine nel ben più antico Esopo –, la pietra della selce che racchiude dentro di sé la scintilla del fuoco (*Jules César*), la meccanica scansione dell'ora da parte del personaggio cosciente del delitto che sta per compiere (*Jules César*, *Othello*), l'arma macchiata di sangue (*Macbeth*), il pudore femminile che attrae più di una sensualità più esplicita (*Mesure pour mesure*), l'augurio all'avversario di avere mille vite perché possa soffrire ancora di più (*Othello*), il personaggio che spia i traditori (Matilde osserva Elisa e Manfredi, mentre Otello assiste non visto al dialogo di Jago e Cassio), l'attrazione verso la propria moglie che va scemando progressivamente dopo il matrimonio (*Othello*), la predilezione per la verità, per quanto dolorosa, al posto del dubbio lancinante (*Othello*), l'eco che rimbalza fra le battute di due interlocutori, sapientemente distribuito per destare ancora più ira nella vittima (*Othello*), l'invito da parte dell'eminenza grigia della vicenda al proprio nume tutelare – ovviamente inteso in senso malvagio – (*Othello*), il troppo amore che talvolta si rivela dannoso (*Othello*), la clemenza vista come la miglior forma di vendetta sui nemici (*La tempête*).

Finora i numerosi luoghi di ispirazione shakespeariana che sono già stati individuati da critici e commentatori<sup>33</sup> sono in genere costituiti da parallelismi che presentano un chiaro rapporto biunivoco fra le opere, una relazione secondo cui un certo tema in Monti trova il suo stesso corrispondente in Shakespeare, e ad una determinata situazione, con relativa contestualizzazione nella tragedia italiana, viene abbinata una cornice del tutto simile nel testo inglese originale<sup>34</sup>, motivo per cui ognuna di queste tre tragedie ha, per così dire, dei luoghi di preferenza nella produzione shakespeariana da cui trarre ispirazione. Non a caso, nell'*Aristodemo*, tragedia che si basa fundamentalmente sul *topos* dello spettro, sono state individuate, per la maggior parte, reminiscenze dalle corrispondenti tragedie shakespeariane che trattano lo stesso tema: *Amleto*, *Macbeth* e *Giulio Cesare*; per quanto riguarda il *Caio Gracco*, di ambientazione e argomento antico-romano, le fonti predilette sono ancora una volta *Giulio Cesare* e, ovviamente, *Coriolano*; mentre nel caso del *Galeotto Manfredi*, strutturato sul tema della gelosia coniugale, l'esempio principale a cui attingere non può che essere l'*Otello*. Certamente all'interno della stessa opera sono presenti elementi che si richiamano anche ad altri componimenti del poeta inglese, ma tendenzialmente sempre in un rapporto di chiaro parallelismo.

Tuttavia, non sempre le sequenze di contatto fra le opere sono individuabili nel loro essere identiche in modo apertamente scoperto: auspicando una maggiore

---

<sup>33</sup> Sul rapporto Monti-Shakespeare si vedano: V. MONTI, *Lezioni di eloquenza e prolusioni accademiche*, introduzione e commento di Duccio Tongiorgi, testi e note critiche di Luca Frassinetti, Bologna, CLUEB, 2002; V. MONTI, *Aristodemo*, cit.; ID., *Lettere*, cit.; A. BRUNI, *Per la fortuna di Shakespeare in Italia: l' "Aristodemo" e una traduzione inedita del Monti*, cit.; G. BARBARISI, *Vincenzo Monti e la cultura neoclassica*, in *Storia della Letteratura Italiana*, vol. 7, *L'Ottocento*, a cura di Emilio Cecchi e Natalino Sapegno, Milano, Garzanti, 1969, pp. 3-95; V. MONTI, *Caio Gracco*, cit.; ID., *Le tragedie: Aristodemo, Caio Gracco, Galeotto Manfredi*, introduzione e note di Adolfo Zamboni, Lanciano, G. Carabba, 1929; M. CERINI, *L'influsso del teatro straniero e alferiano sul 'Galeotto Manfredi' di Vincenzo Monti*, Monza, Tipografia Cooperativa Operaia, 1908; M. KERBAKER, *Shakespeare e Goethe nei versi di Vincenzo Monti*, Firenze, Sansoni, 1897; B. ZUMBINI, *Sulle poesie di Vincenzo Monti. Studi*, Firenze, Successori Le Monnier, 1886; U. FOSCOLO, *Vincenzo Monti*, in *Opere edite e postume di Ugo Foscolo. Saggi di critica storico-letteraria tradotti dall'inglese*, cit.; V. MONTI, *Il Bardo della selva nera*, in *Prose e poesie*, cit.; ID., *La spada di Federico*, in *Prose e poesie*, cit.; V. MONTI, *Lezioni di eloquenza*, in *Prose varie di Vincenzo Monti in Opere di Vincenzo Monti*, Milano, presso Giovanni Resnati e Gius. Bernardoni di Gio., 1841, t. 5, pp. 245-386.

<sup>34</sup> Riconducibile a tale categoria, non tanto sotto il profilo linguistico, quanto piuttosto sul piano della funzionalità interna alla sequenza, è il lungo monologo di Opimio, con il quale il console calunnia Caio di fronte alla plebe, sobillandola nei suoi confronti. Lo stesso espediente era stato utilizzato con potente effetto nel *Giulio Cesare* shakespeariano (III, 2), quando Antonio, con la sua orazione funebre, riesce a risollevare il popolo contro i congiurati (cfr. V. MONTI, *Caio Gracco*, cit.).

attenzione e ulteriori indagini sicuramente fruttuose in questa direzione più nascosta e difficile, è forse utile la rilettura di un luogo del *Caio Gracco* a proposito del quale non vi sono segnalazioni nei commenti e che invece potrebbero aprire un piccolo scorcio su un'interpretazione più profonda della trama che lega l'opera di Monti al probabile ipotesto shakespeariano. Si tratta di un passo della seconda scena del primo atto, in cui il protagonista, appena tornato a Roma, di notte e di nascosto, con l'intento di liberare la patria e di vendicare la morte del fratello, riconosce dalla voce il suo migliore amico ed alleato Fulvio, che in quel momento sta confidando i propri segreti pensieri ad uno schiavo fidato. La stessa dinamica scenica e una sorprendente ripresa linguistica si può ritrovare in un'opera che nulla ha a che vedere né con l'ambientazione storica o topografica, né con l'argomento, né, tantomeno, con i personaggi: la celebre scena del balcone di *Romeo e Giulietta* (II, 2):

<b>Monti, <i>Caio Gracco</i></b>	<b>Shakespeare, <i>Roméo et Juliette</i></b>
<p>FULVIO</p> <p>[...] <i>Chi sei tu che qui t'aggiri, tenebroso spiando i passi altrui</i><sup>35</sup>? Non t'avanzar: chi sei? Parla.</p> <p>CAJO</p> <p style="text-align: right;"><i>La voce</i></p> <p><i>Non è questa di Fulvio?</i></p> <p>FULVIO</p> <p style="text-align: right;">Che pretendi tu da Fulvio? Che ardir s'è questo tuo d'interrogar fra l'ombra un cittadino</p>	<p>JULIETTE</p> <p><i>Qui es-tu, toi, qui, caché dans la nuit, viens surprendre mes secrets?</i> [...]</p> <p>JULIETTE</p> <p>Mon oreille n'a pas encore entendu cent paroles prononcées par <i>cette voix</i>, &amp; ce pendant j'en reconnois les sons: <i>n'es-tu pas Roméo, un Montaigu?</i></p> <p>ROMEO</p> <p>Je ne suis ni l'un ni l'autre, bel Ange, si tous les deux te sont odieux<sup>36</sup>.</p>

<sup>35</sup> Sono state evidenziate con carattere corsivo le porzioni di testo che in maniera più diretta costituiscono un legame fra le due opere.

<sup>36</sup> *Shakespeare traduit de l'anglois*, cit., *Roméo et Juliette*, t. 4.

che non ti cerca?

CAJO

Ah! Tu sei desso. Oh Fulvio!

(*Caio Gracco*, I, 2, vv. 36-42)

In entrambi i casi l'ambientazione è notturna; i passi citati si aprono con un'interrogazione con la quale il personaggio chiede chiarimenti sull'identità della presenza percepita, e questa è forse la frase che maggiormente si rifà al testo shakespeariano: oltre alla parte iniziale, ripresa proprio alla lettera (l'espressione «Qui es-tu, toi, qui» trova la sua traduzione letterale in «Chi sei tu che»), viene mantenuta, con lievi rimaneggiamenti, anche l'idea dell'oscurità notturna (a «caché dans la nuit» corrisponde l'italiano «tenebroso»), così come l'atmosfera di segretezza nella quale si svolge la scena, cui si aggiunge anche l'aspetto della sorpresa e l'interruzione delle riflessioni nel primo personaggio («viens surprendre mes secrets» ripreso da «t'aggiri [...] spiando i passi altrui»), che per il proprio atteggiamento segue quello descritto nella didascalia letourneriana («surprise et confuse»). Segue, poi, il riconoscimento dell'identità dell'altra persona soltanto grazie alla voce e attraverso un'ulteriore domanda che si basa su una supposizione del personaggio («n'es-tu pas Roméo, un Montaigu?») che viene ripresa da «[...] La voce / non è questa di Fulvio?»).

I parallelismi e le allusioni, dunque, non sono sempre così scontate ed individuabili con immediatezza, come in un primo momento potrebbe sembrare, ma a volte si possono reperire anche in luoghi del testo che a prima vista non richiamano subito la fonte cui hanno attinto; tuttavia stabiliscono con essa un legame proprio per questo più profondo che suggerisce un'assimilazione più radicata delle strutture e dei particolari che le caratterizzano, soprattutto, poi, se si parla, come in questo caso, di scene la cui celebrità non ha bisogno di essere ricordata.

Sempre alla categoria della rivisitazione scenica appartiene un altro episodio in cui Monti si rifà, questa volta chiaramente, al testo shakespeariano, ma rielaborando attivamente la struttura di partenza e amplificandola; il *locum* è riscontrabile ancora una volta in *Galeotto Manfredi* (II, 2), quando la giovane Elisa racconta ad Ubaldo

come Manfredi si sia innamorato di lei grazie al racconto delle sue peripezie. Il riferimento allo stesso tema presente nell'*Otello*, in cui il protagonista narra come il sentimento di Desdemona nei suoi confronti sia nato proprio nello stesso modo, è molto chiaro e i punti in comune, sia sul piano linguistico sia sul lato della dinamica scenica, sono significativi.

**Monti**

**Le Tourneur**

ELISA

OTHELLO

E questo io volli.  
 Ma contro il cor si vuole indarno; e pria  
 Di pur pensarlo mi trovai già vinta.  
 Amavamo ambedue: clemenza in lui,  
 Gratitudine in me parve l'amore.  
*Egli il racconto mi chiedea sovente*  
*Di mie dure vicende*, e per qual modo  
 Il signor di Ferrara al padre mio  
 Fe tor la vita per sospetto; e come  
 Andar raminga fu costretta, e spersa  
 l'innocente famiglia; e il mio fratello  
 Segui di Carlo l'onorate insegne;  
 E di disagio si morì per via  
 L'inconsolabil madre, ed altra pompa,  
 Altro di tomba onor, lassa! Non ebbe,  
 Che una bara campestre e pochi fiori,  
 E poca terra, e della figlia il pianto.  
*Attento da' miei detti egli pendea,*  
 E uscì su gli occhi il cor commosso. E  
 [quando  
 Riferendo venìa, come due lune,  
 Paventosa di tutti, occulta io vissi  
 In povera capanna, e il mio dolore  
 M'avria condotta finalmente a morte  
 Se la pietade d'un pastor non era,  
 Ei si levava di repente in piedi,  
*E taciturno colla man sul volto*  
*Mi lasciava, e di pianto umido il ciglio*  
*Con un sospiro mi tornava al fianco.*

Son pere m'aimoit; *il m'invitoit souvent: toujours il me questionnoit sur l'histoire de ma vie; année par année, sur les batailles, les sièges où je m'étois trouvé, les hasards que J'avois courus. Je repassai toute ma vie, depuis les jours de mon enfance jusqu'au moment de mon récit: c'étoit un détail long & varié d'aventures désastreuses, de touchantes infortunes tant dans les camps que sur les mers, de périls imminens où, penché sur la brèche meurtrière, je n'échappai que d'une ligne à la mort. Il fallut dire, comment j'avois été pris par l'insolent ennemi & vendu pour l'esclavage; comment je me vis racheté des fers. Suivit toute l'histoire de mes voyages, où j'eus à parler d'autres sombres, d'oisifs déserts, d'immenses souterrains, de rochers, de montagnes dont la tête touche aux cieux: tel fut le progress de mon récit, où je citai encore les Cannibales qui se dévorent les uns les autres, et ces homes monstrueux dont la tête est surmontée par leurs épaules. Pendant tous ces détails *Desdemona sérieuse & attentive se penchoit pour m'écouter; mais sans cette les soins du ménage venoient l'interrompre; & dès qu'elle avoit pu les expédier à la hâte, elle rentroit aussitot, & d'une oreille avide dévorant mon discours elle tâchoit d'en**



UBALDO

(Mi disarmo costei. La sua favella  
Al cor mi scende, i il mio rigor seduce.)  
Dimmi, Elisa: parlar sì dolce io t'odo,  
Che mi rapisci. Al labbro tuo chi diede  
Tanta dolcezza? E questi sensi in petto  
Chi dunque t'ispirò?

ELISA

Le mie sventure.  
Sono eloquenti gl'infelici, e tutto  
Dalle pene s'impara. Esse del cuore  
Son le maestre, e a queste sole io deggio  
Una qualche virtù.

UBALDO

(Scuso Manfredi  
Se cotanto l'adora.)

ELISA

Il cor si serra  
Nelle fortune, e sol lo schiude il tocco  
Delle grandi sventure. E se Manfredi  
Stato non fosse un infelice anch'esso,  
Amato Elisa non avria, né questa  
Manfredi, ah! No. *Ma sul mio cor più forti  
Di sua bontade i suoi disastri fûro.*  
Ei narrarmi solea come, del padre  
L'ira fuggendo, giovinetto ancora,  
Errò per boschi e monti, e da per tutto  
L'odio fraterno, che mai non perdona,  
A morte l'insegua; come sovente  
Gli diero asilo le spelonche, ed ebbe  
Comune il sonno colle belve: e allora  
*Chi pianto non avria, chi non sentirsi  
Penetrato e commosso?*

(*Galeotto Manfredi*, II, 2)

reprendre le fil. Je profitai de cette remarque. Je saisis un jour une heure commode; & je trouvai le moyen de disposer son coeur à me faire une prière: c'étoit de lui raconter de suite tout mon pèlerinage dans l'univers, dont elle avoit bien entendu quelques événement, mais jamais l'histoire entiere. J'y consentis, & souvent *je lui surpris des larmes*, quand je rappellois quelque aventure malheureuse qu'avoit essuyé ma jeunesse. Mon récit achevé, elle me donna pour mes malheurs une abondance de soupirs: elle s'écria, "qu'en vérité c'étoient des événement étranges! Mais des plus étranges! Que mon sort étoit digne de pitié; digne de la plus tendre pitié! — Elle souhaitoit ne l'avoir pas entendu; — & cependant elle souhaitoit que le ciel l'eut fait naître homme & mise à ma place" - Elle me remercia, & me dit, si j'avois un ami qui l'aimât, de lui apprendre seulement à raconter mon histoire, & qu'il sauroit comment la rendre sensible. A cette ouverture de son coeur, je parlai: *elle m'aima pour les dangers que j'avois courus; je l'aimai pour la pitié quelle donnoit à mes malheurs.* Voilà ma feule magie.

LE DUC

Je ne voudrois pas que ma fille eût entendu ce récit.

(*Othello*, I, 8)

Rispetto al modello, tuttavia, Monti procede con un raddoppiamento del motivo ispiratore: se infatti all'inizio è Elisa a raccontare le proprie vicissitudini su richiesta di Manfredi, rovesciando in un primo momento lo scheletro scenico shakespeariano, successivamente è il protagonista maschile che racconta la propria storia (ristabilendo così l'ordine originale), anche se il tutto accade sempre attraverso la narrazione di Elisa.

L'autore, in questo modo, si riconduce fedelmente al modello della fonte, sia per quanto riguarda la linea principale sia negli elementi più particolari che la accompagnano: sulla scorta di Shakespeare, infatti, in entrambe le narrazioni presenti nel *Galeotto* la partecipazione dell'ascoltatore si manifesta attraverso una sincera commozione fino alle lacrime, commozione che si estende anche agli altri presenti. Anche nel testo inglese il racconto della vita passata compare due volte, ma il narratore è sempre lo stesso (Otello che racconta a Brabanzio e successivamente a Desdemona). Nel caso di Monti, invece, il gioco è più sottile: il risultato finale, infatti, rimane lo stesso, e cioè un unico narratore, Elisa, la quale però, a sua volta, riferisce il racconto ascoltato da Manfredi. All'interno di una struttura apparentemente simile, quindi, il poeta dimostra di aver interiorizzato il meccanismo originario fino a riproporlo utilizzando l'episodio della narrazione quasi in forma chiasmica, ma mantenendo tutto all'interno di una rassicurante cornice di identità con l'ipotesto.

Di assimilazione procedurale interna alla struttura del discorso, da cui scaturiscono rilevanti punti di tangenza sia sotto il profilo linguistico sia tematico, si può parlare invece per il monologo di *Aristodemo* presente nei *Pentimenti*, in cui il protagonista medita il proprio suicidio, così come accade nel monologo di *Amleto*<sup>37</sup>:

ARISTODEMO:

[...] Opra è di pochi  
Momenti, e tutto è l'abbassar d'un colpo.  
Oh ben provvide il ciel che larghe e libere  
fossero sempre del morir le vie!

HAMLET:

Être ou ne pas être? C'est-là la question. S'il  
est plus noble à l'ame de souffrir les traits  
poignans de l'injuste fortune, ou se révoltant  
contre cette multitude de maux, de s'opposer

<sup>37</sup> Anche in questo caso sono state evidenziate con il corsivo le porzioni di testo che si rifanno direttamente alla versione francese. Una primo suggerimento sull'identità dei due monologhi è stato proposto in nota da Arnaldo Bruni in V. MONTI, *Aristodemo*, cit.

Oh come volentier tutta depongo  
*D'uom la penosa dignità!* Costommi  
 Troppo cara finora; e non l'avessi  
 Mai posseduta! Io me ne spoglio dunque  
 Liberamente. Compirò del cielo così lo  
 sdegno, placherò la figlia,  
*avrò espiato il mio delitto, e tutti*  
*consumati i rimorsi e i mali miei.*  
 Tutti i miei mali?... E se di là dal rogo  
 Altri affanni, altra vita?... Incerto e muto  
 qui s'arretra il pensier. M'ondeggia in  
 [mente  
*l'idea* d'un vasto interminato **abisso**;  
 ma gran **nebbia** l'involge, e nulla veggo,  
 fuorché il **barlume** e gl'**interrotti lampi**  
 d'una confusa eternità. Fors'anco  
 questo è l'orror del **nulla** ove sepolte  
**cadono** l'esistenze, e van perdute  
 nella **burrasca** di perpetua **notte**.  
 Ma se ciò fosse, perché fuor dall'urne  
 sorgon gli spettri? E donde avvien che tutta  
 ne palpita natura e si sgomenta?  
 Sia che si vuol, ritorni onde partissi,  
 il putrido elemento che la mia  
 vital sostanza disonora e lorda.  
 Giova lasciar l'antica spoglia, e questo  
 Mondo abborrito che del par sostiene  
 lo scellerato e il giusto, ove *calunnia*  
*impunemente innocenza opprime,*  
 ove falso l'onor, falsi gli amici,  
 mentita la pietà, compre *le leggi,*  
 adulato *il potente, il re* tradito,  
 e dappertutto orror, colpe e sventure.

(Aristodemo, *Pentimenti*,  
 V, vv. 742-777)

au torrent, & les finir? - Mourir - dormir - rien de plus, & par ce sommeil, dire: *nous mettons un terme aux angoisses du cœur & à cette foule de plaies & de douleurs, l'héritage naturel de cette masse de chair.* Ce point, où *tout est consommé*, devrait être désiré avec ferveur. - Mourir - Dormir - Dormir? Rêver peut-être; oui, voilà le grand obstacle: - Car de savoir quels songes peuvent survenir dans ce sommeil de la mort, après que nous nous sommes dépouillés de cette enveloppe mortel, c'est de quoi nous forcer à *faire une pause*. Voilà *l'idée* qui donne une si longue vie à la calamité. Car quel homme voudrait supporter les traits & les injures du temps, *les injustices de l'oppresser*, les outrages de l'orgueilleux, les tortures de l'amour méprisé, les longs délais de *la loi*, l'insolence des *grands en place*, & les avilissans rebuts que le mérite patient essuie de l'homme sans ame; lorsqu'avec *un poinçon* il pourroit lui-même *se procurer le repos*? Qui voudrait porter tous ces fardeaux & suer & gémir sous le poids d'une laborieuse vie, si ce n'est que la crainte de quelque avenir après la mort. Cette contrée ignorée dont *nul voyageur ne revient*, **plonge** la volonté dans une *affreuse* perplexité, & nous fait préférer de supporter les maux que nous sentons, plutôt que de *fuir vers d'autres maux que nous ne connaissons pas*? Ainsi la conscience fait de nous tous des poltrons; ainsi tout le **feu** de la résolution la plus déterminée **se décolore & s'éteint** devant la **pâle lueur** de cette pensée. Les projets enfantés avec le plus d'énergie & d'audace, détournent à cet aspect leur cours, & retournent dans le **néant** de l'imagination<sup>38</sup>.

I due brani dialogano in modo pressoché costante e la frequentazione della traduzione letourneriana segue l'intero sviluppo del discorso. Oltre al riutilizzo del lessico, viene riproposta anche la successione dei temi affrontati durante tutto il

<sup>38</sup> *Shakespeare traduit de l'anglais, cit., Hamlet, prince de Dannemark, t. 5.*

discorso: si ritroveranno quindi la riflessione sul destino doloroso degli uomini, la meditazione sull'opportunità o meno di compiere un delitto per porre fine alle proprie pene terrene, la manifestazione del timore dell'aldilà con la previsione di eventuali altri affanni, la pausa del pensiero che si sofferma su questi argomenti, l'immagine di un possibile ambiente ultraterreno prefigurato dalla mente del protagonista, e l'elenco dei mali della realtà, che renderebbero quindi auspicabile l'abbandono della vita, cui si aggiunge una riflessione sugli spettri ai versi 64-65 («Ma se ciò fosse, perché fuor dall'urne / sorgon gli spettri?»), che richiama palesemente un luogo del *Macbeth* («Si les cimetières & les tombeaux doivent nous renvoyer ceux que nous ensevelissons» III, 5).

A questo puntuale parallelismo tematico e lessicale, va aggiunto un livello di rielaborazione più complesso, fatto di rimpasti linguistici che tendono ad amplificare tessere lessicali originali. È il caso, per esempio, della ripresa degli elementi cromatici strutturati secondo un processo di decolorazione presente nel monologo di Amleto<sup>39</sup>. L'iniziale, vivo ed energico «*feu*» della 'risoluzione più decisa', per così dire, tende progressivamente a 'scolorirsi' giungendo all'«estinzione», per concludersi nel «nulla» con cui termina il discorso. Lo stesso procedimento si ritrova anche in Monti che ripropone in minima parte il lessico preciso della fonte (il solo ma molto eloquente termine «nulla»), ma ne segue pedissequamente le tracce concettuali. Il quadro montiano, infatti, si apre con un manto di «nebbia» iniziale che avvolge tutto e non permette di vedere quasi nulla; da una tale fitta bruma riesce ad emergere soltanto un «barlume» costante, che lascia subito spazio a degli «interrotti lampi», i quali, a loro volta, si estingueranno nel «nulla» e nella «notte» eterna.

Lo stile amplificatorio del motivo originale, tipico di Monti, è riscontrabile anche in un'altra espressione, attorno alla quale viene costruita una scena che si unisce a quella precedente – enfatizzandola maggiormente – e prende avvio dal verbo francese «*plonger*», 'immergersi, tuffarsi', sia letteralmente sia metaforicamente. Attorno a questo termine, il poeta italiano intesse una trama giocata su un lessico legato all'idea del mare (opportunamente profondo e spaventoso come richiesto dal contesto) e della profondità (sottolineata anche dal senso della caduta) che riecheggia nei versi; in apertura il verbo «ondeggiare» («M'ondeggiare in mente») introduce tutta la

<sup>39</sup> Le parti lessicali che si riferiscono a questa particolare sfumatura sono state evidenziate dal carattere grassetto sottolineato.

scena che si apre improvvisamente sullo squarcio di uno spaventoso «abisso» nebbioso, di sapore quasi dantesco, in cui tutte le esistenze «cadono» e si perdono («van perdute») nella tormentata «burrasca» di una notte continua. In questo modo Monti rielabora il testo originale su più livelli linguistici, creando un amalgama di componenti lessicali e formali talvolta inserite in una cornice amplificata in cui trova spazio, seppur marginalmente, la creazione personale, ma senza mai abbandonare il punto di partenza.

Un ulteriore episodio ascrivibile a questa tendenza è rappresentato dal monologo del *Galeotto Manfredi* (V, 2), in cui il protagonista accorda il proprio stato d'animo, inquieto e mosso dal presagio di imminenti atroci delitti, con la notte tempestosa che si sta annunciando. La tensione emotiva e l'atmosfera generale ripropongono il quadro descritto dal breve ma intenso intervento pronunciato da Macbeth (II, 2) durante la notte precedente all'assassinio di Banquo<sup>40</sup>:

MANFREDI

[...] Il tempo è questo e l'ora  
 Degli atroci delitti. In tana ascosi  
 Stansi i miti animali, e sol traversa  
 Tacito i campi l'affamato lupo.  
 Or di *sangue* lordar gode il suo ferro  
 L'*omicida* ladrone; e tal v'ha forse  
 Che d'una parte ha la regal corona,  
 Dall'altra *l'assassino*. – Il cor mi strinse  
 Questo pensiero. – Oh notte! E donde  
 [avviene  
 Che m'atterrisci, e le tempeste in petto  
 M'addormenti d'amor?

(V, 2, vv. 1551-1561)

MACBETH

Viens, aveugle *nuit*; couvre d'un bandeau  
 l'œil sensible du jour pitoyable: de ta *main*  
*invisible & sanguinaire*, anéantis & renverse  
 le grand obstacle qui me tient dans l'effroi. -  
 La lumière s'obscurcit, & déjà le corbeau  
 dirige son vol vers la forêt. - Les êtres  
 vertueux du jour commencent à s'assoupir,  
 tandis que *les noirs agents de la nuit*  
*s'éveillent pour surprendre leurs victimes.*

(II, 2)<sup>41</sup>

<sup>40</sup> Il suggerimento, già proposto da Nulli (cfr. S. A. NULLI, *Shakespeare in Italia*, cit.), è riconfermato anche dall'analisi di Bruni, che a proposito del nodo tematico dell'inquietudine notturna aggiunge esempi della tradizione illustre come Tasso e Virgilio.

<sup>41</sup> *Shakespeare traduit de l'anglais*, cit., *Macbeth*, t. 3.

Più che una ripresa lessicale vera e propria, in questo caso si può parlare di una rielaborazione dell'atmosfera e della situazione: entrambe i protagonisti descrivono la notte che precede il presagio e la consapevolezza di un delitto nei confronti del quale sembra si stia preparando anche la natura; lo stato d'animo, l'oscurità, il cromatismo cupo e il senso di paura che pervade l'animo dei due personaggi trovano infatti un parallelo nella rappresentazione dell'ambiente circostante, che contribuisce così ad enfatizzare la condizione psicologica.

Ad un parallelismo con il testo shakespeariano, che potrebbe apparire quasi immediato, vanno affiancati, però, anche altre suggestioni dalle quali il testo non è esente, prima fra tutti l'*Ossian* cesarottiano, riguardo al quale è ben nota l'importanza della topica notturna. Per evidenziare i punti comuni, si riconsideri il passo tratto dal *Manfredi* confrontato con il quadro incipitario della *Notte*:

MANFREDI

Il tempo è questo e l'ora  
 Degli atroci delitti. In *tana ascosi*  
 Stansi i miti animali, e *sol* traversa  
 Tacito i campi l'affamato lupo.  
 Or di sangue lordar gode il suo ferro  
 L'omicida ladrone; e tal v'ha forse  
 Che d'una parte ha la regal corona,  
 Dall'altra l'assassino. – Il cor mi strinse  
 Questo pensiero. – Oh notte! E donde  
 [avviene  
 Che m'atterrisci, e le tempeste in petto  
 M'addormenti d'amor?

(*Galeotto Manfredi*, V, 2, vv. )

PRIMO 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.  
 [...]  
 Il can *dalla capanna* ulula e freme,  
 il cervo geme - sul musco del monte,  
 l'arborea fronte - il vento gli percote;  
 spesso ei si scuote - e si ricorca 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.  
 [...]  
 Notte pregna di nemi e di venti,  
*notte gravida d'urli e spaventi!*

(*Ossian, La notte*, Primo cantore,  
 vv. 1-4, 20-32, 50-51)

Anche il primo canto del poemetto si apre con una descrizione della notte che viene subito abbinata per ragioni cromatiche alla morte; inoltre, nei versi e nei canti successivi il funereo presagio si concretizza veramente in episodi luttuosi, benché questi, diversamente dalla situazione enunciata nel monologo di Manfredi, siano stati causati dalla natura tempestosa e non dal volere di una mano omicida. Presente in entrambi i casi, pur se in misura differente, è l'attenzione per la natura, ma riguardo tale aspetto sembra che il richiamo sia più deciso in direzione dell'*Ossian*, che dello Shakespeare: in quest'ultimo, infatti, non si parla mai di 'tane' o di luoghi di riparo, come invece accade con insistenza nei versi cesarottiani (si vedano «le porte», «il can dalla capanna», «entro d'un fesso il cavriol», «fra l'ale appiatta il francolin», fino all'esplicito «ciascun s'inselva e sbucar non ardisce»). L'affinità che intercorre fra i due passi si spinge in profondità fino all'utilizzo della medesima contrapposizione presente nel poemetto cesarottiano: fra tutti gli animali che corrono al riparo, uno solo (il gufo nel canto della *Notte* e il lupo in Monti), predatore in entrambe i casi, non cerca rifugio, ma continua a girovagare per il bosco<sup>42</sup>.

Un'ultima osservazione su questi versi apre la strada a un'ulteriore possibile suggestione proveniente dalla traduzione letourneriana dell'*Ossian*:

MANFREDI

Il tempo è questo e l'ora  
 Degli atroci delitti. In tana ascosi  
 Stansi i *miti* animali, e sol traversa  
*Tacito* i *campi* l'affamato lupo.

PREMIER BARDE

[...]

J'entends un chien aboyer dans une cabane  
 éloignée; le cerf est *couché* sur la mousse de la  
 montagne; sa biche *repose* à ses côtés: elle a  
 entendu le vent résonner dans son bois, je la

<sup>42</sup> A proposito dell'influenza di questa immagine, frequentata dalla letteratura sepolcrale dell'epoca, il pensiero non può non rivolgersi al celeberrimo passo del *Sepolcri* foscoliani:

Senti raspar fra le macerie e i bronchi  
 la derelitta cagna ramingando  
 su le fosse, e famelica ululando

(*I Sepolcri*, vv. 78-80)

dove, inoltre, la «cagna» è «famelica» così come è «affamato» il «lupo» dei versi montiani.

Or di sangue lordar gode il suo ferro  
 L'omicida ladrone; e tal v'ha forse  
 Che d'una parte ha la regal corona,  
 Dall'altra l'assassino. – Il cor mi strinse  
 Questo pensiero. – Oh notte! E donde

[avviene  
 Che m'atterrisci, e le tempeste in petto  
 M'addormenti d'amor?

vois qui se dresse avec effroi: elle *se rassure* &  
*se recouche* sur la bruyère. Le chevreuil *dort*  
 dans le creux d'un rocher, la tête du coq de  
 bruyère est cachée sous son aîle. Nul animal,  
 nul oiseau dans la *plaine* que le renard & la  
 chouette. L'une est perchée sur un arbre sans  
 feuilles, l'autre paroît dans un nuage fur la  
 cime du cîteau.

(*Description d'un nuit du mois d'octobre dans  
 le Nord de l'Écosse*)<sup>43</sup>

La descrizione naturalistica del poeta di Alfonsine è chiaramente ripresa dalla versione italiana dei poemetti; tuttavia, in quest'ultima quasi ad ogni animale è abbinato un verso specifico o una caratterizzazione sonora («il can» [...] «ulula e freme», «il cervo geme», «stridisce» [...] / *un* «gufo odioso», «la volpe [...] / con orrid'urli a' suoi strilli / risponde», «notte gravida d'urli»). Questo aspetto, però, non è presente in Manfredi, dove gli animali appaiono «miti», così come «tacito» è il lupo che vaga solitario; la sfumatura acustica manca anche nella traduzione francese, in cui, eccezion fatta per l'abbaiare di un cane, non vi sono altre sonorità riconducibili agli animali, ma anzi si riscontra un uso insistito di verbi come «couché», «repose», «se rassure», «se recouche», «dort» che conferiscono al quadro una ben diversa connotazione silente; nemmeno la volpe e la civetta, cui sono affidate le veci del lupo montiano, emettono alcun suono, contrariamente a quanto avviene in Cesarotti, in cui il verso del gufo è richiamato più volte, anche in modalità onomatopeica<sup>44</sup>. Sempre

<sup>43</sup> P. LE TOURNEUR, *Ossian, fils de Fingal, barde du troisième siècle. Poésies galliques, traduites sur l'Anglois de M. Macpherson par M. Le Tourneur*, Paris, Chez Musier, Fils, 1777.

<sup>44</sup>

Il lungo-urlante ed inanimabil gufo  
 L'aer funesta col canto ferale.  
 Ve' ve':  
 fosca forma la spiaggia adombra:  
 quella è un'ombra:  
 striscia, sibila, vola via.

(*La notte, Primo cantore*, vv. 11-16)



dalla traduzione letourneriana, infine, molto probabilmente è stata ripresa anche l'idea dei «campi», che corrispondono alla francese «plaine», mentre nel poemetto risalta maggiormente l'idea del bosco, nominato esplicitamente al v. 5, non riportato a testo («odo il vento nel bosco a ruggir forte»).

Infine, un'ultima tipologia di approccio al testo shakespeariano è rappresentata dalla trasposizione quasi letterale del passo originale con variazioni pressoché marginali; una pratica che, se da una parte non ha come proprio fine la traduzione artistica propriamente detta, dall'altra rinvia all'impressione di un vero e proprio calco, la cui evidenza non ha quasi bisogno di essere commentata. Uno dei passi più eloquenti in questo senso è inserito nel *Caio Gracco*, nel momento in cui viene descritto il cadavere di Emiliano ucciso dalla moglie, sorella di Caio. La stessa dinamica e sostanzialmente anche lo stesso discorso, presentato quasi in una trasposizione letterale vera e propria è presente anche nella seconda parte dell'*Enrico VI* shakespeariano. L'identità fra i due testi è molto palese, ai limiti della traduzione:

OPIMIO

M'udite attenti: ho visto alcuna volta  
 Cadaveri, recente abbandonati  
 Dalla vita; ma pallidi, sparuti,  
 Estenuati. Nel conflitto estremo  
 Che fa natura colla morte, il sangue  
 Ministro della vita al cor discende  
 Per aiutarlo in sì gran lotta. E quando  
 Serra il gelo mortal del cor le porte,  
 quivi inerte ristagna, e delle guance  
 più non ritorna a colorir le rose.  
 Ma, qui, il vedete? Tutto quanto il viso  
 Dell'infelice n'è ricolmo e nero.  
 Le vedete voi qui livide e peste  
 Le fauci, e impresse nella man che forte  
 Le soffocò? Mirate le pupille  
 Travolte, oblique, e per lo sforzo quasi

WARWICK

J'ai vu souvent un cadavre que venoit  
 d'abandonner le souffle de la vie; mais livide,  
 éteint, amaigri e sans couleur. Tout le sang,  
 dans le dernier combat de la nature & de la  
 mort, étant descendu vers le coeur, qui lutte  
 encore & l'attire pour l'aider contre son fatal  
 ennemi, il s'y fige au moment où le coeur se  
 glace, & ne retourne jamais animer & colorer  
 la face des morts. Mais voyez; ici le visage de  
 l'infortuné en est rempli & noir: ses prunelles  
 avancées hors de leurs orbites, ses yeux bien  
 plus saillans que pendant sa vie, convulsifs &  
 hagards, indice que sa respiration a été  
 suffoquée: ses narines dilatées par la pression  
 & le défaut d'air, ses cheveux dressés & en  
 désordre, comme le bled dans lequel s'est

La nota sonora, culminante nel v. 13 («Ve' ve'»), che sembra quasi riprodurre il verso del gufo, è riecheggiata in tutto il passo, caratterizzato da un marcato aspetto uditivo, grazie alle allitterazioni («funesta» e «ferale», «fosca» e «forma», «striscia» e «sibila»), di cui quest'ultima coppia fortemente onomatopeica) e agli echi veri e propri («adombra» e «ombra»).

Fuor dell'orbita lor. Notate il varco  
 Delle narici dilatato, indizio  
 Di compresso respiro; e queste braccia  
 Stese quanto son lunghe; e queste dita  
 Pur tutte aperte, come d'uom che sente  
 Afferrarsi alla gola, e si dibatte  
 Finché forza gli soggioga. [...]

enfermée la tempête: ses bras jettés dans leur  
 longueur, ses mains renversées, mais tendues,  
 comme dans un homme qui cherche à saisir &  
 résiste pour défendre sa vie, mais qui a été  
 soumis par la force

(*Henri VI, II<sup>ème</sup> partie, III, 2*)<sup>45</sup>

(*Caio Gracco, IV, 3, vv. 305-327*)

### 3. 3 Altri componimenti

Sullo stesso percorso tracciato dalle orme metodologiche della lunga citazione dell'*Enrico VII* presente nella tragedia romana, si pone un centone tratto dall'*Enrico IV* posto a conclusione della settima lezione di eloquenza incentrata sulla filosofia di Antistene, scritta per la cattedra pavese. L'intervento<sup>46</sup> si struttura in un *continuum* di letture di ampi brani del *Simposio* senofonteo – in cui Antistene espone diffusamente il proprio pensiero – e dei *Cinici* dello pseudo-Luciano, intervallati da brevi commenti di raccordo; al di là delle riflessioni sull'essenza delle singole teorie filosofiche, di cui nell'introduzione al discorso viene proposto un *excursus*, il ragionamento ruota attorno al tema dei vantaggi della povertà, o meglio, di come questa possa essere vissuta in modo positivo e in perfetta armonia, secondo quanto afferma il filosofo cui si ispira l'intera lezione. Il percorso si conclude con un cambiamento del contesto socio-intellettuale iniziale che però ribadisce la tesi dell'esordio: il sovrano, pur disponendo del lusso più sfarzoso e desiderabile, in realtà invidia il suo cittadino più indigente, poiché quest'ultimo non è gravato dall'onere delle innumerevoli preoccupazioni che la ricchezza determina. Il brano, che contrariamente alle citazioni dai testi greci non gode di un palesamento della fonte da parte del Professore, costituisce la conclusione della lezione.

<sup>45</sup> *Shakespeare traduit de l'anglais*, cit., *Henri VI, II<sup>ème</sup> partie*, t. 12.

<sup>46</sup> Il testo della lezione, assieme a tutto il corso, è pubblicato in V. MONTI, *Lezioni di eloquenza e prolusioni accademiche*, introduzione e commento di Duccio Tongiorgi, testi e note critiche di Luca Frassinetti, Bologna, CLUEB, 2002, pp. 185-196.

## Le Tourneur

Combien de milliers de mes plus pauvres sujets dorment à cette heure! O sommeil, doux sommeil, *toi qui ré pares*<sup>47</sup> la nature, que t'ai-je donc fait qui t'éloigne de moi, & que *tu ne veuilles plus appésantir* mes paupières, & *plonger dans l'oubli de la vie mes sens assoupis*<sup>48</sup>! Pourquoi *te plais-tu* mieux dans la *chaumière enfumée*, étendu sur d'incommodes & durs grabats, *t'assou-pissant aux bourdonnements* importuns des insectes nocturnes, que dans les chambres parfumées des Grands, sous des dais somptueux & magnifiques, où les sons d'une *douce* mélodie invitent au repos? *Dieu bisarre*, pourquoi te plais-tu à partager la couche impure & rebutante du misérable, & fuis-tu la *couche* des Rois, comme le beffroi d'une sentinelle, ou la cloche nocturne des alarmes publiques? **Quoi!** Tu *vas* fermer les yeux du *mousse* sur la cime agitée & périlleuse du *mât*, & tu l'endors

## Monti

Quante migliaia de' miei poveri sudditi dormono **tranquillamente**<sup>49</sup> a quest'ora! O sonno, o dolce sonno, *riparatore* della natura, che t'ho io fatto, che sì da me t'allontani, che *nieghi* di *chiudere* le mie palpebre e di *seppellire i miei sensi nell'oblio soavissimo* della vita? Perché fuggi le maestose abitazioni dei grandi ove **profumati origlieri**<sup>50</sup> e *dolcissime* melodie t'invitano a riposare, ed *ami* piuttosto **di ricoverarti tra lo squallore** ed il *fumo delle capanne*, e steso sopra la *paglia addormentarti al rumor della pioggia e all'importuno *stridore* degli insetti notturni? Perché ti piace a dividere l'impuro e lurido letto d'un miserabile, e fuggi *quello* d'un re? **Dio bizzarro ed ingiusto!** Tu *voli* a chiudere gli occhi del *marinaio* sulla cima agitata *delle antenne*, e lo addormenti al *fragore* delle onde nella cuna medesima delle tempeste; e nella calma del *mondo*, e invitato dalle delizie e da tutti i possibili allettamenti*

<sup>47</sup> Compagno in corsivo le parti di testo rivisitate dall'autore.

<sup>48</sup> La sottolineatura è riservata alle porzioni di testo cassate nella versione italiana.

<sup>49</sup> Sono segnalate in grassetto le aggiunte apposte da Monti.

<sup>50</sup> Dal punto di vista tematico la locuzione e il concetto alla base del ragionamento richiamano uno dei frammenti del quaderno di lavoro precedentemente citato, ipotesi suffragata dal fatto che il lessema non figura nell'originale, ma è un'aggiunta dell'autore.

Vincenzo Monti  
(Zibaldone)

## Le Tourneur

## V

La fatica dorme un sonno profondo su la nuda pietra mentre l'inquieta mollezza non trova riposo e si agita sopra i **piumati origlieri** come sopra un letto di spine.

La lassitude dort profondément sur les cailloux, tandis que la mollesse inquiète se sent droissée sur son oreiller de duvet.

(vol. IV,  
*Cymbeline*, III, 7)

dans le berceau même des tempêtes, au milieu du choc des vents qui saisissent les vagues courroucées, hérissent la crinière humide de leurs têtes monstrueuses, & les suspendent aux mobiles nuages, au milieu d'un vacarme si affreux, qu'au bruit la mort même s'en éveille dans le fond des abîmes! O sommeil injuste & partial, peux-tu dans ces heures orageuses prodiguer le repos au mousse trempé de flots, tandis qu'au sein du calme & du silence de la nuit profonde, & invité par tous les charmes & par tous le soins imaginables, tu le refuses à un Roi! — O vous donc, humbles sujets, seuls heureux dans votre *abaissement*, jouissez du doux repos. Il *n'en est point* pour la tête qui porte une couronne!

(*Henri IV, II<sup>ème</sup> partie, III, 1*)

recusi *di scendere sul mio ciglio, sul ciglio angusto e temuto* d'un *coronato*! O voi dunque sudditi, voi nell'*umile* vostro *stato* soli felici! Godete **voi** del riposo, ché per le teste *gravate* della corona *ogni riposo è perduto*.

(*VII Lezione di eloquenza, Antistene*)

Lo spirito che giace sulle fondamenta della composizione del ciclo di lezioni è stato dipinto con dovizia di particolari da Duccio Tongiorgi<sup>51</sup> nell'edizione più recente dell'opera: lo studioso ricostruisce con lodevole perizia l'intero contesto socio-politico attorno al quale ruota l'esperienza accademica pavese del poeta di Alfonsine. Relativamente alla prestazione professionale in ambito accademico, benché il carisma che il professore riusciva a suscitare avesse dello stupefacente<sup>52</sup>, il quadro generale non è propriamente dei migliori: Monti non aveva purtroppo una particolare predilezione per il suo lavoro, dal quale si sentiva fortemente limitato, in quanto non riusciva ad circoscrivere al solo ambiente universitario (che, con suo grande rammarico, gli portava via tutto il tempo) il proprio intero profilo letterario; per questa ragione, grazie alla protezione di influenti personalità del mondo politico e amministrativo, non disdegnava di assentarsi dal suo incarico per motivi più e meno 'giustificati', senza particolari rimorsi.

<sup>51</sup> V. MONTI, *Lezioni di eloquenza e prolusioni accademiche*, cit. *Introduzione*, pp. 11-56.

<sup>52</sup> Tongiorgi narra, con gustosi particolari, di studenti che si impegnavano ad ascoltare le sue lezioni dalle finestre, avendo le aule già superato il limite della loro capienza.

Il giudizio complessivo sulle lezioni che ne emerge è emblematico di tutto il percorso e ben descrive l'atteggiamento sotteso anche all'intervento su Antistene:

Le stesse lezioni [...] rivelano spesso una stesura frettolosa, che palesa il recupero di interventi preparati per altre occasioni, oppure, più spesso, una disinvolta e insistita utilizzazione 'occulta' dei testi altrui [...]<sup>53</sup>.

Da un rapido sguardo appare infatti evidente come la pratica di una traduzione, se non *mot à mot*, almeno sotto la veste di una resa artistica assimilabile ad una *belle infidèle*, non sia stata fra gli obiettivi che il poeta si era prefissato: l'alta percentuale di manomissioni attesta un pesante intervento sull'originale che mal si concilia con l'intento di voler offrire una trasposizione di valore; sembra infatti che a guidare la sbrigativa penna dell'autore sia stata piuttosto l'urgenza di voler trasmettere il messaggio essenziale racchiuso nel breve brano in modo del tutto funzionale al filo del ragionamento percorso finora, con il quale la citazione conclusiva doveva accordarsi supportandolo come un'ulteriore conferma finale.

Per questo motivo, dunque, le aggiunte presenti pur se non in numero elevato, sono in genere costituite da sostantivi, aggettivi o avverbi per lo più atti ad enfatizzare il contesto o a sottolineare l'immagine originale e si sintonizzano sulla stessa lunghezza d'onda del modello, identificandosi perciò come un'amplificazione del punto di partenza, in modo da renderne ancora più esplicito il contenuto. I tagli di singoli termini, invece, coinvolgono per lo più dittologie sinonimiche tipiche dello stile letourneriano (come «*somptueux & magnifiques*», «*agitée & périlleuse*»): orpelli dichiaratamente superflui, quindi, per chi tende a snellire il più possibile il testo per arrivare al dunque<sup>54</sup>; per lo stesso motivo sono soppresse porzioni molto più ampie

---

<sup>53</sup> *Ivi*, p. 15.

<sup>54</sup> In direzione opposta, invece, si pone l'ode *Invito di un solitario ad un cittadino*, in cui viene ampiamente saccheggiate un breve monologo del Duca protagonista della vicenda (*Comme vous l'aimez*, II, 1). L'episodio non sarà analizzato in questa sede poiché gode già di un'estesa illustrazione arricchita di abbondanti particolari nel contributo, non recente ma ancora pienamente valido, di Michele Kerbaker (M. KERBAKER, *Shakespeare e Goethe nei versi di Vincenzo Monti*, Firenze, Sansoni, 1897), in cui la creazione montiana viene messa a confronto con l'originale inglese e con la traduzione di Le Tourneur, che agisce ovviamente come filtro. L'analisi lascia affiorare una costruzione del testo che deve una larga parte ai versi del bardo inglese, poiché l'ode ne è una variazione sul tema, costruita su

che, di fatto, non aggiungono nulla all'economia intrinseca del testo, ma costituiscono soltanto delle amplificazioni di concetti già precedentemente enunciati, e in quanto tali, non sono percepiti come necessari. Nella categoria dei rimaneggiamenti, infine, come sempre la più articolata, al di là delle variazioni di tipologia delle proposizioni (che trasmigrano per esempio dal versante affermativo all'interrogativo), un appunto specifico va formulato riguardo al lessico che, se da una parte rimane all'interno dell'area semantica assegnata, dall'altra tende ad estremizzarne il significato, sempre nell'ottica di un processo di rapida evidenziazione del nerbo principale (ecco che allora «appésantir» cede il passo ad un sommario «chiudere» e «plonger» si trasforma in un definitivo «seppellire», mentre i contrappuntati «bourdonnements» degli insetti notturni acquisiscono i toni di un non ben definito «stridore» e i già umili «grabats» si defilano in un'ancora più semplice «paglia»).

Inseriti in un profilo più defilato, grazie ad una maggiore contestualizzazione d'insieme, ma ugualmente riconoscibili sono gli episodi di tangenza intertestuale individuati nel *Bardo della selva nera* e nella *Spada di Federico*. I due poemetti napoleonici, rimasti incompiuti, sono stati iniziati del momento in cui il poeta, in virtù delle sue indiscusse capacità artistiche, riceve dall'imperatore la nomina di Istoriografo del Regno Italico, con l'incarico di celebrare le trionfali *res gestae* bonapartiane.

I luoghi di ispirazione shakespeariana presenti in tali componimenti, legati al *Jules César*, *Macbeth* e *Troïle et Cresside* vantano un'ampia disamina operata dal già citato Bonaventura Zumbini<sup>55</sup> che analizza sistematicamente i passi montiani confrontandoli con l'originale inglese. Al di là del fatto che certe deviazioni traduttorie rispetto al testo shakespeariano sono spiegabili con il veicolo dell'intermediazione

---

concetti amplificativi ed esornativi che non aggiungono nulla o quasi all'originale. Da un lato, quindi il componimento appare intessuto, nella sua essenza più profonda così come nella struttura più immediata, dell'intera materia dell'ipotesto, dall'altro esso si propone come un'*amplificatio* originale che, in un certo senso, giustifica il poeta nella sua dissimulazione della fonte. Anche in questa occasione, pertanto, ritorna la volontà dell'autore di esporre con orgoglio un pensiero poetico da lui individuato e che lo ha intimamente colpito, secondo una modalità di appropriazione di un catalogo senza limiti, quale quello shakespeariano, già nota fin dalla creazione di un proprio campionario, concretizzatosi nei quaderni di lavoro.

<sup>55</sup> B. ZUMBINI, *Il bardo della selva nera*, e ID., *La spada di Federico e La palingenesi politica*, entrambi in ID., *Sulla poesia di Vincenzo Monti*, Firenze, Successori Le Monnier, 1894, rispettivamente alle pp. 115-148 e pp. 149-172, cui rinvio per i dovuti approfondimenti e i riscontri testuali, tutti debitamente citati.

francese, purtroppo non presente nel lavoro dello studioso, ciò che preme sottolineare a tale proposito, e che forse rimane più di tutto, al termine di questo breve percorso, è il giudizio conclusivo che Zumbini propone: un parere che, alla luce di quanto illustrato finora, per la sua lucidità si potrebbe considerare di una validità non contingente al solo dittico dei poemetti, bensì estendibile all'intero e pervasivo rapporto fra il poeta di Alfonsine e il grande drammaturgo:

A lui bastava che un esempio di meraviglioso gli paresse bello in un'opera di arte antica o moderna, per risolversi d'introdurlo nel suo soggetto e farne talvolta come l'anima di tutta la concezione. Della corrispondenza intima, che esistesse tra quell'esempio e gli altri elementi estetici del poema da lui ammirato, non ebbe il più delle volte un concetto profondo; né pare ponesse mai l'ingegno a cercare se la nuova poetica meraviglia, trasportata nel proprio lavoro, vi potesse far buona prova. La stessa bellezza dell'esempio era per lui ragione sufficiente dell'averlo imitato, e insieme prova certa di aver conseguito l'intento: bello l'originale, dunque bella la copia; e anche le differenze innumerevoli tra l'uno e l'altra non toglievano nulla al pregio di ciò che dal primo era stato trasportato nella seconda<sup>56</sup>.

---

<sup>56</sup> *Ivi*, p. 151.





**Vittorio Alfieri**



#### 4. Alfieri e *Ossian*

DAVID

Chi vien, chi vien, ch'odo e non veggo? Un nembo  
negro di polve rapido veleggia  
dal torbid'euro spinto. —  
Ma già si squarcia; e tutto acciar lampeggia  
dai mille e mille, ch'ei si reca in grembo...  
Ecco, qual torre, cinto  
Saùl la testa d'infuocato lembo.  
Traballa il suolo al calpestio tonante  
d'armi e destrieri:  
la terra, e l'onda, e il cielo è rimbombante  
d'urli guerrieri.  
Saùl si appressa in sua terribil possa;  
carri, fanti, destrier sossopra ei mesce:  
gelo, in vederlo, scorre a ogni uom per l'ossa;  
lo spavento d'Iddio dagli occhi gli esce.

(*Saul*, II, 2, vv. 267-281)

Chiunque abbia una qualche dimestichezza con la materia ossianica potrà notare come i versi citati siano intessuti di innumerevoli reminiscenze che percorrono in modo profondo e capillare il testo assorbendone i *topoi* essenziali, le caratteristiche tematiche e le soluzioni espressive più tipiche dei poemetti, a conferma dell'insito carattere di osmotica assimilazione che presiede al testo alfieriano, nonostante l'autocontrollo esercitato dall'autore. La citazione vuole essere un simbolo di quell'aspetto dello stile drammatico del poeta astigiano che sarà preso in esame in questo capitolo illustrandone le caratteristiche più pregnanti.

Il rapporto che lega la produzione tragica alfieriana<sup>1</sup> ai poemetti dell'*Ossian* è quanto mai complesso e variegato sotto molteplici punti di vista. La relazione che intercorre fra i due autori, l'astigiano e Cesarotti, come è noto, è stata soggetta ad una parabola che ha portato i due intellettuali dall'ammirazione reciproca, alla critica, all'allontanamento e infine alla quasi completa interruzione dei rapporti<sup>2</sup>. Nonostante ciò il Cesarotti ossianico rappresenta una delle tappe fondamentali dell'apprendistato letterario del giovane Alfieri, che studia e si forma artisticamente e, per così dire, 'metricamente', sui poemetti del bardo celtico, a proposito dei quali è famosa e ampiamente antologizzata la pagina della *Vita* in cui l'autore descrive la sua prima reazione alla lettura di quei versi che «lo colpirono e lo invasaron»<sup>3</sup>.

Uno degli aspetti che maggiormente catturano l'attenzione del poeta è senza dubbio quello metrico, essendo egli alla ricerca di un mezzo espressivo adeguato alla sua idea di tragedia che allora si andava delineando e che rappresentava uno dei cardini principali della sua ricerca letteraria. Il «verso di dialogo», che egli individua e studia approfonditamente nei *Canti*, diventa il punto di partenza per una ricerca più

---

<sup>1</sup> Lo studio è stato condotto su una scelta fra le principali tragedie alfieriane: *Saul, La congiura de'Pazzi, Mirra, Merope, Polinice, Bruto secondo e Filippo*.

<sup>2</sup> Sul rapporto fra Cesarotti e Alfieri si vedano almeno S. CONTARINI, *Una tragedia «tetra e feroce»: Alfieri e Cesarotti* in *Melchiorre Cesarotti*, a cura di Antonio Daniele, Padova, Esedra, 2011, pp. 89-105; F. VAZZOLER, *Alfieri fra drammaturgia italiana e drammaturgia europea*, in *Alfieri e il suo tempo*, Atti del Convegno internazionale, Torino-Asti, 29 novembre-1 dicembre 2001, a cura di Marco Cerruti, Maria Corsi, Bianca Danna, Firenze, Leo S. Olschki, 2003, pp. 367-387; A. BENISCELLI, *Cesarotti e Alfieri: ai confini di una nuova drammaturgia*, in *Aspetti dell'opera e della fortuna di Melchiorre Cesarotti*, a cura di Gennaro Barbarisi e Giulio Carnazzi, Milano, Cisalpino, 2002, t. 2, pp. 469-495; G. CARNAZZI, *Alfieri, Cesarotti e il «verso di dialogo»*, in *Aspetti dell'opera e della fortuna di Melchiorre Cesarotti*, t. 2, pp. 437-468.

<sup>3</sup> V. ALFIERI, *Vita di Vittorio alfieri da Asti scritta da esso*, in *Vittorio Alfieri. Opere*, introduzione e scelta di Mario Fubini, testo e commento a cura di Arnaldo di Benedetto, Milano, Napoli, Riccardo Ricciardi, 1977, pag. 394.

approfondita che lo porta a scandagliare l'opera sperimentandone le molteplici potenzialità espressive, soprattutto in direzione drammatica, quasi a voler proseguire un'endemica volontà cesarottiana presente in modo più palese in *Comala*, poemetto già strutturato in forma dialogica teatrale, ma anche negli altri canti, grazie al tono e all'attenzione alla musicalità e alla drammaticità dei personaggi. La stretta correlazione fra interesse tragico e poemetti ossianici compare quindi fin da subito nel pensiero alfieriano e sfocerà poi negli *Estratti d'Ossian per la tragica*, punto di partenza per ogni analisi in questo senso. Gli studi di Angelo Fabrizi e Piero Camporesi<sup>4</sup> sottolineano quanto il lavoro dell'autore su questo materiale sia stato impegnativo e preciso e come esso costituisca non tanto un traguardo nell'elaborazione del testo originale, quanto piuttosto un punto di partenza dal quale si svilupperà e in seguito si concretizzerà la ricerca stilistica del poeta. La scuola dell'*Ossian*, dunque, rappresenta per Alfieri un primo banco di prova nella costruzione di un proprio stile tragico che si esprime, come noto, attraverso una serie di modifiche radicali apportate dall'autore al testo originale dei poemetti, in modo tale da rielaborarli in forma completamente teatrale. La vocazione recitativa del testo, già presente nell'ottica del traduttore padovano, è esaltata dal lavoro che il poeta compie non soltanto, ovviamente, sulla struttura narrativa dei vari episodi, ma anche sul piano metrico, facendo emergere e successivamente consolidando sempre più nella pratica poetica un verso che diventerà la base per la costruzione delle sue opere drammatiche.

Ma ciò che rimane dell'*Ossian* all'interno delle tragedie alfieriane non è soltanto la componente prettamente ritmica: la ripresa dei poemetti in questo ambito della produzione alfieriana tesse, infatti, nonostante le divergenze di vedute che allontaneranno progressivamente i due autori, una trama sottile ma particolarmente fitta di rinvii al testo originale che forse non sono ancora stati indagati a sufficienza e a cui non sempre i commenti alle singole opere rendono giustizia.

Il frequente riaffiorare di riferimenti ai *Canti*, pur tenendo conto dell'iniziale 'invasamento' del poeta, non appare così scontato, soprattutto se si considerano gli

---

<sup>4</sup> A. FABRIZI, *Ossian*, in ID., *Le scintille del vulcano (Ricerche sull'Alfieri)*, Centro nazionale di studi alfieriani, studi e documenti, collana diretta da Arnaldo Di Benedetto, Modena, Mucchi, 1993, pp. 41-84; V. ALFIERI, *Estratti d'Ossian e da Stazio per la tragica*, a cura di Piero Camporesi, Asti, Casa Alfieri, 1969, vol. 1, in *Opere di Vittorio Alfieri da Asti*, Asti, Casa Alfieri, 1969, vol. 21; A. FABRIZI, *Studi inediti di Vittorio Alfieri sull'Ossian di Cesarotti*, Quaderni alfieriani, V, Centro Nazionale di Studi Alfieriani, Asti, Casa d'Alfieri, 1964.

aspetti di contrasto che segnalano la diversità delle due personalità artistiche e, sostanzialmente, il diverso gusto letterario che contraddistingue i due poeti. La divergenza nella resa stilistica è certamente dovuta anche all'altrettanto diversa natura dell'opera cesarottiana e di quella dell'Alfieri, così come altri erano il pubblico, le modalità, la finalità delle composizioni e il contesto culturale in cui esse nacquero.

Tutto ciò determina ad esempio una perdita di alcuni elementi che caratterizzano in modo specifico lo stile impresso ai poemetti dall'abate padovano: proprio in virtù degli aspetti di divergenza appena nominati, nelle tragedie scompare quasi completamente una delle componenti essenziali dello stile cesarottiano dell'*Ossian*, e cioè l'indefinitezza delle scelte lessicali che contraddistingue invece in modo capillare il fraseggio dei *Canti*<sup>5</sup>. Le ampie perifrasi, la ricerca di un lessico evocativo e languido che sottolinei più le sfumature rispetto allo stesso significato, le scelte semantiche che preludono più alla leopardiana 'poetica del vago' e a certe pagine del Foscolo ortisiano, le quali, a loro volta, rinviano alle 'idee di transizione' della lettera al Guillon, vengono completamente a mancare nelle tragedie alfieriane in nome di un linguaggio più drammatico proprio perché più incisivo e preciso, più deciso e univoco, che scolpisce l'immagine definendola in una nitida visualizzazione immediata, effetto completamente estraneo allo stile dei poemetti. A questo proposito non sarà qui inopportuno ricordare il lungo lavoro di sfrondata e di 'asciugatura' espressiva che l'Alfieri compie pazientemente proprio mettendo mano a questi aspetti nei suoi *Estratti*.

La natura molto poco descrittiva delle tragedie elimina anche un altro aspetto tipicamente ossianico: il cromatismo, sul quale Cesarotti compie un *labor limae* molto puntuale, i cui effetti sono visibili in progressione in tutte le edizioni maggiori<sup>6</sup>. Non c'è spazio infatti quasi per nessun colore se non quello dedotto dall'insistita e pervasiva presenza del sangue, così come suggerite (ma mai esplicitate) sono le tonalità oscure che pervadono più e meno metaforicamente tutti gli ambienti in cui si svolgono le

---

<sup>5</sup> Per l'aspetto del lessico vago ed indefinito delle traduzioni cesarottiane cfr. F. BIANCO, *I canti di Ossian: notturni letterari*, in Atti del XVIII congresso ADI, *I cantieri dell'Italianistica*, Padova, 12-13 settembre 2014, in corso di stampa.

<sup>6</sup> La componente cromatica, con un'analisi comparata nelle maggiori edizioni dell'*Ossian* di Cesarotti, è affrontata in G. BALDASSARRI, *Sull'«Ossian» di Cesarotti. II. Il testo inglese e il testo italiano: fraintendimenti e primi contributi esegetici*, in *Rassegna della letteratura italiana*, 94 (1990), 1-2, pp. 5-29; G. BALDASSARRI, *Sull'«Ossian» di Cesarotti. III. Le varianti e le «parti liriche». Appunti sul Cesarotti traduttore*, in «Rassegna della letteratura italiana», 94 (1990), 3, pp. 21-68. Per quanto riguarda le caratteristiche della traduzione degli aspetti cromatici nei *Canti* cfr. F. BIANCO, *Ivi*.

vicende rappresentate, cui si riferiscono aggettivi ricorrenti come «cupo» e «tenebroso» o alcune invocazioni alle tenebre presenti, ad esempio, in *Filippo* e in *Saul*.

A fronte di una *pars destruens* così articolata è possibile però individuare anche una *pars construens* altrettanto consistente. Nonostante gli aspetti fino ad ora elencati stabiliscano un'effettiva e profonda divergenza artistica fra i due autori, da loro stessi ribadita esplicitamente, non sono pochi, in realtà, gli elementi che invece riconducono in linea diretta ai poemetti. È particolarmente curioso notare come, se si inizia l'analisi dalla considerazione del lavoro operato sugli *Estratti*, Alfieri riprenda nelle sue opere alcuni di quegli aspetti che in prima istanza aveva indicato come non adatti al suo stile, di certo non a quello tragico, e che, anzi, aveva categoricamente eliminato, secondo una personale e codificata tecnica di indicazioni grafiche costituite da soprallineature e sottolineature: Alfieri tende quindi a nascondere la sua fonte di ispirazione.

Gli *Estratti*, pertanto, rappresentano un laboratorio di partenza, in quanto Alfieri inizia a rielaborare i poemetti proprio attraverso questi momenti di studio per attingere direttamente alla materia da inserire nelle sue tragedie. L'*Ossian* presente nella produzione drammatica alfieriana, quindi, non deriva dall'originale vero e proprio, ma dagli *Estratti* stessi, che diventano così un luogo di lavoro preparatorio a quello che sarà il lato ossianico del linguaggio alfieriano tragico<sup>7</sup>.

La presenza dei *Canti* nelle opere tragiche alfieriane si spiega come l'espressione dell'assimilazione profonda di un testo che lo ha intimamente colpito e che dunque riaffiora naturalmente nel dettato stilistico. Per questo motivo la ripresa di alcuni aspetti dei poemetti non si configura nel senso strutturale, non si realizza, cioè, in una riproposta, per quanto rielaborata a dovere, di scene, dialoghi o situazioni rivestiti di nuova patina, ma in riprese di alcuni temi, scorciati solitamente in modo diverso, e, soprattutto, di calchi lessicali precisi che confermano un consolidamento nell'animo stesso del poeta della formularità tipica del linguaggio ossianico.

Un primo aspetto del tessuto dei poemetti sottostante le tragedie si riconosce nei «fiori lirici», figure retoriche riguardo alle quali, sebbene Alfieri sostenesse di non

---

<sup>7</sup> La funzione preparatoria degli *Estratti* è affrontata in G. A. CAMERINO, *Orribili tempeste. Innesti ossianici e processi inventivi nell'elaborazione del "Saul" di Alfieri*, in *La Repubblica delle lettere, il Settecento italiano e la scuola del secolo XXI*, Atti del Congresso internazionale Udine, 8-10 aprile 2010, a cura di Andrea Battistini, Claudio Griggio e Renzo Rabboni, Pisa-Roma, Fabrizio Serra, 2011, pp. 73-81.

utilizzarle o di farne un uso estremamente parco<sup>8</sup>, proprio per questo motivo non è di minore importanza notare come i pur pochi casi siano direttamente riconducibili all'*Ossian*, e come spesso siano già stati segnalati negli *Estratti* con perentorie soprallineature di eliminazione, sfrondata e disapprovazione. Ciò accade in similitudini come:

SAUL  
[...]  
Ma, già sparì, qual del deserto nebbia,  
ogni mia speme.

(*Saul*, II, 2, vv. 125-126)

che ricordano esplicitamente

[...] vecchiezza oscura  
venne qual nebbia dal deserto

(*Dartula*, vv. 230-231)

peraltro scegliendo un *topos* molto ricorrente nel clima dei poemetti, poiché i parallelismi con la nebbia si riscontrano anche in molti altri luoghi<sup>9</sup>; oppure in

SAUL  
[...] Oggi, la quercia antica,  
dove spandea già rami alteri all'aura,  
innalzerà sue squallide radici.

(*Saul*, II, 2, vv. 157-159)

dove il paragone fra il vecchio e valoroso guerriero e la quercia, pianta simbolica, rinvia a:

---

<sup>8</sup> A. FABRIZI, *Ossian*, in ID., *Le scintille del vulcano*, cit.

<sup>9</sup> Solo per citare alcuni esempi, si ricordano *Temora*, III, v. 423, e V, v. 77; *Carritura*, v. 567; *Calloda*, III, v. 109; *Berato*, v. 313; *Fingal*, I, v. 354, IV, v. 127 e VI, v. 250.



[...] Ei muto e grande  
quercia pareva sopra il ruscel di Luba

(*Fingal*, IV, vv. 323-324)

[...] io già mi piego  
come una quercia annosa: i rami miei  
in Selama cadéro [...]

(*Dartula*, vv. 237-239)

[...] egli nel mezzo  
fermo e grande si sta qual quercia annosa  
di tempesta accerchiata [...]

(*Temora*, III, vv. 299-301)

Riutilizzata è anche l'associazione fra le navi e i boschi, di ascendenza classica

ELETTRA

[...]  
e torreggiar le antenne lor da lungi  
si veggon, dense quasi mobil selva.

(*Agamennone*, II, 2, vv. 82-83)

attestata in più luoghi dell'*Ossian*, fra cui:

[...] le sue velate antenne  
sembran boschi tra nubi. [...]

(*Fingal*, II, vv. 312-322)

veggonsi a comparir le di Fingallo  
bianco=velate navi, e maestoso  
s'avanza il bosco dell'eccelse antenne.

(*Fingal*, III, vv. 237-239)

Presente è anche il parallelo fra il guerriero invincibile e l'aquila. L'animale, come spiega Cesarotti nelle sue *Annotazioni*, era per gli antichi Caledoni simbolo di regalità, tanto che le sue penne erano frequentemente usate per decorare gli elmi dei capi guerrieri. Da ciò scaturisce tutta una serie di immagini collegate all'uccello, poiché è considerato in questi casi per la sua altera ed elegante regalità e per la precisione infallibile con cui trionfa sulle sue prede. Il binomio è citato nel canto di David, durante il quale il giovane descrive il valore bellico di Saul:

DAVID

[...] A inarrivabil volo,  
fin presso al polo = aquila altera ei stende  
le reverende = risuonanti penne

(*Saul*, III, 4, vv. 389-391)

Il tema si propone come un'altra costante dei *Canti*, a proposito della quale non è difficile reperire esempi calzanti, ma a fianco di questi presenta anche tutta una simbologia e una declinazione di motivi interni<sup>10</sup>, tanto da poter essere considerato un vero e proprio *topos*. Per quanto riguarda la sfumatura semantica considerata, possono essere utili alcuni versi a titolo di esempio:

Ma qual presaga di tempeste e venti  
aquila rapidissima del cielo  
move a sfidarli, e ne rattien la foga  
con le sue poderose ale sonanti;  
tal mosse alfin dalle morvenie selve  
il figlio di Tremmòr, braccio di morte,  
Conarte valoroso. [...]

(*Temora*, II, vv. 344-350)

<sup>10</sup> Molti sono i paragoni costruiti sul motivo dell'aquila nei *Canti*: oltre al binomio aquila-guerriero, vi sono anche quelli rappresentati dalle coppie destrieri-aquila (*Fingal*, I, vv. 356-9), velocità della spada-ala dell'aquila (*La morte di Cucullino*, vv. 386-9), protezione dello scudo-sicurezza dell'aquila (*Temora*, III, vv. 439-40), impeto del guerriero-volo dell'aquila (*Temora*, III, vv. 478-9), aquila senza penne-amarezza dell'eroe (*Temora*, VI, vv. 216-8), fino all'identificazione metaforica del guerriero con l'animale (*Calloda*, II, v. 105, III, v. 64).

[...] E muto  
non è Fillan sotto il suo poggio: ei mesce  
l'alta sua voce all'echeggiante scudo;  
aquila ei par che le sonanti penne  
batte con forza [...]

(*Temora*, VI, vv. 77-81)

[...] Eccolo, il veggo:  
ei viene, ei vien qual aquila sonante  
dal conflitto dei venti [...]

(*Calloda*, II, vv. 9-11)

[...] forte  
come un fiume in suo corso, e al par veloce  
dell'aquila del cielo [...]

(*Cartone*, vv. 463-465)

Oltre alle figure retoriche, già di per sé significative, per quanto riguarda la definizione della trama sotterranea che lega l'*Ossian* a questi testi, è tuttavia possibile individuare un tessuto molto fitto di reminiscenze linguistiche che affiorano e si infittiscono sul piano lessicale e si ricompongono all'interno delle sfere semantiche tipiche dei poemetti. Questo secondo ambito si rivela particolarmente fruttuoso se si indirizza la ricerca in modo mirato ai noti *topoi* ossianici, primo fra tutti il tema bellico nelle sue varie declinazioni.

L'aspetto è già stato parzialmente affrontato finora con l'analisi dei paragoni naturalistici costruiti sulla figura dell'eroe, ma ad essi si aggiungono numerose altre sfaccettature tipiche dell'ambito epico-bellico: è ovviamente sottolineato il coraggio dell'eroe che sfida la morte senza paura, poiché ciò che conta di più è l'onore, e per questo è pronto a gettarsi temerariamente fra i nemici, come appare nel *Saul*, nel momento in cui David manifesta la sua decisa volontà guerriera, oppure quando il protagonista manifesta il suo desiderio di scagliarsi fra gli avversari per mettere fine alla propria vita disperata, riformulando così in senso marcatamente tragico l'immagine originale:

DAVID

A morir vengo; ma fra l'armi, in campo,  
per la patria, da forte [...]

(*Saul*, I, 2, vv. 51-52)

SAUL

[...] Precipitoso  
Già mi sarei fra gl'inimici ferri  
scagliato io [...]

(*Saul*, II, 1, v. 32)

ACHIMELECH

[...] Il morir mi fia  
dolce non men, che glorioso. [...]<sup>11</sup>

(*Saul*, IV, 4, vv. 262-263)

Versi in cui riecheggiano probabilmente alcune battute dei poemetti e i valori su cui si struttura la mentalità degli eroi:

Non temo di morir, di fuggir temo  
e di smentirmi [...]

(*Fingal*, II, 99-100)

[...] rapido ei scagliasi  
in mezzo all'oste [...]

(*Calto e Colama*, vv. 223-224)

[...] io qui mi scaglio

---

<sup>11</sup> Cui avrà certo contribuito anche il ciceroniano «*dulce et decorum est pro patria mori*».

fra le file de' scudi. [...]

(*Temora*, III, vv. 213-214)

In un contesto epico-bellico, come quello proposto dalle tragedie, la caratterizzazione del valore dell'eroe rimane, tendenzialmente e prevedibilmente, sempre abbinata alla corrispettiva descrizione delle armi. Anche questo tema, così centrale nella narrazione dei poemetti, riaffiora nel testo alfieriano delineando gli stessi aspetti che costituivano gli elementi fondanti all'interno dei *Canti*. Se da una parte lo stile dell'*Ossian* a questo proposito si innesta notoriamente in quel solco che riconduce fino alla tradizione epica classica – che i poemetti, grazie al sostanziale apporto artistico del loro traduttore italiano, cercano di riportare in auge, secondo le nuove esigenze del gusto letterario dell'epoca – dall'altra è notevole come questo stesso obiettivo sia raggiunto dall'Alfieri non soltanto con l'adesione tematica al testo cesarottiano ma, ad un livello più concreto, riutilizzando lo stesso materiale lessicale e gli stessi stilemi descrittivi. Da un lato, quindi, si ritrova una denominazione articolata in «brandi», «spade», «elmi», «scudi», «acciaro», «aste», «lama», termini chiaramente appartenenti alla secolare tradizione epico-cavalleresca, dall'altra le loro caratteristiche più specifiche, anch'esse annoverabili all'interno del bagaglio di tanta letteratura illustre precedente, relative alla lucentezza, al suono emesso, alla crudeltà che suggeriscono, al loro effetto sanguinoso e all'abilità dell'eroe nel maneggiarle, ripercorrono fedelmente le scelte espressive cesarottiane, come si evince dai alcuni brevi corollari esemplificativi.

Le armi in entrambi i casi sono sempre estremamente lucenti:

«tutto acciar lampeggia» (*Saul*, III, 4, v. 270); «l'elmo folgoreggiante» (*Saul*, III, 4, v. 317); «sfolgoreggiar d'elmi e di brandi» (*Saul*, IV, 4, v. 114); «folgoreggiar de' nostri scudi» (*La congiura de' Pazzi*, IV, 4, v. 130).

«folgoreggia lo scudo» (*Cartone*, v. 252); «folgoreggia l'acciar» (*Fingal*, III, v. 276); «del suo brando / il vivo lampeggiar» (*La morte di Cucullino*, vv. 107-8); «Trasse l'eroe la lampeggiante spada» (*Dartula*, v. 247); «lampeggiaro in campo / i brandi lor» (*Dartula*, vv. 301-2); «lucenti / nel

lampeggiar dei loro brandi» (*La battaglia di Lora* vv. 252-3);  
«lampeggiò il mio brando / nel buio delle pugne» (*Latmo*, vv.  
97-8).

Si noti inoltre in questi passi la scelta lessicale di termini con il suffisso in -eggiare/-eggiante che tanta fortuna hanno nel vocabolario cesarottiano<sup>12</sup> e che in Alfieri, proprio sulla scorta del maestro, portano perfino alla coniazione di uno «sfolgoreggiar» che non ha riscontro nei poemetti.

Oltre ad essere così lucenti, poi, le armi sono anche numerosissime – con consueto compiacimento dell'esagerazione –, crudeli e sanguinose:

«brando / sanguinoso» (*Saul*, III, 1, v. 9); «dai mille e mille» (*Saul*, III, 4, v. 271); «insanguinato brando» (*Saul*, III, 4, v. 334); «crudi brandi» (*Bruto secondo*, I, 1, v. 73); «crudo acciario» (*Mirra*, V, 1, v. 3); «snudato acciario» (*Bruto secondo*, I, 1, 185); «e brandi, ed aste» (*Merope*, V, 3, v. 164); «migliaia di affilati brandi» (*La congiura de' Pazzi*, III, 2, v. 152).

«mille archi fur tesi e mille frecce» (*Dartula*, v. 551); «snudansi mille spade» (*Temora*, I, v. 249; *La battaglia di Lora*, vv. 239-240); «mille lance [...] e mille spade» (*Cartone*, vv. 122-123); «Mille scudi impugnarsi e mille spade» (*Cartone*, vv. 214-215); «sanguinosa asta» (*Minvana*, v. 32); «sanguinosa lancia» (*Fingal*, I, v. 61); «Insanguinato d'Utalo lo scudo» (*Berato*, v. 363), «sanguigno acciario» (*Fingal*, I, 67); «il ferro crudo» (*Temora*, IV, v. 400; *Comala*, I, v. 293).

Non mancano nemmeno riferimenti all'abilità guerriera con cui l'eroe si destreggia nelle armi, il cui suono rimbomba sempre sul campo assieme alle grida dei numerosi nemici e ai segnali di inizio della battaglia:

---

<sup>12</sup> Cfr. L. SPERANZA, *Sulla lingua del Cesarotti ossianico*, in «Lingua Nostra», 1-2 (2007), pp. 9-20 e 3-4, pp. 73-81; 1-2 (2008), pp. 38-50 e 3-4, pp. 86-93.

«di guerriera tromba / echeggi il monte» (*Saul*, I, 2, v. 133); «risuonare nell'armi» (*Saul*, I, 4, v. 282); «la terra, e l'onda, e il cielo è rimbombante / d'urli guerrieri.» (*Saul*, III, 4, vv. 276-277); «Guerriera tromba / mugghiar repente» (*Saul*, III, 4, vv. 289-90); «Grida in suon tremendo» (*Polinice*, V, 2, 83); «Di brandi / suonar guerriero» (*Polinice*, V, 3, v. 218).

Notevole a questo proposito è la scelta di parole chiave ad altissima frequenza nei poemetti, come «echeggiare», «risuonare», «rimbombare», «mugghiare», che sottolineano il lavoro compiuto da Cesarotti nella creazione di un lessico sonoro spesso spinto verso la ricerca del termine onomatopico, un vocabolario che risponde all'esigenza di coinvolgere quanto più possibile il lettore all'interno della scena, descrivendola in tutti i suoi aspetti più foschi. Tali termini diventano quasi simbolici del linguaggio dei poemetti, di cui si ricorda qui solo qualche passo:

Monti echeggiano e piagge, al par di cento  
ben pesanti martelli alternamente  
alzantisi abbassantisi sul rosso  
figlio della fornace. E chi son questi,  
questi chi son, che tenebrosi, orrendi  
vanno con tal furor?

(*Fingal*, I, vv. 466-471)

allor le voci clamorose alzarsi  
dell'oste sua, che gli si strinse intorno,  
terribil gruppo; e un echeggiar di scudi  
l'aër di lungo mormorio percosse.  
Tal si scuotono, s'alzano, rimbombano

(*Temora*, VIII, vv. 29-33)

Altri aspetti del tema bellico assorbiti dall'autore con la stessa modalità e quindi con la medesima capacità di individuare il lessico specifico riproponendolo all'interno della nuova pasta linguistica dei propri versi sono rappresentati dai nemici:

«Schierata possa» (*Saul*, II, 2, v. 209); «Nemiche teste a mille a mille» (*Bruto secondo*, I, 1, v. 93); «Spenti i nemici» (*Bruto secondo*, V, 2, v. 109); «L'ondeggante folla» (*Bruto secondo*, V, 3, v. 158); «Mille morti arrega» (*Polinice*, V, 2, v. 69).

«A mille a mille / volar, vibrar, scender vedresti, alzarsi / dardi, spade, aste, armati, arme» (*La morte di Cucullino*, vv. 308-310); «Già spenti, - ei disse / - sono i nemici di tuo padre» (*Callin di Cluta*, vv. 207-208); «tale è 'l suon dell'esercito ondeggante» (*Temora*, III, v. 88); «molte / del braccio tuo furon le morti» (*Fingal*, I, vv. 427-428); «la possa ei radunò: l'oste nemica / s'arrestò sopra un colle» (*Calto e Colama*, vv. 154-155).

e dall'abilità nelle armi

«quand'io con fermo / braccio la salda noderosa antenna / [...] palleggiava» (*Saul*, II, 1, vv. 14-16).

«palleggia l'asta» (*Berato*, v. 76); «palleggiando la lancia» (*Temora*, IV, v. 122); «e tu Fillano / la tua lancia palleggia» (*Fingal*, III, vv. 328-329).

La capacità con cui Alfieri intride il suo testo di ossianismi relativi all'area semantica della guerra si manifesta anche in uno dei *topoi* più illustri della tradizione epica: la descrizione dell'eroe. Lo scritto tragico alfieriano, per la sua natura prettamente dialogica, non ammette in genere lunghi interventi descrittivi, come invece accade nelle articolate illustrazioni presenti nei poemetti. La figura dell'eroe è dunque scorciata in un colpo d'occhio che ne definisce con tratti estremamente essenziali tutte le caratteristiche principali, grazie a locuzioni incisive che con pochi elementi lo delineano perfettamente. L'aspetto fisico, pur essendo di primaria importanza in questa tipologia di figure, rimane molto circoscritto e lo si intuisce quasi esclusivamente da altri tipi di informazioni, di solito riguardanti lo straordinario valore bellico. I pochi tratti relativi alla fisicità della persona si riferiscono ai capelli, spesso canuti, e



all'andatura, con particolare riferimento ai passi; entrambi questi due aspetti e le soluzioni descrittive ad essi abbinati sono ampiamente attestati nei *Canti* e vantano una presenza molto intensa nei versi cesarottiani, di cui si cita qui solo qualche caso a titolo esemplificativo di un campionario ben più nutrito:

«se i sonanti passi / del guerrier dei guerrieri» (*Saul*, II, 2, vv. 184-185); «calpestio tonante» (*Saul*, III, 4, v. 274); «Guerrier canuto» (*Saul*, II, 2, v. 259); «il crin canuto» (*Saul*, IV, 4, v. 220); «Canuto mio crine» (*Bruto secondo*, I, 1, v. 175); «Canuto mio capo» (*Bruto secondo*, II, 4, v. 275); «Bianco crine» (*Merope*, V, 3, v. 181); «Bianco mio crine» (*La congiura de' Pazzi*, I, 1, v. 98); «Crin canuti» (*La congiura de' Pazzi*, III, 2, v. 186).

«Con lunghi risonanti passi» (*Fingal*, II, v. 162); «I risonanti passi / movonsi dei guerrier» (*Temora*, I, vv. 32-33); «Folti ed oscuri con sonanti passi / noi ci avanzammo» (*La battaglia di Lora*, vv. 242-243); «la canuta chioma» (*Fingal*, IV, vv. 200-201 e 425, VI, 28); (*Dartula*, v. 249, *Temora*, III, vv. 393-394, *La guerra di Caroso* v. 16); «il crin canuto» (*La morte di Cucullino*, v. 50, *Dartula*, v. 223, *Temora*, III, v. 9 e 59, *La battaglia di Lora*, v. 213).

Molto pochi i cenni relativi alle altre parti del corpo, quali il petto, la voce, la mano e il volto, ma in ogni caso tutti vantano un corrispettivo riscontro cesarottiano:

«Alitante petto» (*Saul*, III, 4, v. 244); «Terribil voce» (*Saul*, IV, 3, v. 7; *Merope*, II, 2, v. 39); «Freddo valor feroce, / man pronta e ferma, imperturbabil volto, tacito labbro, e cor nel sangue avvezzo» (*La congiura de' Pazzi*, IV, 6, v. 257); «Il volto / tinto or di fuoco, ora di morte» (*La congiura de' Pazzi*, V, 1, v. 40).

«alitar del suo petto» (*Temora*, II, v. 305); «la terribil sua voce» (*Temora*, VI, v. 46, *La guerra di Caroso*, v. 255); «la poderosa man» (*La battaglia di Lora*, v. 217); «nella man forte / trema la morte» (*Cartone*, v. 543); «e la tempesta in la tua man

s'oscura» (*Berato*, v. 448); «terribile silenzio a lui sul volto» (*Carritura*, v. 262); «focoso il volto» (*Fingal*, VI, v. 122).

Fa eccezione, invece, lo sguardo, descritto con un'ampia casistica di varianti e spesso ripreso con una notevole vicinanza al testo dei *Canti*:

«Feroce sguardo / nuota in lacrime» (*Saul*, III, 4, v. 245);  
«Di sangue hai l'occhio; / foco il brando e la man» (*Saul*, V, 3, v. 148); «Minacciosi sguardi» (*Mirra*, II, 4, v. 278 e 269);  
«Giacea / entro un mare di sangue: a me gli sguardi / pregni di pianto e di morte innalzava» (*Mirra*, V, 2, v. 71);  
«Fiammeggianti / torvi suoi sguardi» (*Filippo*, V, 1, vv. 6-7).

«rosseggiante sguardo» (*Fingal*, II, v. 226 e V, v. 356;  
*Comala*, v. 107); «infocato sguardo» (*Temora*, I, v. 45); «focosi sguardi» (*Temora*, I, v. 248); «l'inferocito sguardo» (*Temora*, VI, v. 211); «fiammeggianti sguardi» (*La battaglia di Lora*, v. 50); «i sguardi / morte=spiranti» (*La battaglia di Lora*, vv. 269-270); «il fero sguardo» (*Cartone*, v. 42); «lagrimosi sguardi» (*Latmo*, v. 265); «minacciose / dei torbid'occhi si scontrar le vampe.» (*Calloda*, II, vv. 87-88); «rosseggiante di sangue, e colmi avea / gli occhi di pianto» (*Fingal*, VI, v. 166).

Particolare importanza è rivestita inoltre dalla descrizione della potenza fisica e del valore nelle armi, elementi ovviamente imprescindibili della figura dell'eroe. La trattazione di questo aspetto si può suddividere in due filoni: da una parte le incisive locuzioni che riprendono le componenti nominate, dall'altra i paragoni con gli elementi naturali che per il loro impeto e la loro energia riproducono fedelmente, secondo l'autore, quelli del personaggio.

Per quanto riguarda la prima modalità, sempre all'interno del solco tracciato dal maestro padovano – sebbene il poeta astigiano se ne discosti poiché non assume quell'aspetto di formularità che invece caratterizza i poemetti –, si ritrovano espressioni che in genere rinviano alla sfera del timore (reverenziale da parte dei compagni dell'eroe, terrore da parte dei nemici) suscitato dal guerriero per le imprese belliche in cui si è sempre distinto come indiscusso trionfatore:

«Saul si appressa in sua terribil possa» (*Saul*, III, 4, v. 278); «Dei nemici terror» (*Saul*, IV, 4, v. 114); «terror dei Parti» (*Bruto secondo*, III, 1, v. 79); «in campo invitto duce» (*Bruto secondo*, III, 2, v. 122); «feroce aspetto» (*Merope*, II, 3, v. 268).

«con tutta la terribil possa» (*La guerra di Caroso*, v. 291); «terror d'eroi» (*Calto e Colama*, v. 77); «terror dei forti» (*Temora*, VII, v. 295); «Fingallo, il re possente, / il terror delle pugne» (*Temora*, I, vv. 55-56); «duce invitto» (*Cartone*, v. 62); «il suo feroce aspetto» (*Temora*, VI, v. 267)<sup>13</sup>.

Alfieri, per quanto non in maniera così costante, come accade in Cesarotti, ripropone anche alcune immagini appartenenti alla seconda tipologia, che, sulla scorta di quanto già detto in merito alla simbologia dell'aquila, ci introducono con evidenti citazioni nel tema della natura:

«David, [...] / [...] Più che lampo ratto» (*Saul*, II, 2, v. 202); «Saul, torrente al rinnovar dell'anno, / tutto inonda, scompon, schianta, travolve.» (*Saul*, III, 4, vv. 295-296).

«Simili a lampo / volaron essi» (*Fingal*, V, vv. 78-79); «Il gentil Rino / volò qual lampo» (*Fingal*, III, vv. 296-297); «Già Svaran cresce, e già soverchia come / torrente che trabocca e i minor poggi / schianta e travolve» (*Fingal*, II, vv. 260-262).

Questo aspetto, onnipresente e pervasivo nei versi dell'*Ossian*, assume nelle tragedie alfieriane caratteri specifici che per alcuni versi seguono la stessa scia del linguaggio ossianico, per altri, invece, ne rinnovano il significato, in quanto utilizzati per descrivere metaforicamente i moti dell'animo. Il prezioso studio di Giuseppe

---

<sup>13</sup> Tali espressioni, molto formulari e ricorrenti (anche al fuori di Alfieri e dell'*Ossian*, spesso ben note alla tradizione letteraria illustre), pur mostrando – proprio per questa alta ricorrenza – una connotazione di basso profilo, acquisiscono comunque un valore particolare se contestualizzate all'interno della logica dell'affiorare dell'ipotesto di riferimento, il quale ha avuto il merito di codificare e consolidare un'apposita *langue* che filtra la tradizione adattandola al nuovo gusto.

Antonio Camerino<sup>14</sup> è in questo senso illuminante, poiché delinea la nuova poetica tragica alfieriana proprio sulla base della rifunzionalizzazione degli originali innesti selezionati fra i versi ossianici più sublimi. Il saggio analizza in particolare due passi tratti dal *Saul*: le descrizioni delle «tempeste del cuore»<sup>15</sup> del re e della violenta e irrefrenabile ira di Dio. Proprio l'espressione «tempeste del cuore» si può considerare emblematica per riassumere con una locuzione il lavoro stilistico alfieriano alla luce della scoperta dei *Canti* del bardo. L'autore infatti si appropria della poetica del maestro padovano assimilandola in profondità, ma soprattutto trasportandola nel linguaggio tragico, costruendo così un nuovo codice espressivo che, se da una parte prende le mosse da una poetica originaria precedente, dall'altra riesce a essere perfettamente autonoma riformulando il codice drammatico secondo le nuove istanze del gusto letterario più *sombre*.

L'elemento naturale in Alfieri tende quindi a descrivere spesso il paesaggio interiore dei personaggi<sup>16</sup>, figure psicologicamente ben più strutturate rispetto agli eroi

<sup>14</sup> G. A. CAMERINO, *Orribili tempeste*, cit.

<sup>15</sup> La formula adottata dallo studioso deriva, come egli stesso segnala, da un passo degli *Estratti d'Ossian*, ed è stata quindi rielaborata dall'Alfieri stesso partendo dalla materia originale. L'espressione però si ritrova anche nel *Bruto secondo* («l'aspre tempeste del mio cor le narro», IV, 2, v. 130), in *Mirra* («orribil tempesta, onde agitato, / lacerato è il tuo core», II, 2, vv. 219-220) e nella *Congiura de' Pazzi* («Impetuoso turbo / di violenti discordanti affetti», III, 3, vv. 320-321).

<sup>16</sup> In questa direzione, pur se in un senso diverso, vanno anche le invocazioni alla notte, alle tenebre e agli astri, altro *topos* della tradizione ossianica, che però in Alfieri non assumono le stesse dimensioni e le stesse caratteristiche rispetto al fenomeno che costituiscono nei *Canti*. È però un dato significativo la loro presenza, in quanto indica comunque una sorta di citazione a distanza del modello che rimane sempre presente all'allievo ormai autonomo. I versi seguenti costituiscono un chiaro esempio:

DAVID

Notte, su, tosto, all'almo sole il campo  
cedi; ch'ei sorger testimon debb'oggi  
di generosa impresa.

(*Saul*, I, 1, vv. 21-23)

MICOL

Notte abborrita, eterna,  
mai non sparisce? ... ma, per me di gioia  
risorge forse apportatore il sole?

cesarottiani, e che perciò necessitano di una riflessione più profonda sul lato psico-emotivo, poiché è quello che maggiormente li caratterizza. La poetica delle cosiddette «orribili tempeste»<sup>17</sup> approfondisce dunque un discorso iniziato nei *Canti*, dove il parallelismo fra la natura e gli elementi che delineano l'eroe, dal vigore fisico al valore bellico, alla variegata gamma emotiva, sono pressoché costanti. Ma se nell'*Ossian* questo meccanismo è spesso reso esplicito grazie a paragoni e similitudini, nelle tragedie ciò non sempre accade, poiché l'elemento naturale diventa un tutt'uno con il sentire più profondo del personaggio, fino a descriverne l'essenza interiore. Il seguente passo, ad esempio,

SAUL

[...] quella voce istessa  
fatta è tremenda, e mi respinge, e tuona  
in suon di tempestosa onda mugghiante  
[...]  
ora in tutt'altro aspetto io lo riveggo.  
Io, da profonda cupa orribil valle,  
lui su raggiante monte assiso miro

(*Saul*, II, 1, vv. 92-94, 100-102)

appartiene a una lunga battuta in cui il protagonista, partendo dal ricordo di quelle parole del profeta Samuele che lo nominavano re, esprime in modo sempre più drammatico la sua sofferenza per la prossima perdita della corona, minacciata da David.

---

ahi lassa me! Che in tenebre incessanti  
vivo pur sempre!

(*Saul*, I, 3, vv. 190-195)

CARLO

Tenebre, o voi del chiaro di più assai  
convenienti a questa orribil reggia,  
quanto mi aggrada il tornar vostro!

(*Filippo*, IV, 1, vv. 1-3)

---

<sup>17</sup> G. A. CAMERINO, *Orribili tempeste*, cit., pag. 74.

Tutto, allora, cambia aspetto: la voce del profeta diventa, con esplicita citazione di una delle più frequenti locuzioni dei poemetti, una «tempestosa onda mugghiante»<sup>18</sup>, che riflette il nuovo stato d'animo di Saul e come egli recepisce in questo momento l'antica voce del profeta. Ma soprattutto è interessante l'aspetto metaforico contenuto nella «profonda cupa orribil valle», la quale, senza esplicitare minimamente il paragone, e prendendo dichiaratamente a prestito degli aggettivi tipici dei poemetti, non può però non richiamare subito alla mente la visualizzazione della spirale di disperazione in cui è caduto il sovrano.

La stessa descrizione psicologica, in questo caso forse ancora più approfondita, si trova nel terzo atto:

SAUL

[...] caligin densa;  
 tenebre sono; ombra di morte... Oh! Mira;  
 più mi t'accosta; il vedi? Il sol dintorno  
 cinto ha di sangue ghirlanda funesta...  
 Odi tu il canto di sinistri augelli?  
 Lugubre un pianto sull'aere si spande

(*Saul*, III, 4, vv. 145-150)

Il sovrano è in preda a un momento di allucinazione e descrive ciò che è convinto di vedere davanti ai suoi occhi, ma le sue affermazioni non sono altro che la descrizione onirica, che assume qui il sapore dell'incubo, della sua profonda inquietudine; un disagio estremamente radicato che si esprime con un linguaggio

<sup>18</sup> Cfr. *Fingal*, I, v. 30. Ma il verbo 'mugghiare', per la sua ampia connotazione sonora, ricorre molto spesso nei versi cesarottiani con abbinamenti semantici diversi, sia nell'ambito della natura, sia in quello bellico, ma sempre al fine di costruire espressioni dal sapore sempre fortemente cupo e minaccioso («mugghiar d'oceano», *Fingal*, I, v. 407; «Svaran [...] / mugghiava», *Fingal*, I, vv. 421-422; «mugghiante [...] / zuffa», *Fingal*, II, vv. 207-208; «Cairba [...] / qual balena [...] / mugghia» *Fingal*, II, vv. 236-240; «pugna mugghiò», *Fingal*, III, v. 131; «del mare i figli / [...] piomban / [...] mugghianti», *Fingal*, III, vv. 299-302; «mugghianti spume», *Fingal*, IV, v. 154; «mugghiar dell'onde», *Dartula*, v. 511; «mugghiato avria la mia battaglia», *Dartula*, v. 572; «mugghio indistinto di lontan torrente», *La guerra di Caroso*, v. 202; «mugghio / di tempesta vernal», *La battaglia di Lora*, vv. 256-257; «la mia voce come [...] / mugghio di rupe», *I canti di Selma*, vv. 384-385; «il mare infin dal fondo / rimescolato dal vento mugghiava / terribilmente», *Colanto e Cutona*, vv. 53-55).

immaginifico tipicamente ossianico, di cui sono simbolo il riferimento alla «caligine», o la formula «ombra di morte», che, sebbene non costituisca una citazione esatta, riprende in ogni caso un *topos* assai frequente dei *Canti*. Da essi deriva chiaramente anche l'accostamento del sole al tema del sangue e della morte:

Sole del ciel, quanto è terribil mai  
la tua beltà quando vapor sanguigni  
sgorghi sul suol, quando la morte oscura  
sta ne' tuoi crini raggruppata e attorta!

(*Temora*, II, vv. 506-509)

Ancora all'ultimo poemetto, *La notte*, fa riferimento l'aspetto sonoro del passo citato, in cui al «canto di sinistri augelli» si accostano, per l'atmosfera così ansiosa, visionaria e ferale, i versi che descrivono il verso di un gufo che aumenta l'angoscia del pellegrino affannato per la foresta alla ricerca di un riparo dal violento e imminente temporale notturno:

il lungo=urlante ed inamabil gufo  
l'aer funesta col canto ferale.

Ve' ve':

fosca forma la piaggia adombra,  
quella è un'ombra:

(*La notte*, I cantore, vv. 11-15)

Una tecnica più simile a quella dei poemetti è invece il paragone esplicito, come si è accennato. Lo stilema, spesso adottato dall'autore, si struttura anche in questi casi all'interno di un canone di elementi ben noto ai lettori delle poesie del bardo celtico. È il caso, ad esempio, di

SAUL

Meco è sempre il dolore. [...]

[...]  
Ma già sparì, qual del deserto nebbia,  
ogni mia speme. [...]

(*Saul*, II, 2, 123 e 125-126)

in cui peraltro, ancora una volta, il paragone fa in ogni caso riferimento ad un aspetto dello stato d'animo del protagonista. Il luogo trova chiaramente la propria origine in

Ci soverchia il dolor; vecchiezza oscura  
venne qual nebbia dal deserto

(*Dartula*, vv. 230-231)<sup>19</sup>

Lo stesso ragionamento è valido per il passo seguente, in cui Micol descrive che cosa rappresenta David per il padre, tentando di andare al di là dell'odio che quest'ultimo ora prova per lui per ragioni politiche:

MICOL

[...] Non era  
ei, quasi raggio alle tenebre tue?

(*Saul*, II, 2, vv. 181-182)

L'idea del raggio che fende le tenebre è estrapolata da un'altra immagine naturalistica dei poemetti:

[...] l'orrida meteora  
fende co' raggi l'addensate tenebre.

(*La notte*, III cantore, vv. 113-114)

---

<sup>19</sup> L'espressione è reperibile anche nella *Guerra di Caroso* al v. 9, ma in quel caso fa riferimento all'effettivo elemento naturale.



Le metafore vere e proprie costruite sul prestito dagli elementi naturali si configurano invece soprattutto all'interno di un ambito semantico più tradizionalmente ossianico, legato quindi in genere al tema del valore militare dell'eroe:

«Un nembo / negro di polve rapido veleggia / dal torbid'euro spinto.» (*Saul*, III, 4, vv. 267-269); «Terrore alto degli empi, / fulmine del ciel, vendicator del padre» (*Merope*, III, 3, vv. 187-188); «Fuoco del ciel distruggitor siam noi / sole ai buoni beneficio ridente» (*La congiura de' Pazzi*, II, 2, vv. 141-142).

«Ratto n'andar quai tempestose nubi / trasportate dai venti» (*La guerra di Inistona*, vv. 180-181); «Contro i nemici tuoi spesso tu fosti / foco distruggitor» (*Temora*, IV, vv. 211-212 e V, v. 158; *Calloda*, v. 43).

A fronte di un linguaggio in cui l'osmosi lessicale ed intertestuale è sufficientemente evidente, va segnalata però anche la creazione di espressioni non precisamente attestate nel testo di ispirazione: è questo un dato che paradossalmente attesta ancora di più la presenza indiretta dei *Canti* all'interno delle tragedie nel momento in cui l'autore dimostra di saper essere ormai autonomo nel creare un codice espressivo che segua lo stile del modello, ma che nello stesso tempo sia anche personale.

Per quanto riguarda infine l'aspetto naturalistico, tenuto conto ancora una volta del fatto che nelle tragedie alfieriane la componente descrittiva è pressoché assente, si nota che i pochi elementi che vengono nominati concorrono tutti a ricreare quell'ambiente oscuro, cupo e tenebroso delle tipiche scene notturne cui ci ha abituato il bardo celtico, conferendo al contesto naturale un clima sempre sostanzialmente inquietante e presago dell'esito finale verso il quale si evolverà la vicenda. Appartengono a quest'area semantica locuzioni come le seguenti, tutte di chiaro riferimento a quanto si può reperire nel materiale dei poemetti:

«perseguido per caverne e balze» (*Saul*, I, 1, v. 9);  
«Sfumino al soffio aquilonar le nubi, / che al soglio tuo si

ammassano dintorno» (*Saul*, II, 2, vv. 231-232); «La luna cade, e gli ultimi suoi raggi / un negro nuvol cela» (*Saul*, V, 1, v. 6); «Fuggendo per romito calle» (*Merope*, II, 3, v. 133); «Del fiume in riva, per sentier romito» (*Merope*, III, 1, v. 20); «Di mar fremente infra l'onde muggianti» (*Merope*, III, 2, v. 109); «Dense eran l'ombre» (*La congiura de' Pazzi*, V, 1, v. 53); «Ombre della notte» (*Filippo*, III, 5, v. 86).

«qualora il vento / occidental le nubi ammassa» (*Fingal*, I, vv. 170-171); «il sole addietro / lascia gli ultimi raggi allor che cela / in occidente la vermiglia fronte.» (*Temora*, I, vv. 496-498).

Al di là dei luoghi puntuali, alcuni dei quali già citati, che si possono indicare come possibili fonti di ispirazione – e che sarebbe forse troppo lungo elencare, vista la capillarità della presenza di alcune formule nei poemetti –, si noterà come la tessitura stessa degli elementi che compongono il paesaggio tragico alfieriano, dai cromatismi agli elementi citati, dalla espressività descrittiva alle immagini visualizzabili, sia esattamente la stessa di quella dei *Canti*. Certamente l'ambiente alfieriano è molto più essenziale e minimalista rispetto alle lunghe e sentimentali descrizioni presenti nei versi cesarottiani, ma nonostante ciò il poeta si dimostra comunque in grado di afferrare gli elementi più tipici e radicati di quella poetica, a dimostrazione del fatto che, in perfetta continuità con l'intento di drammatizzare i poemetti negli *Estratti*, l'Alfieri aveva saputo cogliere il profondo *pathos* della natura celtica descritta dal maestro padovano, tanto da permeare tutti i suoi lavori teatrali.

Un altro tema presente nelle tragedie è la cosiddetta 'poetica delle lacrime', la quale, se da una parte risulta meno articolata e insistente rispetto a quanto accade nei poemetti, dall'altra rimane in ogni caso simile ad un sottofondo che contrappunta tutte le vicende narrate, dialogando anche in questo caso con quella poetica la cui nuova *sensiblerie* era stata fatta conoscere in Italia proprio grazie ai *Canti*. La componente *larmoyante*, tipica dell'incipiente gusto letterario che fa capo al filone della poesia sepolcrale e che permea in modo capillare la traduzione cesarottiana, si infila con regolarità anche all'interno del testo alfieriano, concentrandosi in particolare attorno ad alcuni nuclei.

Anche per quanto riguarda questo aspetto si possono individuare dei tratti comuni nei personaggi. Caratteristici, ad esempio, sono il loro pallore e il silenzio provocato da una sofferenza la cui acutezza toglie a queste figure ogni capacità di parola, così come peculiare è l'utilizzo del verbo 'sedere' al fine di umanizzare le diverse manifestazioni del dolore:

«smunta guancia / pianto e pallore; immensa doglia muta / nel cor tremante.» (*Saul*, I, 2, vv. 92-94); «Pallor di morte in volto...» (*Mirra*, III, 2, v. 64); «Se angoscia / grave mi siede sul pallido volto» (*La congiura de' Pazzi*, III, 3, vv. 312-313); «Sul ciglio mio / lagrima no, non siede» (*La congiura de' Pazzi*, V, 1, vv. 68-69).

«sol pensoso e muto / stassi il re di Loclìn; siedongli insieme / ira e dolor sull'orgogliosa fronte.» (*Fingal*, VI, vv. 33-35); «angoscia alberga / nell'alma sua» (*Dartula*, vv. 180-181); «Stava Dartula nel dolor suo muta, / [...] le tingea la guancia / pallor di morte» (*Dartula*, vv. 561, 565-566); «mal sull'occhio / di verace guerrier lagrima siede» (*Temora*, II, vv. 89-90).

Ovviamente moltissime sono le lacrime versate e continui i pianti:

«L'alma in lagrime sepolta» (*Saul*, II, 2, v. 147); «In pianto il suo furor già stemprasi» (*Saul*, III, 4, v. 240); «Nel suolo le pupille, sempre / di pianto pregne affigge; in doglia orrenda / sepolta è l'alma» (*Mirra*, II, 1, vv. 46-48); «Il tuo pianto a rivi» (*Mirra*, IV, 7, v. 492); «giorni di pianto» (*Polinice*, II, 4, v. 228); «Pregni di pianto gli occhi» (*Bruto secondo*, IV, 1, v. 3).

«strutto in pianto, in duol sepolto / più del mio qual cor sarà?» (*Temora*, IV, vv. 420-421); «si stempraro in pianto» (*Calto e Colama*, v. 48); «aveva il ciglio / pregno di pianto» (*Temora*, III, vv. 52-53); «per le guance a rivi / discorrono le lagrime» (*Carritura*, vv. 465-466); «Ella tre giorni / pianse; nel quarto di cesse al suo pianto» (*Fingal*, II, vv. 383-384); «azzurri / occhi pregni di lagrime» (*Fingal*, IV, vv. 85-86).

Ma lo stile alfieriano si spinge a tal punto nell'assimilazione del linguaggio ossianico originale da costruire espressioni che seguono chiaramente quello stile, ma che tuttavia non godono di un effettivo riscontro nel testo originale. È il caso di:

«figlia del pianto» (*Saul*, II, 2, 144); «Tutto è pianto e tempesta, e sangue, e morte» (*Saul*, II, 2 v. 160); «Eterne tenebre di pianto» (*Polinice*, I, 1, v. 38).

Dal punto di vista della rappresentazione, per così dire, fisica del dolore, vanno infine segnalate due scelte lessicali che sottolineano la tendenza dell'autore di partire dalla base espressiva del maestro per affrontare poi una strada autonoma in cui uno degli obiettivi principali è la descrizione delle tempeste dell'animo: in questa direzione si pone la scelta di far ricoprire un nuovo ruolo a due termini che nei poemetti sono sempre abbinati a concetti o elementi che gravitano esclusivamente attorno al tema della guerra o della natura.

È il caso di 'ciglio', recuperato da Alfieri con significativa cadenza e attenzione relativamente proprio all'aspetto delle lacrime, che assume in questa nuova veste un certo sapore arcadico:

«Asciutto / lasciate il ciglio mio» (*Saul*, II, 2, v. 205); «Sul tuo ciglio spuntare un nobile pianto» (*Bruto secondo*, III, 2, v. 303); «Rasciutto ho il ciglio appieno.» (*Bruto secondo*, IV, 2, v. 157); «Pregno ha di pianto, e asciutto sempre ha il ciglio» (*Mirra*, I, 1, vv. 18 e 154; III, 2, v. 220; *La congiura de' Pazzi*, V, 1, v. 63).

Singolare è anche il riutilizzo sistematico e quasi martellante del verbo 'squarciare' – usato sempre negli ambiti sopra citati nell'*Ossian* – mentre nelle tragedie, molto probabilmente proprio per la sua connotazione drammatica, viene abbinato in via quasi esclusiva al cuore:

«Il cor mi squarci» (*Bruto secondo*, III, 2, v. 307; *Mirra*, IV, 7, v. 271); «A brani a brani il cuor squarciano» (*Bruto secondo*, IV, 2, v. 92); «Squarciar mi sento / a brani a brani a una tal vista il core» (*Mirra*, I, 1, v. 61); «Il cor mi si squarcia» (*Mirra*, II, 2, v. 108); «Squarciare il cor mi sento dai suoi detti» (*Mirra*, III, 2, v. 104); «Squarcian il core» (*Mirra*, IV, 3, v. 188); «Il cor squarcianmi» (*Polinice*, II, 4, v. 193); «Mi squarci / il core» (*Polinice*, III, 3, v. 256); «Il pianger loro / il cor mi squarcia» (*La congiura de' Pazzi*, III, 2, v. 212).

Un'ultima annotazione va infine formulata per quanto riguarda il tema del compianto sulla tomba, bagnata dalle lacrime versate solitamente da una figura femminile. Il *topos*, estremamente diffuso nei *Canti* e appartenente ad una precisa ideologia del valore bellico e civile, è qui ripreso con una valenza diversa rispetto agli ideali del bardo: è infatti più temperata e, ancora una volta, più patetica e legata al sentimento.

[...] qui almen dalla pietosa  
moglie fien chiusi gli occhi miei; composte,  
coperte l'ossa; e di lagrime vere  
da lei bagnate. [...]

(*Saul*, I, 4, vv. 239-242)

Al tuo tornar, se pur mai riedi, in tomba  
mi troverai: qualche lagrima, spero...  
alla memoria... della tua Euriclea...  
almen darai... [...]

(*Mirra*, IV, 1, vv. 30-33)

E sola andare io soglio,  
pria del sole, ogni giorno, a lagrimare  
là, di Cresfonte in su la tomba.

(*Merope*, III, 2, vv. 43-45)

[...] io t'alzerò la tomba,

Orla, non dubitarne; e la tua sposa  
Avrà 'l tuo ferro, e 'l bagnerà di pianto

(*Fingal*, V, vv. 122-124)

[...] vergine straniera  
scorgerà la mia tomba, e impietosita  
lacrimerà [...]

(*La guerra di Inistona*, vv. 50-52)

A fianco della strutturazione di un linguaggio che prevede la riformulazione dell'espressione originaria, rielaborata dall'interno al fine di raggiungere un nuovo risultato all'interno del codice linguistico tragico, e che costituisce la parte più innovativa degli aspetti creativi finora analizzati, si pone un lavoro più puntuale sul lessico, che consiste in una ripresa di termini chiave specifici, già in parte elencati; termini che per il significato e il ruolo emblematico che ricoprono nei poemetti sottolineano la volontà, da parte di Alfieri, di servirsi proprio dei nuclei tematici più profondi e drammatici del testo cesarottiano costellando le proprie opere di piccole tessere che si ripetono con una ricorsività talmente accentuata da diventare quasi espressioni formulari.

Ciò si ritrova ad esempio con il tema del sangue, in cui la locuzione 'di sangue' appare nei versi alfieriani anche in accostamento a termini la cui combinazione non è rilevabile nei poemetti:

«lacrime di sangue» (*Mirra*, I, 2, v. 185); «ebberi di sangue» (*Merope*, I, 1, v. 42 e *Polinice*, V, 2, v. 98); «pianto di sangue» (*Merope*, III, 3, v. 243); «mar di sangue» (*Merope*, III, 3, v. 254); «cor di sangue» (*Filippo*, I, 2, v. 148).

Tuttavia, nella maggioranza dei casi il *topos* ricorre in espressioni in cui è manifesta l'aderenza al modello; *loci* spesso ripetuti ed amplificati nelle tragedie, dove, ad esempio, il sangue scorre sempre a fiumi:

«rivi [...] / dell'inimico sangue» (*Saul*, IV, 4, vv. 104-105); «un gran fiume di sangue» (*Saul*, V, 3, v. 155); «Qual di sangue scorrer veggio / orribil fiume! Oh quali stragi!» (*Polinice*, III, 3, v. 141); «Scorre di sangue un rio» (*Filippo*, V, 4, v. 279)<sup>20</sup>.

«mille rivi / misto volvean de' suoi nemici il sangue» (*Temora*, II, vv. 99-100); «rivi di sangue» (*Sulmalla*, v. 182).

o si involge in gorghi e fluisce dalle ferite:

«il sangue a gran gorghi» (*La congiura de' Pazzi*, V, 5, v. 196); «Il sangue spiccia / [...] al petto / in sé stesso ritorce il sanguinoso / brando fumante» (*Polinice*, V, 2, v. 111-114).

«serpeggia / il nero sangue in grossi gorghi» (*Temora*, VIII, vv. 231-232); «Spiccia dal fianco il nero sangue» (*Latmo*, v. 324); «gorgogliando il sangue / spiccia dal fianco» (*Fingal*, I, v. 271-272).

In esso giacciono immersi gli eroi:

«nel sangue ei giace» (*Merope*, II, 2, v. 56); «a terra immerso nel sangue cadeva» (*Polinice*, V, 2, v. 55).

«nelle sue stanze entro il suo sangue immerso / giace Cammol di Cluta» (*Callin di Cluta*, vv. 36-37); «cade Cremor, trabocca / Calto, Leto boccheggia, entro il suo sangue» (*Latmo*, vv. 319-320); «entro il suo sangue / giace Ducarmo rovesciato» (*Callin di Cluta*, vv. 195-196); «cade Galvina / nel sangue suo.» (*Fingal*, II, vv. 462-463).

Le armi grondano di sangue e ne sono assetate:

---

<sup>20</sup> L'immagine dei 'fiumi di sangue' non è, ovviamente, esclusivo appannaggio cesarottiano: si possono supporre anche altri ipotesti, ma nello stesso tempo può valere quanto espresso nella n. 13

«grondante di sangue» (*Merope*, IV, 3, v. 199); «Le infami accuse / smentir saprò, col brando mio, nel campo. / [...] troppa ho la sete del tuo sangue» (*Polinice*, IV, 1, v. 184); «reo pugnag grondante del mio sangue» (*La congiura de' Pazzi*, V, 5, v. 193); «gronda ancor del suo sangue fumante» (*Filippo*, V, 4, v. 293).

«Tutta strisciata di grondante sangue» (*Temora*, V, v. 274); «di sangue si pasceano i brandi / della stirpe de' miei» (*Fingal*, IV, vv. 417-418).

All'interno di quest'ambito, molto frequente è anche la formula 'di morte', abbinata agli elementi più vari, talvolta anche di sapore ossimorico, con un senso di amplificazione dell'uso dell'espressione originale che, come nel caso precedente, non sempre trova preciso riscontro nei versi cesarottiani, dove pure è usato in abbondanza, ma che proprio per questa produttività *ex novo* sottolinea l'importanza del tessuto linguistico dei *Canti* per la tramatura espressiva delle tragedie:

«lampo di morte» (*Saul*, III, 4, v. 193); «fauci di morte» (*Saul*, III, 4, v. 206); «fantasmi di morte» (*Saul*, III, 4, v. 365); «nozze di morte» (*Merope*, V, 3, v. 118); «di morte un gelo» (*Polinice*, III, 3, v. 114); «nunzia è di morte» (*Polinice*, III, 3, v. 145); «portarti morte» (*Polinice*, IV, 1, v. 213); «campo di morte» (*Polinice*, V, 2, v. 124); «lenti passi di morte» (*Polinice*, V, 2, v. 124); «Tutto è pianto e tempesta, e sangue, e morte» (*Saul*, II, 2, v. 160).

«morte lampeggia» (*Temora*, V, v. 407); «Schiude la morte / tutte le fauci sue» (*Fingal*, I, vv. 461-462); «nunzia di morte» (*La notte*, III cantore, v. 113); «portatrice di morte» (*La guerra di Caroso*, v. 223); «morte porta al popolo» (*Fingal*, I, v. 191); «ogni tuo passo è morte» (*Temora*, V, v. 131); «ove tu volga il passo / pullula morte» (*Temora*, III, vv. 237-238); «tutto è orrido e pien di morte» (*La notte*, V cantore, v. 216).



Un'ultima annotazione va infine illustrata riguardo all'uso degli aggettivi, in particolare 'orrido' e 'orribile', con tutte le loro varianti, comprese quelle avverbiali. La straordinaria abbondanza dell'utilizzo di questi attributi, riferiti agli elementi più vari, dalle armi ai sentimenti, dalla natura alla situazione generale, secondo uno stile che ricalca perfettamente quello cesarottiano, dove questi termini sono sfruttati con lo stesso criterio, è rilevante in quanto si configurano come aggettivi ancora una volta tipici del nuovo gusto letterario, e sono il segno di quell'interesse e di quel desiderio dell'oscuro e del tenebroso che conduce alla ricerca del nuovo clima culturale europeo, del quale sono penetrati sia i poemetti sia le tragedie.

Il tessuto linguistico dei *Canti*, quindi, permea in profondità nella produzione drammatica alfieriana creando un nuovo impasto espressivo dalle caratteristiche fortemente innovative: «il poeta tragico mira a riadattare al contesto [...] motivi e stilemi del linguaggio ossianico-cesarottiano [...]. [...] gli innesti ossianici diventano componenti strutturali e organiche di un'originale poetica delle passioni», ed «è evidente che Alfieri [...] escogita processi inventivi in cui elementi ossianici ben selezionati possano dotare *il suo stile* di quella forte e originale energia necessaria a una poetica del sublime». <sup>21</sup>

---

<sup>21</sup> G. A. CAMERINO, *Innesti ossianici*, cit. pp. 74-75.



## **5. Influssi shakespeariani nella produzione tragica di Vittorio Alfieri**

Anche la poesia di Shakespeare è così diversa e distante da quella di Alfieri che gli accostamenti e i raffronti riescono quasi sempre superficiali e generici; quando non ci si riduca a rilevare soltanto qualche concordanza di struttura inventiva. E, d'altra parte, l'Alfieri non conobbe mai Shakespeare nel testo originale. Quando componeva le tragedie, forse aveva letto già qualche dramma shakespeariano nella traduzione del La Place; e non è impossibile che allora gli capitasse tra le mani qualche volume della traduzione del Le Tourneur, che proprio in quegli anni (1776-1783) veniva pubblicata e si diffondeva largamente.

L'Alfieri poeta dell'incubo, dell'allucinazione spettrale, poté dunque aver presenti alcune grandi pagine di Shakespeare: non quelle dove ombre di morti appaiono effettivamente sulla scena (una sola volta, per quanto mi risulta, il tragico nostro pensò di fare apparire effettivamente sulla scena uno spettro: quando abbozzò l'*idea* del *Saul*. Ma la «Ombra di Samuele», che figurava tra i personaggi nell'*idea*, scomparve già nella stesura: non più visibile che all'angoscia del re, nella scena 3°

dell'atto V. Certo l'Alfieri col suo intuito poetico comprese che il fare apparire sulla scena, e parlare, ombre di morti non poteva essere se non un volgare artificio teatrale di assai dubbio effetto, ove mancasse e al poeta e agli spettatori un'ingenua fede nell'al di là e nella possibilità di un ritorno dal regno delle ombre): bensì le altre, in cui l'allucinazione spettrale isola nel suo spavento un solo personaggio. Ad ognuno viene in mente qui l'apparizione dello spettro di Banquo a Macbeth nella sala del banchetto. Il *Le Tourneur* traduceva non male, e con sufficiente fedeltà, quella scena. E se Alfieri, com'è probabile, la conobbe, dovettero commuovere la sua fantasia particolarmente quelle parole di Macbeth che dicono l'impotenza dell'uomo, anche il più ardito, a combattere contro le ombre.<sup>1</sup>

L'ampia citazione tratta dal saggio di Giuseppe Guido Ferrero riassume perfettamente l'idea generale degli studiosi a proposito del rapporto fra la produzione drammatica alfieriana e le tragedie di Shakespeare, quanto meno all'altezza degli anni Quaranta del secolo scorso. I due paragrafi rappresentano l'unico accenno all'argomento di tutta l'ampia monografia; tuttavia, nonostante la loro esiguità, anzi, forse ancora di più proprio per questa ragione, meglio rappresentano l'opinione generale sul tema.

L'idea che emerge da queste considerazioni dipinge una situazione di complessa precarietà, e, nonostante alcuni critici abbiano in vario modo partecipato alla discussione<sup>2</sup>, non si è mai giunti ad una soluzione dirimente che stabilisca un giudizio definitivo sulla questione. L'opinione di fondo che si riscontra in tutti i commentatori e i critici dell'epoca è che qualora si voglia operare una comparazione fra i due autori, «gli accostamenti e i raffronti riescono quasi sempre superficiali e generici; quando non ci si riduca a rilevare soltanto qualche concordanza di struttura inventiva». Ora, questa

---

<sup>1</sup> G. G. FERRERO, *Alfieri*, Torino, Chiantore, 1943, p. 222.

<sup>2</sup> Su tale aspetto si vedano almeno, A. FABRIZI, *Saul*, in ID., *Le scintille del vulcano (Ricerche sull'Alfieri)*, Centro nazionale di studi alfieriani, studi e documenti, collana diretta da Arnaldo Di Benedetto, Modena, Mucchi, 1993, pp. 253-274; A. FABRIZI, *Bruto primo*, in ID., *Le scintille del vulcano (Ricerche sull'Alfieri)*, cit., pp. 301-330; V. BRANCA, *Tradurre «utilissimo studio e dilettevole» (Una versione inedita dal Pope)*, in *Alfieri e la ricerca dello stile, con cinque nuovi studi*, Bologna, Zanichelli, 1981, pp. 165-181; C. JANNACO, *La formazione del "Filippo"*, in ID., *Studi sulle tragedie dell'Alfieri*, Messina-Firenze, G. D'Anna, 1953, pp. 71-103; e il più antico V. GIOBERTI, *Parallelo fra l'Alfieri e Shakespeare*, in *Studi filologici dell'immortale filosofo Vincenzo Gioberti desunti da manoscritti di lui autografi ed inediti fatti di pubblica ragione per cura di Domenico Fissore*, Torino, Tipografia Torinese diretta da Spirito Casazza, 1867, pp. 154-157.

considerazione così diffusa e condivisa in modo talmente assodato che in alcuni commenti, anche molto autorevoli, non si accenna nemmeno a tale questione<sup>3</sup>, a chi si accinga ad introdursi nell'analisi di questo campo ancora sostanzialmente inesplorato, può sembrare in un primo momento vera e pressoché inappellabile, se non addirittura scoraggiante. Effettivamente, ad una prima lettura dei testi, la labilità cui il lettore è vincolato nel costruire un qualsiasi parallelo fra i due poeti appare chiara senza ombra di dubbio, nel senso che si possono rilevare soltanto generali parallelismi tematici o spunti di ispirazione molto imprecisi.

Tuttavia, proprio fra i critici dell'epoca, risulta particolarmente significativa l'eccezione costituita dai commenti alle tragedie alfieriane di Nunzio Vaccalluzzo<sup>4</sup>, il quale si occupa dell'argomento provando ad individuare sistematicamente dei punti di contatto più precisi fra il testo del poeta astigiano e la materia shakespeariana, spesso citando la traduzione in italiano dell'opera inglese. Nonostante il lavoro in sé risulti molto pregevole per i numerosi spunti di riflessione che offre sotto i vari aspetti dell'ispirazione alfieriana, l'autore non approfondisce mai il proprio discorso in una discussione organica che miri a fare il punto della situazione e si limita soltanto al rinvio intertestuale, senza però una strutturazione complessiva dell'argomento.

Se ci si avvicina a tempi più recenti, volendo tentare di delineare una panoramica anche non esaustiva, non è possibile riscontrare un progresso significativo dell'analisi di questo aspetto della produzione alfieriana, almeno in linea generale. I

---

<sup>3</sup> È il caso, ad esempio, di V. ALFIERI, *Bruto secondo*, testo definitivo e redazioni inedite, a cura di Angelo Fabrizio, in ID., *Opere di Vittorio Alfieri da Asti, Tragedie*, edizione critica, Bicentenario alfieriano, Asti, Casa D'Alfieri, 1976, vol. 27; V. ALFIERI, *Vita di Vittorio Alfieri da Asti scritta da esso*, in *Vittorio Alfieri. Opere*, introduzione e scelta di Mario Fubini, testo e commento a cura di Arnaldo di Benedetto, Milano, Napoli, Riccardo Ricciardi, 1977; V. ALFIERI, *Filippo*, in *Vittorio Alfieri. Opere*, introduzione e scelta di Mario Fubini, testo e commento a cura di Arnaldo di Benedetto, Milano, Napoli, Riccardo Ricciardi, 1977; V. ALFIERI, *Saul*, in *Vittorio Alfieri. Opere*, introduzione e scelta di Mario Fubini, testo e commento a cura di Arnaldo di Benedetto, Milano, Napoli, Riccardo Ricciardi, 1977 e V. ALFIERI, *Vita*, introduzione e note di Marco Cerruti, nota bio-bibliografica a cura di Luisa Ricaldone, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 1987, nei quali, se anche compare in nota qualche breve commento, di solito non supera la semplice presa d'atto o la vaga ipotesi personale.

<sup>4</sup> Per le opere qui considerate si è fatto riferimento a V. ALFIERI, *L'opera poetica di Vittorio Alfieri*. Scelta di tragedie e di poesie minori con introduzione, commento e tre saggi critici di Nunzio Vaccalluzzo, Livorno, Raffaello Giusti, 1909 e V. ALFIERI, *Bruto secondo*, commento e saggio critico di Nunzio Vaccalluzzo in relazione con *La mort de César* di Voltaire e il *Julius Caesar* di Shakespeare, quarta edizione, Livorno, Raffaello Giusti, 1936.

contributi sull'argomento<sup>5</sup> segnalano un certo interesse, ma non si è ancora giunti ad una trattazione esauriente, in quanto tutti fanno riferimento al pensiero generale finora illustrato. L'impressione che si ricava dagli interventi più recenti è di una sostanziale immobilità dell'opinione degli studiosi rispetto a quanto finora affermato<sup>6</sup>.

È quindi particolarmente difficile riuscire ad inserirsi in questo dibattito ed è complicato, viste le premesse, cercare di aggiungere qualche tassello a questa panoramica finora così statica ed eventualmente tentare di aprire una piccola breccia verso una nuova visione d'insieme.

In questo senso, l'obiettivo dello studio è quello di rivedere tutto il quadro generale per poter fare il punto della situazione e da qui partire gettando nuova luce sull'argomento sulla base dell'analisi di alcuni passi delle tragedie alfieriane messe a confronto con la traduzione letourneriana, sulla scorta di una nuova possibilità di

---

<sup>5</sup> Su questo tema si vedano C. FORNO, *Vittorio Alfieri: agonismo ed emulazione fra citazione e traduzione*, in *Alfieri fra Italia ed Europa. Letteratura teatro cultura*, a cura di Carla Forno e Chiara Cedrati, Modena, Mucchi, 2011, pp. 185-211, che offre in nota alcuni spunti bibliografici sul rapporto fra Alfieri e le sue fonti; F. MARENCO, *Alfieri e Shakespeare, o la diversità del teatro*, in *Alfieri fra Italia ed Europa. Letteratura, teatro, cultura*, cit., pp. 111-122, in cui i due autori vengono presentati come antitetici in tutti gli aspetti che li caratterizzano; F. VAZZOLER, *Alfieri fra drammaturgia italiana e drammaturgia europea*, in *Alfieri e il suo tempo*, Atti del Convegno internazionale, Torino-Asti, 29 novembre-1 dicembre 2001, a cura di Marco Cerruti, Maria Corsi, Bianca Danna, Firenze, Leo S. Olschki, 2003, pp. 367-387; C. FORNO, *Cleopatra: «regina tragediabile» e occasione di incontro di innumerevoli autori*, in «Annali alfieriani del centro nazionale di studi alfieriani», Asti, Casa d'Alfieri, 6, 1998, pp. 86-128; V. BRANCA, *Tradurre «utilissimo studio e dilettevole» (Una versione inedita dal Pope)*, cit., in cui viene ipotizzata la conoscenza della traduzione letourneriana da parte di Alfieri.

<sup>6</sup> Fra gli ultimi studi è emblematico il contributo di Marengo, in cui l'autore, dovendo formulare un discorso sull'argomento, prospetta quasi un'analisi *in absentia*:

Pochi confronti come quello fra Shakespeare e Alfieri allettano così tanto nella prospettiva macrotestuale per poi rischiare di affidarsi, nella prospettiva analitica, soltanto ai balbettii di un impressionismo generico, fino a disperdersi del tutto. Un elenco delle caratteristiche della tragedia shakespeariana si potrebbe ottenere semplicemente rovesciando il programma di composizione della tragedia alfieriana. [...] Insomma, riscopriamo qui ancora una volta come il teatro barocco e il teatro neoclassico [...] non vadano proprio d'accordo [...]. Ma l'accento alle poetiche ci segnala quanto non sia del tutto indebito attenderci un qualche risultato anche dalla semplice registrazione di un'opposizione [...].

(F. MARENCO, *Alfieri e Shakespeare, o la diversità del teatro*, cit.)

considerazione delle composizioni del poeta astigiano. Se si considera il rapporto con la traduzione del *Le Tourneur*, la valutazione dei testi analizzati è vincolata ad un preciso limite cronologico, visto che la traduzione francese è pubblicata nel 1776; perciò, sulla base dei commenti presi in esame, con particolare attenzione per quello proposto dal Vaccalluzzo, l'analisi è stata circoscritta alle tre *pièces* nelle quali maggiormente è stato individuato un influsso shakespeariano: il *Saul*, il *Filippo* e il *Bruto secondo*; quest'ultima, però, come si vedrà, appare la più debole sotto tale punto di vista, poiché ciò che l'ha ispirata è stato non tanto un intimo desiderio di composizione, bensì la volontà del poeta di mettersi in competizione con l'altro grande modello: Voltaire, ed in particolare con la sua *Mort de César*<sup>7</sup>. Rimarrà invece escluso il testo di *Antonio e Cleopatra* (nonostante il titolo crei un immediato richiamo all'omonima opera del bardo inglese), proprio perché è stata composta prima della pubblicazione letourneriana<sup>8</sup>.

A proposito dell'aspetto cronologico, è fondamentale un contributo di Arnaldo Bruni<sup>9</sup>, in cui lo studioso sottolinea come non si sia ancora giunti ad una soluzione del problema riguardo agli influssi del bardo inglese sulla produzione alfieriana. Vale la pena riassumerlo brevemente perché può essere considerato come una chiave di volta nell'interpretazione dell'opera alfieriana in relazione alla produzione del collega inglese: nel suo articolo Bruni confuta le affermazioni dello stesso Alfieri relative alla sua lettura di Shakespeare contenute nelle pagine della sua *Vita*. Come è noto, infatti, nel capitolo secondo dell'epoca quarta il poeta afferma:

Chi molto legge prima di comporre, ruba senza avvedersene, e perde l'originalità, se l'avea. E per questa ragione anche avea abbandonato fin dall'anno innanzi [1775] la lettura di Shakespeare (oltre che mi toccava di leggerlo tradotto in francese). Ma quanto più mi andava a sangue quell'autore (di

---

<sup>7</sup> Su questo aspetto si vedano almeno G. SANTATO, *Alfieri e Voltaire, dall'imitazione alla contestazione*, Firenze, Leo S. Olschki, 1988 e V. ALFIERI, *Bruto secondo*, commento e saggio critico di Nunzio Vaccalluzzo in relazione con *La mort de César* di Voltaire e il *Julius Caesar* di Shakespeare, cit.

<sup>8</sup> L'opera è stata infatti composta fra il 1774 e il 1775. Per i problemi relativi alla datazione si veda V. ALFIERI, *Antonio e Cleopatra*, in *Tragedie postume*, edizione critica, a cura di Marco Sterpos, Bicentenario alfieriano, Asti, Casa D'Alfieri, 1976, vol. 1.

<sup>9</sup> A. BRUNI, *Presenza di Shakespeare in Alfieri*, in *Alfieri in Toscana*. Atti del Convegno Internazionale di Studi, Firenze, 19-20-21 ottobre 2000, a cura di Gino Tellini e Roberta Turchi, Firenze, Leo S. Olschki, 2002, pp. 283-305.

cui però benissimo distingueva tutti i difetti), tanto più me ne volli astenere<sup>10</sup>.

L'autore dell'articolo fa notare come questa affermazione del poeta non sia veritiera, e ciò sulla base di una serie di elementi, il più inconfutabile dei quali risulta essere il vincolo cronologico: nel 1775, anno appunto indicato dall'Alfieri, l'opera del *Le Tourneur*, «l'unica capace di comunicare l'impatto della novità»<sup>11</sup>, non era ancora stata pubblicata. Secondo lo studioso, quindi, «è forte il dubbio, insomma, che il resoconto, opportunamente modificato in tal senso, intenda escludere di fronte al lettore ogni rapporto con la vera traduzione di Shakespeare»<sup>12</sup>. A riprova di questa convinzione, l'autore propone anche un interessante confronto fra le due redazioni del passo citato, dal quale emerge una chiara intenzione da parte di Alfieri di modificare il proprio testo, eliminando tutta la parte appassionatamente elogiativa della propria opinione su quanto aveva letto finora di Shakespeare, proprio per sviare il lettore dall'idea di un possibile collegamento fra i due poeti. Bruni afferma che la spiegazione di questo atteggiamento è da ricercare nella volontà del poeta di primeggiare, elemento che contraddistingue sempre l'astigiano, ma ad essa si potrebbe aggiungere anche il fatto che a quell'altezza cronologica, affermare apertamente la propria ammirazione per Shakespeare poteva non essere poi così semplice, poiché, com'è noto, all'epoca il tragediografo inglese era un autore molto controverso e pertanto poteva risultare piuttosto scomoda una presa di posizione positiva nei suoi confronti, soprattutto da parte di chi aveva una formazione marcatamente di stile classicista e tale voleva decisamente rimanere.

Le argomentazioni di Bruni invitano dunque ad indagare in modo più approfondito i testi alfieriani senza dare per scontato il loro rapporto di contrasto antitetico, e a proposito di quest'ultimo aspetto non è peregrino precisare che anche gli elementi opposti rispetto al modello shakespeariano sono stati individuati da alcuni critici come una sorta di *Leitmotiv* dell'atteggiamento alfieriano nei confronti del drammaturgo inglese e sono stati definiti in modo calzante come «citazioni per

---

<sup>10</sup> V. ALFIERI, *Vita di Vittorio Alfieri da Asti scritta da esso*, in *Vittorio Alfieri. Opere*, cit., p. 185.

<sup>11</sup> A. BRUNI, *Presenza di Shakespeare in Alfieri*, cit., p. 293.

<sup>12</sup> *Ibidem*.



contrasto»<sup>13</sup>. Il concetto indica la volontà da parte dell'astigiano di porsi in contrapposizione con il proprio modello per ragioni di autonomia e di originalità personali, ma, a parere di chi scrive, anche e soprattutto alla luce dell'episodio shakespeariano presente nella *Vita*, esso rappresenta probabilmente una prova del preciso intento del poeta di allontanare con ogni mezzo a sua disposizione ogni possibile traccia di collegamento che possa richiamare alla mente del lettore la fonte inglese.

Sulla base di quanto illustrato finora e rileggendo sotto questa nuova ottica l'opera alfieriana, è possibile scorgere degli elementi di novità rispetto al panorama delineato fino a questo momento. Ponendo infatti a confronto il testo alfieriano con la traduzione letourneriana si possono scorgere interessanti punti in comune che vanno dall'impostazione scenica alla vera e propria citazione letterale, dall'ispirazione tematica alla costruzione psicologica del personaggio. Se fino ad ora il rapporto fra i due poeti è stato considerato molto superficiale, quando non addirittura inesistente, mettendo a confronto i testi, forse si possono aggiungere a questo *puzzle* nuove tessere che potrebbero iniziare a smentire quanto è stato segnalato finora e aprire una strada tutta nuova nella rilettura dell'opera teatrale alfieriana.

### 5. 1 Corrispondenze letterali

Per quanto riguarda le corrispondenze letterali fra i testi, se da una parte è vero che non abbondano e non sono certo così numerose come finora si è visto nel Monti, dall'altra va sottolineato che non sono nemmeno completamente assenti. Un caso emblematico in questo senso sembra essere la prima scena del secondo atto del *Filippo*, in cui alla citazione letterale si intrecciano anche altre tipologie di ripresa del modello.

La scena si caratterizza per una costruzione in tutto simile a quella della 'fonte' ipotizzata. Il contesto è noto: siamo alla corte di Filippo di Spagna; il re sospetta, anzi, è certo che la moglie Isabella lo tradisca con Carlo, il principe ereditario figlio di Filippo, al quale la regina era stata inizialmente promessa. Il sovrano vuole a tutti i costi avere le

---

<sup>13</sup> C. FORNO, *Vittorio Alfieri: agonismo ed emulazione fra citazione e traduzione*, cit., p. 199.

prove dell'infedeltà della moglie e cerca di metterla nelle condizioni di tradirsi da sola, o almeno di trovare un indizio che confermi la sua teoria. Per raggiungere il suo obiettivo chiede l'aiuto del fedelissimo Gomez, il quale dovrà scrutare ogni più infimo particolare del comportamento della regina durante un dialogo con il re. L'argomento della conversazione è ovviamente il principe Carlo, che dovrebbe, secondo le intenzioni di Filippo, suscitare delle reazioni nell'animo di Isabella.

L'episodio ha la sua fonte tematica diretta, come segnalato dal Vaccalluzzo<sup>14</sup>, nella scena dell'atto terzo dell'*Amleto*, in cui viene riprodotta la stessa situazione: Amleto ha capito qual è stata la vera causa della morte del re suo padre e per questo motivo fa mettere in scena a corte una breve rappresentazione teatrale al fine di ricostruire quanto sospetta sia accaduto veramente fra il padre, la madre e lo zio, in modo tale da provocare una reazione emotiva nel nuovo sovrano e nella regina che assistono allo spettacolo. Anche in questo caso il protagonista si serve di un espediente esterno: qualcosa di programmato e recitato per svelare le emozioni dell'animo di una persona; inoltre, anche qui egli chiede l'aiuto dell'amico più fidato, cui dà il compito di non lasciarsi sfuggire nulla.

La situazione di partenza è quindi esattamente la stessa, ma al di là del tema, ciò che colpisce ancora di più è il fatto che questa identità si spinge oltre e coinvolge anche le fasi stesse del dialogo. In entrambe i casi danno avvio alla conversazione rispettivamente Filippo e Amleto richiamando l'attenzione del loro fedele amico del quale segue subito la risposta:

**Alfieri**  
**(*Filippo*, atto II, scena 1)**

**Le Tourneur**  
**(*Hamlet*, atto III, scena 7)<sup>15</sup>**

FILIPPO

HAMLET

Gomez, qual cosa sovra ogni altra al mondo

Ah, viens, Horatio.

---

<sup>14</sup> V. ALFIERI, *L'opera poetica di Vittorio Alfieri*. cit., p. 26.

<sup>15</sup> Tutte le citazioni della traduzione francese letourneriana dell'*Amleto* sono tratte da W. SHAKESPEARE, *Hamlet, prince de Dannemarck*, in P. P. F. LE TOURNEUR, *Le théâtre de Shakespeare traduit de l'anglais*, Paris, chez la veuve Duchesne, 1776-1782, vol. 5.

in pregio hai tu?

HORATIO

GOMEZ

Me voici, cher Prince, **à vos ordres.**

La grazia tua.

FILIPPO

Qual mezzo

stimi a serbarla?...

GOMEZ

Il mezzo, ond'io la ottenni;  
**obbedirti**, e tacermi.

FILIPPO

Oggi tu dunque  
far l'uno e l'altro dei.

GOMEZ

Novello incarco  
non m'è: sai, ch'io...<sup>16</sup>

(vv. 1-6)

L'elaborazione che propone Alfieri si dilunga maggiormente in una sorta di cerimonia che mira a ribadire la superiorità del sovrano sul suo amico, tuttavia, le due dinamiche iniziano da qui a coincidere.

A queste prime battute segue, rispettivamente da parte del sovrano e del principe, la manifestazione del proprio personale apprezzamento nei confronti della costante fedeltà che finora hanno ricevuto dal loro amico:

---

<sup>16</sup> Per quanto riguarda il *Filippo* alfieriano, l'edizione di riferimento rimane quella già citata di Vaccalluzzo presente in V. ALFIERI, *L'opera poetica di Vittorio Alfieri*, cit.

FILIPPO

Tu fosti, il so, finora  
il piú fedel tra i fidi miei: ma in questo  
giorno, in cui volgo un gran pensiero in mente,  
forse affidarti sí importante e nuova  
cura dovrò, che il tuo dover mi piacque  
in brevi detti or rammentarti pria.

HAMLET, *le regardant avec amitié.*

Horatio, tu es l'homme que j'aie jamais  
rencontré; dont le caractère sympathise le  
plus avec le mien.

(vv. 5-11)

Certamente le sfumature espressive dei due personaggi sono diverse, in quanto profondamente dissimili sono le loro personalità: ecco che allora, mentre Amleto ‘guarda con amicizia’ Orazio e ne ricorda quasi con affetto le affinità di carattere, Filippo si muove in modo molto più calcolato e freddo, privo di qualsiasi sentimento, com’è nella sua natura. Questo preambolo serve ai due protagonisti per introdurre la richiesta che stanno per formulare e agevolare l’assenso dell’aiutante; ma se il sovrano spagnolo riceve subito la disponibilità di Gomez (adulatore privo di scrupoli del «gran Filippo»), Orazio manifesta la propria solo dopo che Amleto gli ha spiegato il suo compito:

GOMEZ

Meglio dunque potrammi il gran Filippo  
conoscer oggi.

HAMLET

Je le ferai, Seigneur; & s'il nous vole un  
seul de ses sentimens pendant le cours de  
toute la pièce, & qu'il échappe à nos  
découvertes, je paierai le voleur.

(vv. 12-13)

Segue subito la spiegazione dell’incarico: qui si riscontra il momento più vicino fra i due testi che mette in evidenza l’inequivocabilità del fatto che per questa scena l’opera shakespeariana non sia servita soltanto da motivo di ispirazione all’Alfieri

– espressione già a questo punto forse un po' troppo debole, visti i parallelismi fra i due dialoghi –, bensì abbia costituito un vero e proprio modello di riferimento:

FILIPPO

A te per or fia lieve  
ciò ch'io t'impongo; ed a te sol fia lieve,  
non ad altr'uom giammai. – Vien la regina  
qui fra momenti; e favellare a lungo  
mi udrai con essa: **ogni più picciol moto  
nel di lei volto osserva intanto, e nota:  
affiggi in lei l'indagator tuo sguardo;**  
quello, per cui nel più segreto petto  
del tuo re spesso anco i voler più ascosi  
legger sapesti, e tacendo eseguirli.

(vv. 13-22)

HAMLET

[...]

On joue ce soir une pièce devant le Roi: il y a une Scène qui approche bien des circonstances que je t'ai racontées de la mort de mon père. Je te prie, lorsque tu verras cet acte en jeu, **éveille toute la pénétration de ton ame, observe, interprête** mon oncle. Si, à un certain passage de la pièce, son crime ne sort pas des retraites de son ame où il est caché, c'est un Esprit infernal & pervers que le fantôme que nous avons vu; & toutes mes présomptions imaginées sont aussi noires que les forges de Vulcain. **Attache sur lui tes vigilans regards:** moi, je riverai mes yeux à son visage; & après la pièce, nous réunirons ensemble nos observations à tous deux, pour juger sa conscience par ton extérieur.

Amleto e Filippo descrivono la scena che sta per aver luogo davanti agli occhi del loro confidente, al quale richiedono il massimo impegno per scrutare il più possibile la persona oggetto dei loro sospetti ed individuare ogni più piccolo segnale che possa confermare le loro supposizioni. Particolarmente notevole è il fatto che proprio nel momento culminante della spiegazione, l'Alfieri si serva quasi alla lettera del testo shakespeariano, prima con una rielaborazione che in realtà non si discosta molto dall'originale («ogni più picciol moto / nel di lei volto osserva intanto, e nota», corrispondente al francese «éveille toute la pénétration de ton ame, observe, interprête»), e successivamente, nel punto più drammatico, sentito dal personaggio proprio come un'assoluta esigenza, con una vera e propria citazione: «affiggi in lei l'indagator tuo sguardo» non è che la traduzione addirittura letterale di «Attache sur lui tes vigilans regards».

Significativo, infine, è anche il confronto fra le due brevi scene in cui i due personaggi si ritrovano per discutere sulle impressioni avute e fare il punto della situazione:

**Alfieri**  
*(Filippo, atto II, scena 5)*

**Le Tourneur**  
*(Hamlet, atto III, scena 11)*

FILIPPO

HAMLET

Udisti?

[...] As-tu remarqué?

GOMEZ

HORATIO

Udi.

Oh, très-bien, Seigneur.

FILIPPO

HAMLET

Vedesti?

Quand il a été question d'empoisonnement.

GOMEZ

HORATIO

Io vidi.

Je l'ai très- bien remarqué.

FILIPPO

Oh rabbia!

Dunque il sospetto?...

GOMEZ

... È omai certezza...

FILIPPO

E inulto

Filippo è ancor?

GOMEZ

Pensa...

FILIPPO

Pensai. – Mi segui.

(vv. 298-300)

Celeberrimo esempio alfieriano di frantumazione del verso, la breve scena, nella sua essenzialità laconica, ricalca in modo perfettamente parallelo la dinamica shakespeariana, passando dalla domanda («As-tu remarqué?» che corrisponde ad «Udisti?»), alla conferma («Oh, très-bien, Seigneur», rielaborata in un lapidario «Udii»), alla breve riflessione grazie alla quale viene richiamato il contesto generale («Quand il a été question d'empoisonnement», che nell'adattamento della situazione alfieriana diventa «Dunque il sospetto?...»), per terminare con la conferma certa («Je l'ai très- bien remarqué» che si riflette nell'italiano «Io vidi», in un primo momento, con calco anche qui letterale della battuta di Orazio, e poi in «È omai certezza»).

Le citazioni letterali vere e proprie certo non abbondano in Alfieri, che, come si è detto, preferisce non esplicitare questo rapporto sotterraneo; tuttavia, un altro passo che in questo senso può essere considerato significativo si può reperire nella quarta scena del terzo atto del *Saul*, durante uno dei momenti in cui Saul si mostra ai figli e a David in preda allo “spirito malvagio” che spesso lo coglie e gli fa perdere la cognizione del tempo e dello spazio, nonché la capacità di riconoscere la sua stessa prole.

**Alfieri**  
(*Saul*, atto III, scena 4)

**Le Tourneur**  
(*Macbeth*, atto II, scena 5)

SAUL

LENOX

[...] È caligin densa;  
**tenebre** sono; ombra di morte... Oh! Mira;  
più mi t'accosta; il vedi? Il sol dintorno  
cinto ha di sangue ghirlanda funesta...

La **nuit** a été bien orageuse! Dans la chambre  
où nous couchions, les cheminées ont été  
abattues; l'on a, dit-on, **entendu des voix**  
**lamentables dans les airs**, d'horribles cris de

**Odi** tu canto di **sinistri augelli?**  
**Lugubre un pianto sull'aere** si spande,  
che me percuote, e a lagrimar mi sforza...<sup>17</sup>  
[...]

(vv. 145-151)

mort, de **lugubres accents** annonçant  
distinctement de cruelles calamités, d'affreux  
événemens conformes à ces désastreux  
présages. **L'oiseau des ténèbres** a poussé des  
cris aigus toute la nuit. Quelques-uns  
prétendent que la terre en convulsion a  
tremlé.

Il raffronto fra il testo alfieriano e la traduzione francese risulta particolarmente fruttuoso; il commento di Vaccalluzzo, l'unico ad aver segnalato l'analogia, si focalizza sulla corrispondenza del tema generale presente nei due passi: il parallelismo fra i fenomeni psichici che si verificano nella mente del personaggio e lo stato della natura circostante che li sottolinea enfaticamente rispecchiandoli (caratteristica peraltro tipica anche dell'*Ossian*).

Facendo un passo ulteriore e mettendo a confronto i versi italiani dell'Alfieri con la traduzione francese del *Le Tourneur*, si possono scorgere indizi notevoli: osservando i testi messi a confronto, infatti, è possibile notare come vi siano dei puntuali riscontri comuni. Il termine 'puntuali' in questo caso va inteso con una doppia valenza semantica: sia, cioè, con il significato di 'precisi', sia nel senso di 'puntiformi', se così si può dire. Per quanto riguarda questa seconda accezione del termine, si osserva come in effetti non vi sia mai, da parte dell'Alfieri, la ripresa di un passo o di un'immagine estesa, ma soltanto di elementi, appunto, puntiformi, che tuttavia richiamano incontestabilmente il testo di partenza.

Questo atteggiamento del poeta e la sua volontà di non rifarsi in modo esplicito alla fonte si nota anche dall'ambientazione, completamente diversa per quanto riguarda i termini temporali. Lennox, infatti, parla della notte e la descrive usando tinte fosche, oscure ed inquietanti, perché essa diventa presagio di eventi nefasti, e ne delinea così un quadro peraltro molto simile a tanti affreschi dipinti dal bardo celtico. Nel *Saul*, invece, si parla addirittura del Sole, un sole «già splendido al meriggio»<sup>18</sup> che la mente ormai provata del re vede risorgere nel suo splendore. Il capovolgimento temporale è in questo caso uno di quei meccanismi di 'citazione al contrario' che si possono iscrivere

---

<sup>17</sup> Per l'atmosfera in esso dipinta, il passo dialoga anche, come si è visto, con i poemetti ossianici.

<sup>18</sup> V. ALFIERI, *L'opera poetica di Vittorio Alfieri*, cit., p. 134.



all'interno di quell'atteggiamento alfieriano cui anche in precedenza si è accennato. In questo passo, quindi, Alfieri rielabora le due originali componenti dell'ambientazione e della corrispondenza fra lo stato d'animo e le condizioni della natura circostante, mantenendone soltanto una.

Se dalla scenografia generale vista finora si passa ad un esame più attento dei due testi, si può notare come vi siano delle inaspettate corrispondenze anche a livello lessicale, che paiono piuttosto chiare e inequivocabili. Andando con ordine, si incontra innanzi tutto il riferimento alle tenebre: ma l'ambientazione alfieriana non è notturna, pertanto è ancora più significativo il fatto che, nonostante la situazione di partenza sia opposta, l'autore richiami questo tema così fondamentale per la poetica sentimentale shakespeariana; una spia, probabilmente, per quanto involontaria, della fonte di ispirazione del poeta. Forse neanche Alfieri, riconoscendo l'essenzialità dell'elemento notturno al fine di enfatizzare ulteriormente lo stato d'animo del personaggio, è riuscito a staccarsi completamente dal testo di partenza e ne ha conservato una traccia per tentare di ricostruire la stessa suggestione emotiva.

Interessante poi è anche la presenza dei «sinistri augelli», simbolo di nefasti presagi, di solito provvisti di una sonorità ancora più cupa e funerea (i «*cris aigus*» che diventano un «canto» in Alfieri, con un cambiamento in positivo che quasi si pone in contrasto con l'immagine negativa che in realtà questi uccelli richiamano), cui è abbinato il verbo «odi», presente anche in Shakespeare, ma assegnato all'altro elemento uditivo del passo, con abile intreccio di rielaborazione, quindi, da parte dell'astigiano. Questa seconda componente sonora è rappresentata dal «lugubre pianto» che «si spande» «sull'aere» che rispecchia quasi letteralmente le «*voix lamentables dans les airs*», cui si uniscono i «lugubres accents», i quali, a loro volta, enfatizzano ulteriormente l'atmosfera amplificandone le sfaccettature sonore.

## 5. 2 Ripresa della struttura scenica

Oltre alla presenza di citazioni letterali puntuali, un'altra modalità grazie alla quale il poeta astigiano si avvicina alla materia inglese è la ripresa della struttura di alcune scene, come si ha già avuto modo di osservare nell'episodio di Filippo e Gomez.

In questi casi quasi non appaiono vere e proprie citazioni testuali, ma l'ambientazione, l'ordine delle battute scambiate fra i personaggi (spesso anch'essi affini a quelli presentati dallo Shakespeare), il loro stesso comportamento, la gestualità e gli argomenti affrontati sembrano un po' troppo ricalcati sul modello del bardo inglese per essere considerati soltanto una coincidenza fortuita. È il caso per esempio di un passo che non è ancora mai stato segnalato nei commenti all'opera. Si tratta della prima e della seconda scena del quinto atto del *Saul*, in cui gli sposi, Micol e David, sono costretti a separarsi per evitare le ire del sovrano e per non mettere in pericolo la vita del giovane. L'episodio richiama da vicino le dinamiche della celeberrima scena shakespeariana di *Giulietta e Romeo*, nel momento in cui i due sposi si separano poiché Romeo deve fuggire a Mantova per salvare la propria vita dopo l'uccisione di Tebaldo.

Molti sono infatti i punti comuni fra i due testi (pur essendo presenti anche zone di autonomia); inoltre la scena offre alcuni esempi di quella che è stata definita in precedenza «citazione per contrasto», in quanto alcuni elementi sono così diametralmente opposti da far pensare che ci sia dietro una volontà tesa ad una tipologia di atteggiamento che si potrebbe definire come 'emulazione mascherata'.

Se si prova a comparare da vicino i due passi, si nota che la situazione generale da cui prende avvio l'episodio parte da un contesto comune: i due giovani innamorati non possono stare assieme a causa del volere contrario della famiglia di lei, in particolare per volontà del padre. I due quindi si vedono costretti a separarsi, almeno per il momento, ed entrambe le coppie scelgono l'alba o l'ultima parte della notte come momento più propizio. La scena inizia in tutti e due i casi con gli innamorati che entrano sulla scena addolorati a causa dell'imminente separazione, ed è sempre il personaggio femminile che inizia il dialogo, quasi incredulo di quanto sta per verificarsi<sup>19</sup>.

---

<sup>19</sup> Superfluo ricordare che in Alfieri (considerato lo stile e il temperamento dell'autore) mancano tutte le metafore e le simbologie sentimentali, come «le candele della notte», «l'allodola» o «l'usignolo», che invece costituiscono uno dei tratti essenziali della poesia shakespeariana.

**Alfieri**  
**(Saul, atto V, scena 1)**

**Le Tourneur**  
**(Roméo et Juliette, atto III, scena 7)**

MICOL

Esci, o mio sposo; vieni: è già ben oltre la notte... Odi tu, come romoreggia il campo? All'alba pugnerassi. — Appresso al padiglion del padre tutto tace. Mira; **anco il cielo il tuo fuggir seconda: la luna cade, e gli ultimi suoi raggi un negro nuvol cela.** Andiamo: or niuno su noi qui veglia, andiam; per questa china scendiamo il monte, e ci accompagni Iddio<sup>20</sup>.

JULIETTE

Non, cette clarté n'est point le jour; j'en fuis sûre: **c'est quelque météore qu'exhale le Soleil pour te servir de flambeau cette nuit, & t'éclairer dans ta route vers Mantoue.** Demeure encore un moment: tu ne partiras point si-tôt.

(vv. 1-9)

Micol e Giulietta sottolineano l'opportunità di dividersi in quel momento perché nessuno li avrebbe notati, ma mentre Micol trova coraggio nel cielo notturno che ancora per poco tempo avvolge tutto con la sua ombra («anco il cielo il tuo fuggir seconda: / la luna cade, e gli ultimi suoi raggi / un negro nuvol cela»), insistendo sì su questo aspetto, ma annunciando anche la prossima alba (si vedano proprio gli ultimi due versi), Giulietta, pur parlando dello stesso argomento, ne evidenzia la componente opposta, secondo il noto romantico inganno («c'est quelque météore qu'exhale le Soleil pour te servir de flambeau cette nuit, & t'éclairer dans ta route vers Mantoue.»), facendo sì riferimento alle tenebre («cette nuit»), ma sottolineandone gli elementi luminosi («flambeau», «éclairer»).

Segue poi la risposta dei due personaggi maschili:

DAVID

Sposa, dell'alma mia parte migliore,  
mentre Israello a battaglia si appresta,

ROMEO

Hé bien **qu'on me surprenne ici, qu'on me conduise à la mort;** je suis content, si tu le

---

<sup>20</sup> Anche per quanto riguarda il *Saul* alfieriano, l'edizione di riferimento rimane quella già citata di Vaccalluzzo presente in V. ALFIERI, *L'opera poetica di Vittorio Alfieri*, cit.

fia pur ver che a fuggir David si appresta?  
Morte, ch'è in somma? — **Io vo' restar:**

**[mi uccida**

**Saùl, se il vuol; pur ch'io nemici pria  
in copia uccida.**

(vv. 10-15)

veux ainsi. Je dirai comme toi, que cette lueur grisâtre n'est pas celle du matin, mais le pâle reflet de la Lune, & que ce n'est pas l'alouette dont les accens s'élèvent & vont frapper la voûte des cieux. Ah! crois - moi; j'ai bien plus de penchant à rester, que de volonté de partir. Hé bien, que la mort vienne, la mort sera la bien venue: Juliette le veut ainsi. Qu'en dis-tu, mon amour? Allons, causons ensemble: non, ce n'est pas le jour.

David, rammaricato dal fatto di doversi allontanare, afferma che preferisce rimanere anche a costo della propria vita («Io vo' restar: mi uccida / Saùl, se il vuol; pur ch'io nemici pria / in copia uccida.»). Lo stesso atteggiamento si riscontra anche in Romeo che, dopo le dolci insistenze dell'amata, preferisce rimanerle accanto ad ogni costo («Hé bien qu'on me surprenne ici, qu'on me conduise à la mort»). Anche qui però, vi sono delle differenze sostanziali: David, infatti, contrariamente a Romeo, vuole rimanere non tanto, o meglio non solo, per restare accanto all'amata, ma per poter tornare in guerra e affermare il proprio valore militare. Ancora una volta, quindi, al tema amoroso corrisponde in Alfieri quello prettamente bellico. Entrambi i personaggi maschili imperniano la loro battuta su questa nuova volontà sopraggiunta nel loro animo, ma dalle loro labbra escono parole diametralmente opposte l'uno dall'altro: se Romeo infatti ribadisce il tema erotico riprendendo l'inganno illusorio prima descritto da Giulietta, David invece parla con insistenza dei nemici da uccidere (il verbo, infatti, viene ripetuto due volte a distanza ravvicinata)<sup>21</sup>.

A questo punto prende di nuovo la parola il personaggio femminile e per entrambe le coppie subentra un elemento di disturbo, rappresentato in tutti e due i casi da un genitore, ma anche qui con una differenza significativa, sempre per opposizione: per Giulietta esso è raffigurato dal pericolo della madre, annunciata dalla nutrice, che sta per arrivare, mentre per Micol è lei stessa a ricordare le atroci imprese che il padre sta compiendo e che causano appunto l'allontanamento del suo innamorato.

<sup>21</sup> Sul valore delle ripetizioni lessicali in Alfieri, cfr. V. PERDICHIZZI, *Lingua e stile nelle tragedie di Vittorio Alfieri*, Pisa, Edizioni ETS, 2009.

MICOL

Ah! tu non sai: già **il padre**  
incominciò a bagnar nel sangue l'ira.  
Achimelèch, qui ritrovato, cadde  
vittima già del furor suo.

LA NOURRICE

**Votre mère** se prépare a venir à votre  
chambre: le jour paroît: tenez-vous sur vos  
gardes; veillez bien autour de vous.

(vv. 15-18)

Subito dopo i due continuano a parlare della guerra in corso e a ragionare sul comportamento di Saul, sul suo odio nei confronti di David, sulla reazione di Gionata, sullo sconforto profondo di Micol che si vede combattuta fra gli affetti del sangue e quelli del cuore. È proprio Micol, però, che ritorna al tema principale della separazione per affrettare la partenza, altrimenti troppo pericolosa («bastami solo / di rimaner per sempre col mio sposo... / Deh! vieni or dunque; andiamo...»), e ancora una volta il suo atteggiamento si trova in corrispondenza con quello di Giulietta («laisse donc entrer le jour et sortir mon Amant & ma vie.»).

MICOL

Ahi padre crudo!  
Tu stesso, tu, la misera tua figlia  
sforzi a bramare il fatal dì... Ma pure,  
io no, non bramo il morir tuo: felice  
vivi; vivi, se il puoi; **bastami solo**  
**di rimaner per sempre col mio sposo...**  
**Deh! vieni or dunque; andiamo...**

JULIETTE

Hé bien, fatale fenêtre, **laisse donc entrer le**  
**jour et sortir mon Amant & ma vie.**

(vv. 30-36)

Entrambe, quindi, invitano lo sposo, per quanto a malincuore, alla partenza, ma ancora una volta in modo contrastante: Micol vuole affrettare la partenza di entrambi, nel senso che è decisa a seguire a qualunque costo il giovane e pertanto parla di una

fuga comune, mentre invece Giulietta lascia sì che Romeo parta, ma non fa cenno al fatto di seguirlo.

Segue poi una lunga battuta di David in cui il guerriero, con concretezza maschile e militare, capisce che non si può rinviare oltre il momento della partenza e pur desiderando partecipare alla guerra ormai in corso, riconosce con rammarico di non poterlo fare.

DAVID

[...]

Ceder dunque per ora al timor tuo  
emmi mestiero, ed all'amor tuo scaltro. —  
Ma tu, pur cedi al mio... **Deh! sol mi lascia...**

ROMEO

**Adieu, adieu:** encore un baiser, & **je vais descendre.**

(vv. 44-46)

La sua battuta si conclude con il tentativo di allontanare fisicamente e definitivamente l'innamorata («Deh! Sol mi lascia...»), atteggiamento che riflette il comportamento di Romeo, il quale, pur con maggiore dolcezza, agisce però nello stesso modo e per le stesse ragioni («Adieu, adieu [...] je vais descendre.»).

Ovviamente, a questo atteggiamento così definitivo, percependo l'imminente ed inevitabile separazione, le amanti reagiscono di conseguenza trattenendo il più possibile i rispettivi compagni, e tutte due cercano con disperata decisione un contatto continuo con l'amato per sentirlo quanto più possibile vicino nonostante la lontananza:

MICOL

**Ch'io ti lasci? Pel lembo, ecco ti afferro.  
da te mai più, no, non mi stacco...**

JULIETTE

Te voilà donc parti, mon cher Amant, mon Maître! Ah! mon époux, mon ami! **il me faut de tes nouvelles à chaque minute des heures: chaque minute va durer un jour: oh! qu'à ce compte j'aurai vu couler d'années, avant de revoir mon cher**

(vv. 46-47)

**Romeo.**

Entrambe lasciano che sia il cuore con il suo desiderio amoroso incessante a parlare, ma soprattutto con la paura che il distacco diventi definitivo; e questo terrore è evidente nelle loro parole e nell'attaccamento fisico che manifestano nei confronti dell'amante. Ecco che allora, mentre Micol si aggrappa fisicamente al vestito di David («Ch'io ti lasci? Pel lembo, ecco ti afferro. / da te mai più, no, non mi stacco...»), Giulietta si affida alle lettere che con ansiosa assiduità dettata dall'amore chiede con insistenza al marito («il me faut de tes nouvelles à chaque minute des heures: chaque minute va durer un jour: oh! qu'à ce compte j'aurai vu couler d'années, avant de revoir mon cher Romeo.»).

David cerca subito di convincere l'amata a non seguirlo per motivi di sicurezza sia propri che della ragazza, ma tenta anche di rassicurarla promettendole proprie notizie non appena si sarà messo in salvo, assicurandole inoltre che questa separazione non può che essere temporanea e che spera molto presto potranno riunirsi.

DAVID

[...]

Pur ch'io scampi; che brami altro per ora?  
Non t'involare al già abbastanza afflitto  
misero padre. **Appena giunto in salvo,  
io ten farò volar l'avviso; in breve  
riuniremci, spero.** Or, se mi dolga  
di abbandonarti, il pensa... Eppure,... ahi lasso!  
[come?...

(vv. 70-76)

ROMEO

Adieu: **je ne laisserai échapper aucune  
occasion de te faire passer, ô ma bien  
Aimée, mon salut & mes vœux.**

[...]

ROMEO

**Je n'en doute point, & un tems viendra,  
où tous les maux que nous souffrons  
aujourd'hui seront le sujet de nos doux  
entretiens.**

Questi due aspetti, volti a rassicurare l'animo impaurito e pesantemente preoccupato dell'amata, rispecchiano perfettamente l'atteggiamento di Romeo, per

quanto David si esprima in modo più succinto e come sempre privo dei sentimentalismi di cui invece si nutrono costantemente le battute del protagonista shakespeariano, il quale a sua volta promette di esaudire la richiesta di Giulietta riguardo alle notizie continue su di lui («je ne laisserai échapper aucune occasion de te faire passer, ô ma bien Aimée, mon salut & mes vœux.») e nel contempo la rassicura con certezza (si noti come invece, ancora una volta, giochi il fattore oppositivo in David che, con il verbo «spero», lascia aperto uno spiraglio al dubbio irrisolto), in seguito ad una domanda di lei, sulla temporaneità della loro separazione («Je n'en doute point, & un tems viendra, où tous les maux que nous souffrons aujourd'hui seront le sujet de nos doux entretiens.»).

In tutta questa scena, l'unica sfumatura più sentimentale e drammatica presente in Alfieri, il quale, contrariamente alla passionalità irruenta di Shakespeare, raffigura i due personaggi con atteggiamenti sempre molto composti e razionali (a parte qualche cedimento di Micol), è probabilmente la richiesta rivolta da David, un momento prima di allontanarsi davvero, di un ultimo abbraccio da parte della moglie («l'ultimo amplesso or dammi»), che richiama immediatamente l'ultimo bacio, ovviamente più sentimentale, di Romeo a Giulietta («encore un baiser»).

Le due scene si concludono con la partenza, questa volta reale, dei rispettivi sposi, ma anche in questo caso interviene la volontà dell'astigiano di prendere le distanze dal modello:

DAVID

... Ed io?... Ma,... frena... il pianto... —

**Or, l'ali al piè, possente Iddio, m'impenna.**

(vv. 94-95)

*Juliette tend les bras à Romeo qui achève de se précipiter au bas de la muraille il y reste immobile & sans parler. Juliette se couvre le visage & rentre. Au bout d'un moment Romeo se relève & s'éloigne à pas lents, les yeux toujours fixés sur la fenêtre, & dans l'attitude d'un homme au désespoir.*



David, infatti, si allontana velocemente, chiedendo addirittura a Dio di renderlo il più celere possibile («Or, l'ali al piè, possente Iddio, m'impenna»), mentre colpisce, proprio per il contrasto che si crea, la lentezza con cui Romeo compie la medesima azione («il y reste immobile & sans parler. [...] Romeo se relève & s'éloigne à pas lents, les yeux toujours fixés sur la fenêtre, & dans l'attitude d'un homme au désespoir.»). Curioso, poi, è il fatto che questa descrizione dell'atteggiamento di Romeo non appartenga a Shakespeare, bensì all'ampio apparato didascalico costruito dallo stesso Le Tourneur.

Infine un ultimo appunto riguardante l'episodio si può riscontrare nella seconda scena alfieriana, costituita da un breve monologo di Micol che, rimasta ormai sola, riflette sul da farsi ed è combattuta fra il seguire il suo sposo, con il rischio di mettere in gioco le vite di entrambe, oppure rimanere e nello stesso tempo accettare questo momento di separazione.

**Alfieri**  
(*Saul*, atto V, scena 2)

MICOL

... Ei fugge?... oh cielo!... Il seguirò... Ma, quali ferree catene paion rattenermi?...  
Seguir nol posso. — Ei mi s'invola!... Appena mi reggo,... non ch'io 'l segua... Un'altra volta perduto io l'ho!... **Chi sa, quando il vedrai?...**  
Misera donna! e sposa sei?... fur nozze le tue?... — No, no; del crudo padre al fianco più non rimango. Io vo' seguirti, o sposo... — Pur, se il seguo, lo uccido; è ver, pur troppo!  
Come nasconder la mia lenta traccia, su l'orme sue veloci?...

(vv. 96-106)

**Le Tourneur**  
(*Roméo et Juliette*, atto III, scena 7)

JULIETTE

Ah! **crois-tu que nous nous revoyons jamais?**

[...]

JULIETTE

**O Dieu! j'ai une ame qui present le malheur: il me semble que je te vois, maintenant que tu est descendu, comme un mort couché au fond d'un tombeau: ou ma vue se trouble, ou tu me parois pâle.**

È a questo punto che subentrano, o meglio, si amplificano ancora di più i dubbi e i timori, ora che non c'è David a rassicurarla; Micol si trova dunque a temere di non rivedere più il marito («Chi sa, quando il vedrai?»), un timore che Giulietta aveva già espresso in precedenza («crois-tu que nous nous revoyons jamais?») e che sarà sottolineato ulteriormente dai presagi negativi che le detta il suo animo.

Alla luce di quanto analizzato finora, numerosi indizi permetterebbero di affermare con una certa probabilità un legame tra la fonte alfieriana di questa scena e quella più famosa dell'opera shakespeariana: l'identità della struttura, della situazione generale e perfino dell'ordine delle battute dei due personaggi è piuttosto esplicita. Certo, non si arriva mai alla prova del testo, alla citazione vera e propria, ma ciò può essere giustificato anche dal fatto che questa scena in Shakespeare è ricca di un *pathos* dolce, struggente, sentimentale e drammatico, elementi quasi sconosciuti alla marmorea compostezza alfieriana. A questo, inoltre, si deve aggiungere, come già detto, la volontà da parte del poeta astigiano di confondere il lettore mantenendo il più possibile le distanze dalla sua fonte originale, un atteggiamento che si manifesta con le numerose citazioni per contrasto disseminate in tutta la scena. La volontà di opposizione attuata di proposito dall'Alfieri, però, almeno in questo caso, sembra sottolineare ancora di più la veridicità dell'ipotesi iniziale e fa apparire quella del poeta come una sorta di *précaution inutile*.

Un'altra occasione in cui Alfieri ripropone una strutturazione scenica di impianto shakespeariano si riscontra nella quinta scena del quarto atto del *Filippo*, in cui Gomez, insinuandosi in modo subdolo nella mente di Isabella tenta di farla cadere nella trappola ideata assieme al sovrano per poter ottenere la conferma dei suoi sospetti di tradimento. L'intuizione di Vaccalluzzo, secondo cui il comportamento di Gomez ricorda quello del malvagio consigliere dell'*Otello*, offre lo spunto per una riflessione più approfondita su questo episodio.

Le due scene si presentano per certi versi speculari, mentre in altri aspetti sono ovviamente autonome e indipendenti l'una dall'altra; tuttavia, nonostante questo principio di base che sempre caratterizza la metodologia di lavoro del poeta, anche in questo caso si possono scorgere numerosi punti di contatto che individuano alcuni aspetti comuni fra i personaggi. Le personalità in gioco, da una parte Isabella e Gomez, dall'altra Otello e Jago, hanno, anche per la diversità del contesto e della situazione in cui sono inseriti, delle caratteristiche certamente specifiche, ma gli elementi di identità

suggeriscono una suggestione shakespeariana almeno per quanto riguarda la strutturazione della scena e in particolare il modo di agire di Gomez, che ricalca da vicino il comportamento di Jago.

Entrambi infatti iniziano la loro opera di destabilizzazione del proprio interlocutore sorprendendolo in un momento di riflessione: Isabella è ancora tutta scossa per la conversazione appena conclusa con il sovrano, mentre Otello ha appena terminato un amabile dialogo con la moglie.

**Alfieri**  
**(*Filippo*, atto IV, scena 5)**

**Le Tourneur**  
**(*Othello*, atto III, scena 5)**

GOMEZ

Perdona  
l'ardir mio troppo; io teco il re pur anco  
[stimava.

ISABELLA

... Or dianzi ei mi lasciò.

(vv. 151-153)

OTHELLO *suivant des yeux Desdemona*, il  
*s'ecrie dans un élan de passion.*

Intéressante orpheline, naïve enfant,  
excellente créature! Que l'enfer me saisisse,  
s'il n'est pas vrai que je t'aime; & quand je ne  
t'aimerai plus, un horrible chaos bouleversera  
mon ame.

JAGO

Mon noble Seigneur.

OTHELLO

Que veux-tu, Jago?

Dopo averne interrotto i pensieri, i due iniziano ad insinuare il dubbio nella mente dei propri interlocutori, rendendoli progressivamente sempre più curiosi di sapere quale sia il pensiero della persona che hanno di fronte.

GOMEZ

Cercarne  
dunque m'è forza altrove. Impaziente  
per certo ei sta di udir l'evento alfine...

ISABELLA

L'evento?... Arresta il piè: dimmi...

(vv. 153-156)

JAGO

Cassio, lorsque vous recherchez la main de  
Desdemona, eut-il connoissance de vos  
amours?

OTHELLO

Oui, depuis leur naissance jusqu'à notre  
mariage. Pourquoi cette question?

La tecnica escogitata da entrambi consiste nel suscitare una forte curiosità nei proprio interlocutori, facendo leva sui loro punti più vulnerabili (l'onestà di Desdemona e il pericolo estremo in cui si trova Carlo). Una volta stimolata la loro inquietudine, sono proprio Otello ed Isabella a rivolgere delle domande sempre più impazienti a Gomez e Jago, che quasi si mostrano ritrosi (sulla ritrosia gioca molto Jago, soprattutto), per cercare di arrivare al nocciolo della questione. Questo momento in Shakespeare è ben più esteso ed elaborato rispetto ad Alfieri, perché Jago tende a tergiversare molto di più, così come farà per tutto il resto della scena, ma sia Otello sia Isabella alla fine desiderano arrivare al dunque:

ISABELLA

Che mai? Parla.

OTHELLO

Je veux connoître tes pensées.

(v. 164)

Soltanto dopo essere stati messi alle strette dalle insistenti domande di Isabella e Otello, i due iniziano ad illustrare le loro false supposizioni, sempre in modo tale da aumentare progressivamente il sospetto e la preoccupazione nell'ascoltatore (si veda per esempio l'atteggiamento di Jago che, una volta innescata la gelosia, interrompe subito la

confessione per deviare con un altro ampio preambolo) e cercando di colpirlo nei suoi punti più deboli, nei suoi affetti più intimi e profondi:

GOMEZ

Sta scritta  
in questo foglio la sentenza: ad essa  
null'altro manca, che del re l'assenso.

ISABELLA

E il tenor n'è?

GOMEZ

Morte pronunzia.

ISABELLA

Morte?  
Iniqui! morte? E qual delitto è in lui?

GOMEZ

Tel tacque il re?

ISABELLA

Mel tacque, sí.

GOMEZ

... Tentato  
ha il parricidio.

ISABELLA

Oh ciel! Carlo?...

GOMEZ

Lo accusa  
il padre stesso; e prove...

JAGO

Je suis ravi de ces sentimens. Je pourrai  
desormais vous montrer plus librement & sans  
scrupule la juste affection que je vous perte.  
Recevez donc de moi l'avis qu'il est de mon  
devoir de vous donner. Je ne parle point de  
preuves encore; mais veillez sur votre femme,  
examinez-la bien avec Cassio: tenez vos yeux  
dans un état d'observation, sans être ni jaloux,  
ni rassuré. Je ne voudrois pas voir votre coeur  
franc, généreux, trompé bassement & victime  
de sa bonté naturelle: veillez sur votre femme.  
Je connois bien les moeurs de notre contrée.  
Nos Vénitiennes laissent voir au ciel des  
intrigues qu'elles n'osent montrer à leurs  
époux. Toute leur vertu se réduit à s'abstenir  
du péché? Non: mais à le tenir bien secret.

(vv. 165-172)

Subito dopo entrambi i calunniatori si preoccupano di legittimare la loro posizione sottolineando la propria onestà, la lealtà al loro superiore e di conseguenza anche l'attendibilità di quanto stanno affermando, elementi che vengono confermati anche dai due interlocutori, che credono senza il minimo sospetto a ciò che viene loro presentato:

GOMEZ

Il suo delitto vero? – E dirtel posso,  
se tu nol sai?... Può il dirtelo costarmi  
la vita.

ISABELLA

Oh! che di' tu? Ma che? paventi  
ch'io tradire ti possa?

GOMEZ

Il re tradisco,  
s'io nulla dico; il re. – Ma, qual ti punge  
stimol sí caldo ad indagarne il vero?

JAGO

Seigneur, vous le savez, que je vous aime.

OTHELLO

Je le crois ainsi; & c'est parce que je te sais  
plein d'honneur, d'attachement pour moi, parce  
que tu peses tes paroles, avant de les énoncer,  
que ces pauses, ces silences de ta part  
m'allarment davantage. Dans un intrigant  
déloyal & faux, de pareilles feintes sont des  
ruses d'habitude pour mieux surprendre: mais  
dans l'homme sincere ce sont de secretes  
délations qui à la longue s'échappent d'un  
coeur à qui la vérité fait violence.

(vv. 176-181)

Una volta rotti gli indugi, i due malvagi consiglieri iniziano a costruire davanti agli occhi dei loro interlocutori tutta la loro falsa realtà, dandone un'immagine apparentemente precisa, perché ricca di particolari e suffragata dalla credibilità del parlante, appena ribadita sapientemente, ma in realtà completamente distorta dalle mire e dagli obiettivi personali o demandati da altri.

GOMEZ

[...]

Credi; la origin vera  
dei misfatti di Carlo, è in parte, amore...

ISABELLA

Che parli?

GOMEZ

Amor, che il re ti porta. Ei lieto  
più fora assai di un successor tuo figlio,  
che non di Carlo sia per l'esser mai.

ISABELLA

Respiro. – In me quai basse mire inique  
supporre ardisci?

GOMEZ

Del mio re ti ardisco  
dire i pensier; non son, no, tali i miei;  
ma...

ISABELLA

Vero è dunque, è ver, ciò ch'io finora  
mai non credea; che il padre, il padre stesso,  
il proprio figlio abborre...

[...]

GOMEZ

Di te non meno  
inorridisco anch'io. Sai, donde nasce  
lo snaturato odio paterno? Il muove  
vile invidia: in veder virtù verace  
tanta nel figlio, la virtù mentita  
del rio padre si adira: a se pur troppo  
ei dissimile il vede; ed, empio, ei vuole  
pria spento il figlio, che di se maggiore.

JAGO

Elle a trompé son pere en vous épousant, &  
quand elle sembloit repousser ou craindre vos  
regards, c'étoit alors quelle les cherchoit le  
plus.

OTHELLO

Il est vrai: elle seignit ainsi.

JAGO

Allez, allez: celle qui sut si jeune encore  
soutenir un rôle pareil, tenir aux yeux de son  
pere son sein fermé comme le coeur d'un  
chêne. (*Avec ironie*) le bon vieillard crut qu'il  
y avoit de la magie. [...]

(vv. 198-200, 207-214)

Dopo aver illustrato in modo distorto la situazione ed aver dipinto un quadro a tinte molto cupe che getta nel turbamento e nello sconforto più totale i due protagonisti, Gomez e Jago continuano la loro opera manifestando finti rimorsi di coscienza per le orribili notizie arrecate e il dispiacere per la loro impotenza di fare qualcosa per risolvere il problema, ma nello stesso tempo sottolineano la veridicità delle loro affermazioni, sempre suffragata da manifestazioni di fedeltà assoluta. Com'è noto, entrambi alla fine riescono a convincere i propri interlocutori delle loro menzogne e a controllare da quel momento in poi il loro comportamento, inducendoli a invischiarsi sempre di più nella trappola da loro tesa, fino alla tragica soluzione finale.

Anche in questo caso, dunque, si possono individuare degli elementi che permettono di ipotizzare con una certa probabilità che, in effetti, la trama strutturale sottesa alla scena alfieriana, richiamando in molti punti l'organizzazione del corrispondente testo del drammaturgo inglese, individui in esso il suo modello.

### **5. 3 Interferenze nei personaggi**

Un'altra tipologia di rielaborazione attraverso la quale Alfieri si avvicina al testo shakespeariano è rappresentata dalla somiglianza nel comportamento di alcuni personaggi: in questi casi il poeta di Asti coglie i tratti psicologici della figura di riferimento più utili per amplificare e rendere maggiormente drammatico il proprio personaggio. Il fatto che queste interferenze si manifestino nei momenti solitamente più significativi ai fini dello sviluppo della vicenda, e senza dubbio anche più ricchi di intensità patetica, sottolinea ulteriormente la capacità da parte dell'astigiano di saper cogliere i punti più significativi dell'opera shakespeariana e di servirsene proprio in quei momenti che egli ritiene i cardini della sua composizione.

È il caso ad esempio della terza scena del quinto atto del *Saul*, che intesse un fitto dialogo con la materia shakespeariana e in modo particolare con le tre opere che



propongono gli stessi temi rappresentati nel testo alfieriano: *Macbeth*, *Riccardo III* e *Re Lear*. L'intreccio di queste tre opere è proposto attraverso una serie di continui rinvii – che non si risolvono quasi mai in vere citazioni – concentrati soprattutto in certi momenti del dialogo fra Micol e il padre.

Per quanto Alfieri abbia tentato di imporsi di non frequentare più Shakespeare perché le sue opere non ne risentissero a discapito della propria originalità, bisogna tener conto del fatto che comunque ormai le aveva lette, e la forza dirompente e propulsiva del bardo inglese non poteva non aver colpito l'animo indomito del piemontese, anche se poi il risultato finale delle sue rielaborazioni non è mai di emulazione. Forse la carica passionale e romantica di Shakespeare non riesce a passare nell'Alfieri, ma è anche impossibile pensare che, una volta entrato in contatto con le sue opere, non sia rimasto impresso nulla nel suo animo, nonostante affermi di essersi obbligato ad interromperne la lettura. Ipotizzare una tale estraneità alle opere shakespeariane sarebbe improponibile anche se Alfieri, come egli stesso afferma, non le avesse lette tutte; tuttavia, visti gli indizi finora analizzati, questa sua dichiarazione inizia a perdere un po' di credibilità, ancora di più perché è un'affermazione formulata in prima persona.

Pur restando ferma in ogni caso la volontà dell'Alfieri di realizzare un risultato autonomo ed indipendente dal modello, la scena in questione ne è un esempio; fin dall'inizio viene rappresentato Saul in uno stato di follia allucinata durante il quale crede di vedere ombre inesistenti di cui riporta terrorizzato le voci:

**Alfieri**  
(*Saul*, atto V, scena 3)

**Le Tourneur**

SAUL

MACBETH

**Ombra adirata, e tremenda, deh! cessa: lasciami, deh!...** Vedi: a' tuoi piè mi prostro...  
Ahi! **dove fuggo?**... — ove mi ascondo? O fera  
**ombra terribil**, placati... Ma è sorda  
ai miei preghi; e m'incalza?... **Apriti, o terra,**  
**vivo m'inghiotti...** Ah! pur che **il truce sguardo**  
**non mi saetti della orribil ombra...**

**Loin de moi: ôte-toi de mes yeux!**

[...]

MACBETH

[...] **Fuis de mes yeux, terrible fantôme:**

(vv. 117-123) **vaine vision, loin de moi!** [...]

(*Macbeth*, atto III, scena 5)

RICCARDO

[...] **Fuyons donc. - Qui fuir? moi?** [...]

(*Richard III*, atto V, scena 7)

LEAR

[...] **Que la terre s'entr'ouvre & te dérobe à ma vue!**

[...]

LEAR

[...] **tu ne peux voir par ces yeux, que tu fixes sur moi.**

(*Le roi Léar*, atto III, scena 2)

Il primo verso («Ombra adirata, e tremenda»), riecheggiato con varianti in tutta la battuta («ombra terribil», «orribil ombra»), insiste sul tema della visione di un fantasma e richiama immediatamente alla memoria, anche in virtù della reazione emotiva, la quinta scena del terzo atto del *Macbeth*, quando il protagonista vede materializzarsi improvvisamente al suo banchetto il fantasma di Banquo che egli aveva appena fatto uccidere, e le cui parole («terrible fantôme: vaine vision») hanno una somiglianza molto significativa con il testo alfieriano.

Tutta la battuta iniziale è un continuo susseguirsi di rinvii a luoghi della scena del *Macbeth* e ne riflette le diverse fasi. Subito dopo, infatti, Saul, proprio come nell'opera shakespeariana, completamente in preda al terrore, desidera che il fantasma si allontani da lui («cessa: / lasciami»), reazione che rispecchia il comportamento del personaggio inglese, con le ripetute espressioni «loin de moi: ôte-toi de mes yeux » e «fuis de mes yeux».

In entrambe, poi, segue un senso di totale smarrimento nei confronti della situazione, ma per questo aspetto il riferimento non è più al *Macbeth*, bensì al *Riccardo III* (atto V, scena 7), nel momento in cui il re si risveglia tutto sconvolto dall'incubo che ha tormentato il suo sonno notturno, durante il quale si erano avvicinate nella sua mente tutte le anime delle persone da lui assassinate che gli predicevano la sconfitta in guerra il giorno successivo e la morte. Anche nel *Riccardo III*, quindi, la scena è ambientata durante la notte che precede la battaglia conclusiva della *pièce*. Entrambe i sovrani, presi dal panico, non sanno come comportarsi. La reazione immediata, quindi, è la volontà di allontanarsi («dove fuggo?», ripreso poi più avanti da «dove fuggo?... / per questa parte io scamperò» e «qui dunque io fuggirò») che in Saul, però, è rappresentato da un desiderio solamente materiale di fuga, nel senso che egli cerca un luogo in cui rifugiarsi, mentre Riccardo inizia su questa linea, ma subito dopo rivolge il suo discorso ad una dimensione tutta interiore ed introspettiva in cui il vero luogo dal quale il protagonista vorrebbe allontanarsi è rappresentato addirittura da lui stesso.

Lo sconforto per entrambe è talmente profondo e disperato che tutti e due si rivolgono alla terra come ultimo rifugio, per se stessi, come nel caso di Saul («apriti, o terra, / vivo m'inghiotti»<sup>22</sup>), o per il fantasma, come nel caso di Macbeth («Que la terre s'entr'ouvre & te dérobe à ma vue!»).

Si saranno notati i continui riferimenti del testo inglese al senso della vista (i già citati «ôte-toi de *mes yeux*», «Fuis de *mes yeux*», «Que la terre s'entr'ouvre & te dérobe à *ma vue*!», oltre a «tu ne peux voir par *ces yeux*, que tu *fixes* sur moi» e alla famosa immagine «ne secoue point ainsi ta chevelure sanglante, *en me fixant*»). A questo proposito è interessante costatare che anche questo aspetto lascia la sua traccia nell'incisiva e lapidaria espressione scelta dall'Alfieri, che però illustra tutte le caratteristiche declinate in più punti del testo shakespeariano: «il truce sguardo / non mi saetti della orribil ombra» (e più avanti «Che veggo?» e «Oh vista atroce!»), quasi a conferma del fatto che tutti gli aspetti del modello sono stati ripresi, pur con le dovute rielaborazioni.

Dopo la battuta di apertura di Saul, Micol, finora spettatrice incredula e sbigottita del comportamento del padre, tenta di inserirsi nel suo monologo. Vista la situazione, ossia che il sovrano improvvisamente si immerge in una sorta di delirio di

---

<sup>22</sup> Ma cfr. anche «Ahi, dura terra, perché non t'apristi?» (*Inf.* XXXIII)

allucinazioni acustico-visive, le parole di Micol non possono non ricordare per contrasto l'atteggiamento che invece mantiene l'ambiziosa interlocutrice di Macbeth, la moglie, che pure si trova a dover fronteggiare la stessa situazione della giovane figlia del re. Le due figure femminili sono l'esatto opposto l'una dell'altra: al sincero dolore per lo stato del padre, al senso di incredulità e di incomprensione, poiché la ragazza inizialmente non capisce cosa stia succedendo, di impotenza legata però fortemente al desiderio di aiuto, si contrappone dall'altra parte il sangue freddo, il desiderio di mantenere a tutti i costi la propria posizione fino a dare al marito addirittura del codardo per la sua reazione.

Una citazione per contrasto si riscontra anche nella successiva battuta di Saul nella quale il sovrano, inginocchiandosi, si dichiara in completo potere di Samuele («mi atterro / al tuo sovrano comando»), atteggiamento che, nonostante la paura che lo attanaglia, è ben lungi dal rassomigliare quello di Macbeth («viens me défier dans un désert, le fer à la main»), nel quale, invece, il timore segue quasi subito una volontà di sfida, anche a causa della decisa influenza della moglie.

Poco dopo, addentrandosi in modo sempre più profondo nel suo delirio allucinatorio, sotto gli occhi sempre più atterriti ed increduli della figlia, Saul inizia a vedere dei fantasmi e a sentire le loro voci, inizialmente quella di Samuele e poi quelle dei figli di Alchimelech. La drammatica visione dei fantasmi, soprattutto in un momento intimamente intenso dello svolgimento della storia, di ombre, il ricordo o la ripetizione delle parole da questi ricevute richiamano alla memoria almeno due delle più famose scene scritte da Shakespeare su questo tema. Il profondo terrore e la perdita di coscienza della realtà da parte del protagonista ricordano da vicino la reazione di Macbeth durante la scena del banchetto, quando improvvisamente gli compare davanti il fantasma di Banquo e il protagonista perde il contatto con la realtà circostante, poiché tutta la sua attenzione è catturata dalla visione, e ritrova la ragione soltanto nei momenti in cui l'ombra scompare.

Tuttavia, l'anima di Banquo non pronuncia una parola; parlano invece tutti gli spiriti che disturbano il sonno di Riccardo III durante la notte prima della battaglia finale (proprio come nel caso di Saul) e gli rinfacciano tutti i suoi delitti, predicendogli in virtù di questo, esattamente come accade a Saul, la sua sconfitta e la morte imminente. Profezie e voci che lo stesso Riccardo ricorda molto bene subito dopo

essersi risvegliato dall'incubo e che ripete a se stesso durante il suo lungo monologo («me crient tous ensemble: coupable, coupable»).

La visione del fantasma, dunque, sconvolge così tanto Saul che il suo delirare, sempre più incalzante, lo porta a vedere attorno a sé immagini quasi apocalittiche:

SAUL

Ma no; che il passo  
di là mi serra un gran fiume di sangue.  
Oh vista atroce! sovra ambe le rive,  
**di recenti cadaveri gran fasci**  
**ammonticati stanno:** ah! tutto è morte  
colà: qui dunque io fuggirò... Che veggo?  
Chi sete or voi? — «D'Achimedèch siam figli.  
Achimedèch son io. **Muori, Saule,**  
**muori**». — Quai grida? Ah! lo ravviso: ei  
[gronda  
**di fresco sangue,** e il mio sangue ei si beve.  
Ma chi da tergo, oh! chi pel crin mi afferra?  
Tu, Samuèl? — Che disse? che in brev'ora  
seco tutti saremo? Io solo, io solo  
teco sarò; ma i figli... — Ove son io? —  
Tutte sparirò ad un istante l'ombra.  
**Che dissi? Ove son io? Che fo? Chi sei?**  
**Qual fragor odo?** ah! di battaglia parmi:  
pur non aggiorna ancor: sì, di battaglia  
fragore egli è. **L'elmo, lo scudo, l'asta,**  
**tosto or via, mi si rechi: or tosto l'arme,**  
**l'arme del re.** Morir vogl'io, ma in campo.

(vv. 154-174)

RICCARDO

**Toutes les ames de ceux que j'ai fait**  
**périr,** sont venues dans ma tente.

SPETTRI:

[...] **Désespère, & meurs** [...]

MACBETH

[...] **ne secoue point ainsi ta chevelure**  
**sanglante,** en me fixant.

RICCARDO

**Qui fuir? moi?—Avec grande raison.**  
**Mais quelle raison? De peur que je ne me**  
**venge. Quoi!.. me venger sur moi-même?**  
**Je m'aime moi-même. Richard aime**  
**Richard. —Pourquoi? Est-ce pour**  
**quelque bien que je me sois fait?**

[...]

RATCLIFF

L'oiseau du village voisin a déjà salué deux  
fois l'aurore de son chant matineux. [...]  
**Vos amis sont debout, & s'emprenent de**  
**s'armer.**

I «gran fasci» «di recenti cadaveri» che «ammonticati stanno» trovano il loro parallelo nella considerazione tutta interiore di Riccardo («toutes les ames de ceux que j'ai fait périr, sont venues dans ma tente»), così come sono molto esplicite e significative le parole chiave pronunciate dalle anime che i due sovrani credono di vedere: «Muori, Saule, / muori», nel caso di Saul, e «Désespère, & meurs» nel *Riccardo*. A queste bisogna aggiungere, poi, l'immagine che i due sovrani hanno della visione: per Saul, infatti, «ei gronda / di fresco sangue», mentre Macbeth si rivolge a Banquo pregandolo di «ne secouer point ainsi ta chevelure sanglante».

Dopo la visione, Saul, pur non rientrando in sé, percepisce la dissoluzione di quelle ombre e di quelle voci che finora lo avevano così turbato e sembra quasi svegliarsi da un sogno per ricadere però immediatamente in un altro. In questo modo prosegue il parallelismo con la scena del *Riccardo III*: a questo punto infatti si inserisce una serie di domande che Saul pone a se stesso («Che dissi? Ove son io? Che fo? Chi sei? / Qual fragor odo?»); il loro manifestarsi durante questa fase di risveglio e il loro carattere riflessivo richiamano da vicino la serie di interrogativi che anche Riccardo pone a se stesso quando si sveglia di soprassalto dal suo incubo notturno: «Qui fuir? moi? — Avec grande raison. Mais quelle raison? De peur que je ne me venge. Quoi!.. me venger sur moi-même? Je m'aime moi-même. Richard aime Richard. — Pourquoi? Est-ce pour quelque bien que je me sois fait?». Certamente il tono dell'opera shakespeariana in questo caso non è delirante o allucinato, poiché il carattere dei personaggi e le loro condizioni psicologiche sono completamente diverse, ma è notevole come, nonostante la diversità, continui in modo incessante questo dialogo fra i due testi.

Un dialogo che procede oltre con il richiamo alle armi per prepararsi alla battaglia finale («L'elmo, lo scudo, l'asta, / tosto or via, mi si rechi: or tosto l'arme, / l'arme del re», grida Saul con impeto, mentre nel *Riccardo* è Ratcliff ad informare il sovrano che «Vos amis sont debout, & s'emprenent de s'armer») e si estende fino al *Re Lear* nelle battute successive, quando torna il tema dei figli. Nel *Saul*, infatti, Micol cerca di richiamare il padre alla ragione, ma lui sembra non tenerla affatto in considerazione e anzi la disconosce completamente:

MICOL

Padre, che fai? Ti acqueta... Alla **tua figlia**...

SAUL

**L'armi vogl'io; che figlia?** Or, mi obbedisci.

L'asta, l'elmo, lo scudo; **ecco i miei figli.**

(vv.175-177)

LE FOL

[...] Va maintenant implorer la pitié de **tes filles** [...]

LEAR

[...] vents, tonnerre, tempêtes, **vous n'êtes point mes filles**; éléments furieux, je ne vous accuse point d'ingratitude. Je ne vous ai point donné un royaume; **vous n'êtes point mes enfants** [...].

Il richiamo ai figli, per quanto in modalità diversa, è presente anche nel *Re Lear*, dove nemmeno qui parte direttamente dal protagonista, ma è per così dire indotto dalla battuta precedente di un altro personaggio, in questo caso il matto, che chiama in causa le figlie del sovrano intervenendo all'interno di un breve monologo del re, e quindi anche in questo caso interrompendolo quasi per richiamarlo alla realtà (come era intenzione di Micol), mentre Lear si stava rivolgendo agli agenti atmosferici in modo così enfatico e drammatico da richiamare da vicino l'atteggiamento di sfida agli elementi naturali ben noto agli eroi dell'*Ossian*.

Un altro punto in cui è possibile rilevare, per quanto in modo più attenuato, questa corrispondenza fra alcuni aspetti del comportamento dei personaggi è rintracciabile, secondo il Vaccalluzzo, ancora una volta nella terza scena del terzo atto del *Saul*, nel momento in cui il re cade affranto nella disperazione più profonda perché si rende conto che ormai tutto è perduto:

SAUL

La pace

Mi è tolta; il sole, il regno, i figli, l'anima,

tutto mi è tolto!... Ahi Saul infelice!

Chi te consola? Al brancolar tuo cieco,

Che è scorta, o appoggio?... I figli tuoi son muti,

Duri son, crudi... Del vecchio cadente

Sol si brama la morte: altro nel core

Non sta dei figli, che il fatal diadema,

Che il canuto tuo capo intorno cinge.

Su strappatelo, su: spiccate a un tempo  
Da questo omai putrido tronco il capo  
Tremolante del padre... Ahi fero stato!  
Meglio è la morte. Io voglio morte...

(vv. 225-237)

Il senso di pietà e di autocommiserazione che traspare dalle battute di Saul e che accompagna il personaggio rispecchia per certi versi il commovente comportamento di re Lear a cominciare da quando le due figlie si rifiutano di accoglierlo in casa assieme al suo seguito<sup>23</sup>. Se però da una parte il senso di infinito smarrimento e di pietà rivolto verso se stesso risulta simile al comportamento del sovrano shakespeariano, dall'altra (al di là della mancanza di riscontri linguistici) va rilevato che anche in questo caso, come sempre, vi sono degli aspetti diversi che differenziano la personalità di Lear da quella di Saul<sup>24</sup>.

---

<sup>23</sup> A questo proposito si ricordino i seguenti passi:

LEAR (*dans l'étonnement du langage de sa fille*)

Quelqu'un me reconnoît-il ici? Ce n'est point là Léar. Est-ce bien lui qui parle? (*Il marche*) Est-ce bien Léar qui marche? Ses yeux sont-ils ouverts? Il faut que son intelligence soit affoiblie, que sa raison soit plongée dans une léthargie. — Moi éveillé? cela ne peut être. — Qui peut me dire, ce que je suis?

(*Le roi Léar*, atto I, scena 14)

LEAR

[...] O Léar, Léar, Léar! (*se frappant le front*), frappe, frappe cette porte, qui a laissé échapper la raison & entrer la folie.

[...]

LEAR

[...] Mes yeux, trop insensés & trop tendres, je vous arrache, s'il faut qu'il vous échappe encore quelques pleurs pour pareil objet.

(*Le roi Léar*, atto I, scena 15)

<sup>24</sup> Lear, ad esempio, non desidera la morte, non si rassegna, pur sfidando gli elementi naturali.



Per quanto riguarda il confronto testuale, infatti, non sembra possibile in questo caso reperire un'affinità tale che permetta di stabilire un rapporto diretto fra le due opere: non si riscontra una particolare identità a livello lessicale, in quanto fra le componenti più identificative dell'episodio si registrano soprattutto l'atmosfera generale e un sentimento comune fra i due personaggi che permettono di delineare dei parallelismi e dei punti di accordo con la *pièce* inglese. L'animo dei protagonisti è pervaso dal profondo e lancinante senso di tradimento da parte delle persone più care, dal rammarico per la perdita del trono (già avvenuta nel caso di Lear, temuta in Saul) per colpa di coloro che essi amavano di più, dall'atteggiamento di autocommiserazione disperata che li condurrà entrambi alla follia finale. Il fatto poi che entrambi siano dei sovrani ormai anziani e si trovino ad affrontare le loro preoccupazioni per la propria persona e per il trono rende ancora più naturale pensare che da parte dell'Alfieri vi sia stata la ricerca di un appoggio in un'opera così imponente come poteva essere il *Lear* shakespeariano.

Se questi sono i punti comuni, dall'altra parte però, bisogna osservare anche che questi aspetti sono declinati e affrontati in modo diverso nei due protagonisti. Mentre infatti Saul è pervaso dal terrore ossessivo e ingiustificato di perdere il trono per opera delle persone di cui più si fida, Lear ha già perso il proprio con cognizione di causa, poiché lo ha consegnato di propria volontà alle figlie che ora si dimostrano ingrato nei suoi confronti, ed è da qui che scaturisce il suo senso di tradimento. Il modo di affrontare la situazione e la reazione che ne consegue, poi, sono anch'essi diversi: Saul decide da una parte di allontanare la sua minaccia principale esiliando David e muovendo guerra a coloro che potevano costituire un problema, come nel caso della casta dei sacerdoti, dall'altra però la sua reazione personale è strettamente intima e profondamente devastante, anche perché solitaria, visto che non si concede di trovare un appoggio nemmeno nei figli, che considera appunto dei traditori. Il dolore che lo opprime è per lui insormontabile, troppo grande per essere non tanto gestito, ma addirittura compreso, razionalizzato, una sofferenza parossistica che non trova via di fuga, o quantomeno un'azione razionale di sfogo, se non nella violenza verso gli altri e, in ultima istanza, verso se stesso. Anche perché Saul vuole mantenere per sé il potere e non è sua intenzione cedere il suo trono. Diversa è anche la personalità dei figli, nel dramma biblico sinceramente vicini al loro padre e fedeli a lui fino alla fine, con una sincerità di cuore che fa risaltare ancora di più la loro stessa sofferenza nei confronti del

comportamento per loro incomprensibile del genitore, al quale si sentono profondamente legati<sup>25</sup>.

Lear si vede anch'egli mortalmente ferito dal comportamento di due delle proprie figlie, che, questa volta realmente, cercano soltanto di sfruttare il padre per interessi di potere e di arricchimento economico personale, togliendogli anche la sua dignità e il prestigio reale. Ciò suscita in lui una sofferenza ancora maggiore, proprio perché fino a poco prima di ricevere dal padre la propria dote, le due ragazze si erano sempre dimostrate devote, o quantomeno erano state molto abili nel farglielo credere. Ora invece il re si trova di fronte ad un inaspettato quanto doloroso cambio di atteggiamento, con la conseguente rivelazione dei veri propositi insiti nei sentimenti delle fanciulle. Tuttavia, nonostante questo, Lear non scarica la propria violenza sugli altri, anche perché non può certo uccidere le proprie figlie e non può nemmeno più bandirle, in quanto, non essendo più il sovrano ed avendo nominato loro come sue proprie tutrici, non aveva nemmeno più il potere di farlo. Il dolore in questo caso implode su di lui poiché non ha altra possibilità di reazione se non quella di allontanarsi dalle figlie, gesto che diventa quasi un esiliare se stesso come unico mezzo per poter affermare la propria volontà e il proprio dissenso.

Un'altra differenza si riscontra nell'atteggiamento dei rispettivi figli: mentre infatti in *Saul* Micol e Gionata rimangono vicini al padre fino alla fine, in sincero ed affettuoso accordo fra di loro, tanto da perdere la vita per lui, come nel caso di Gionata, Gonerill e Regan, una volta ottenuta la loro dote, vivono la presenza del padre come un peso di cui liberarsi e il loro arido cinismo calcolatore è così radicato che finiranno per scontrarsi anche fra di loro, causando la morte l'una dell'altra. Soltanto in Cordelia è presente quella fedeltà e devozione filiale contro ogni avversità, anche contro l'ostilità dello stesso padre, una bontà di carattere che Alfieri sviluppa ed accresce suddividendola nei due figli di Saul.

Ogni motivo presente nel *Lear* viene sviluppato nel *Saul* in modo diverso; tuttavia, dal loro raffronto si evince una somiglianza non tanto testuale, bensì incentrata su caratteristiche comuni straordinarie, quali possono essere alcuni lati della personalità di un personaggio oppure un'atmosfera. Per quanto riguarda l'aspetto del carattere e del comportamento, quindi, forse gli elementi di contatto risultano meno

---

<sup>25</sup> È curioso osservare poi come l'atteggiamento di Micol ricordi da vicino quello di Cordelia, pur non essendo in cattivi rapporti con il fratello Gionata, come invece lo erano fra di loro le figlie di Lear.

stabili e definiti rispetto a quanto affermato riguardo ad alcuni episodi analizzati in precedenza, ma nonostante ciò non è possibile negare che siano presenti dei segnali che invitano a porsi in questa direzione.

Elementi di suggestione shakespeariana a questo proposito sono stati individuati dalla critica nella personalità di Saul per la sua visione della realtà molto drammatica, tutta introspettiva e sofferente e in quella di Bruto, nel *Bruto Secondo*, in cui il protagonista è una figura più riflessiva e complessa rispetto a quanto ci viene tramandato dagli scritti di Plutarco, fonte ufficiale dell'Alfieri, e dal rifacimento voltairiano, con il quale il poeta desidera mettersi in competizione<sup>26</sup>. Anche in questi casi, però, si tratta sempre di ipotesi che è quasi impossibile verificare con la sicurezza del testo, perché sono giocate su un tessuto estremamente esile, costituito di norma da suggestioni che non offrono mai un riscontro effettivo, ma che nello stesso tempo non sono prive di fondamento.

#### 5. 4 Riaffiorare di temi e suggestioni

Ancora più incerti (ma non meno presenti) sono i punti in cui l'elemento comune è rappresentato da un tema o da una suggestione che prende avvio dalla similarità con la situazione di partenza. Anche in questi passi non vi è mai una prova testuale che possa dare la conferma dell'ipotesi iniziale; pertanto, spesso non ci sono gli elementi per prendere una posizione sull'argomento e si rimane sempre in dubbio fra la

---

<sup>26</sup> Sull'argomento si vedano almeno G. SANTATO, *Alfieri e Voltaire, dall'imitazione alla contestazione*, Firenze, Leo S. Olschki, 1988 e V. ALFIERI, *Bruto secondo*, commento e saggio critico di Nunzio Vaccalluzzo in relazione con *La mort de César* di Voltaire e il *Julius Caesar* di Shakespeare, quarta edizione, Livorno, Raffaello Giusti, 1936. A proposito del *Bruto*, inoltre, è necessario aggiungere che, rispetto alle altre due opere considerate, si tratta di un caso quasi a sé stante, nel senso che in questa tragedia, contrariamente alle altre, non si possono costruire, almeno allo stato attuale degli studi, dei veri e propri parallelismi. Ciò è dovuto anche e soprattutto alla diversa natura dell'ispirazione, scaturita sostanzialmente dal desiderio dell'autore di mettersi in competizione con l'opera che Voltaire aveva scritto sullo stesso tema ed è proprio per questo motivo che il rapporto con lo Shakespeare in questa occasione è forse il più problematico. Infatti non sembra nemmeno che l'opera riveli un'effettiva presenza del bardo inglese, ma che piuttosto in questa occasione l'Alfieri si sia rifatto effettivamente a Plutarco e a Voltaire. Il fatto che anche Shakespeare avesse scritto una tragedia sull'argomento, ben nota all'Alfieri, non pare che l'abbia influenzato in questo caso, poiché il suo obiettivo era quello di superare Voltaire con le sue stesse armi, partendo cioè dalla base plutarchiana.

volontà dell'autore di nascondere una eventuale ispirazione ricevuta dalla materia inglese e la sua creazione originale, indipendente dal modello presunto. Anche in questo caso, però, a fronte dell'incertezza dell'interpretazione, va comunque preso atto della presenza di questi punti comuni, che vanno valutati nell'ambito della probabilità o della possibilità.

In questo senso, un caso particolare, non ancora segnalato nei commenti, è la seconda scena dell'atto III del *Bruto Secondo*, relativamente al momento della confessione da parte di Cesare della sua paternità, di cui la parte più saliente è rappresentata dai seguenti versi:

CESARE

Amore io voglio:  
e a me tu il dei... Sacro, infrangibil nodo  
a me ti allaccia.  
A te? qual fia?...

CESARE

Tu nasci  
vero mio figlio.

BRUTO

Oh ciel! che ascolto?...

CESARE

Ah! vieni,  
figlio, al mio seno...

BRUTO

Esser potria?...

CESARE

Se forse  
a me nol credi, alla tua madre istessa  
il crederai. Questo è un suo foglio; io l'ebbi

in Farsaglia, poche ore anzi alla pugna.  
Mira; a te nota è la sua mano: ah! leggi.

BRUTO

«Cesare (oh ciel!) stai per combatter forse,  
Pompeo non pure, e i cittadini tuoi,  
ma il tuo proprio figliuolo. È Bruto il frutto  
de' nostri amori giovenili. È forza,  
ch'io te lo sveli; a ciò null'altro trarmi  
mai non potrebbe, che il timor di madre.  
Inorridisci, o Cesare; sospendi,  
se ancor n'è tempo, il brando: esser tu ucciso  
puoi dal tuo figlio; o di tua man tu stesso  
puoi trucidarlo. Io tremo... Il ciel, deh! voglia,  
che udito in tempo abbiame un padre!... Io tremo...  
Servilia.» — Oh colpo inaspettato e fero!  
Io di Cesare figlio?

CESARE

Ah! sì, tu il sei.

Deh! fra mie braccia vieni.

BRUTO

Oh padre!... Oh Roma!

Oh natura!... Oh dover!... — Pria d'abbracciarti,  
mira, a' tuoi piè prostrato Bruto cade;  
né sorgerà, se in te di Roma a un tempo  
ei non abbraccia il padre.

CESARE

Ah! sorgi, o figlio. —

Deh! come mai sì gelido e feroce  
rinserrì il cor, che alcun privato affetto  
nulla in te possa?

BRUTO

E che? credi or tu forse  
d'amar tuo figlio? Ami te stesso; e tutto  
serve in tuo core al sol desio di regno.  
Mostrati, e padre, e cittadin; che padre  
non è tiranno mai: deh! tal ti mostra;  
e un figlio in me ritroverai. La vita

dammi due volte: io schiavo, esser nol posso;  
tiranno, esser nol voglio. O Bruto è figlio  
di liber'uom, libero anch'egli, in Roma  
libera: o Bruto, esser non vuole. Io sono  
presto a versar tutto per Roma il sangue;  
e in un per te, dove un Roman tu sii,  
vero di Bruto padre... Oh gioia! io veggo  
sul tuo ciglio spuntare un nobil pianto?  
Rotto è del cor l'ambizioso smalto;  
padre or tu sei. Deh! di natura ascolta  
per bocca mia le voci; e Bruto, e Roma,  
per te sien uno.

CESARE

... Il cor mi squarci... Oh dura  
necessità!... Seguir del core i moti  
soli non posso. — Odimi, amato Bruto. —  
Troppo il servir di Roma è omai maturo:  
con più danno per essa, e men virtude,  
altri terralla, ove tenerla nieghi  
Bruto di man di Cesare...

(vv. 262-314)

La scena presenta Bruto mentre legge la lettera che Servilia, fidanzata di gioventù di Cesare, scrive a quest'ultimo prima della battaglia di Farsalo, in cui Cesare avrebbe dovuto combattere contro il giovane. La donna confessa che Bruto è loro figlio e spera in questo modo che Cesare rinunci alla battaglia. Quest'ultimo, a sua volta, chiede al giovane di leggere la missiva, auspicando in cuor suo che il contenuto susciti nel figlio dei sentimenti di affetto nei confronti del padre e che questi lo facciano desistere dalla sua opposizione politica contro di lui.

Tutto l'episodio si potrebbe considerare come un raddoppiamento del motivo dell'intenerimento di una figura maschile, di solito alle prese con un'azione bellica, attraverso i suoi figli, tema già presente nel *Coriolano*, nella scena che precede la battaglia (che poi non avrà luogo proprio perché il protagonista si commuove alla vista della moglie e del figlioletto). Qui il motivo è doppio e ad incastro: in un primo momento la scena presenta Cesare che tenta di commuovere Bruto confessandogli che è in realtà suo figlio, per cercare di convincerlo a non proseguire con l'opposizione nei

suoi confronti. Per ottenere ciò, gli mostra la lettera di Servilia (1° rivisitazione del motivo), in cui appunto ci sono le prove di quanto sta affermando. La lettera in questione, però, era stata fatta recapitare a Cesare proprio nel momento in cui stava per attaccare battaglia contro Bruto e Servilia voleva fermarlo (2° rivisitazione).

Alla luce di tutto ciò, è necessario tuttavia osservare anche che se da una parte il tema viene reiterato, dall'altra le modalità di rielaborazione sono però diverse, così come l'effetto drammatico che si viene a costruire, senza contare poi che nel *Bruto* il tentativo di persuasione non va a buon fine. Tuttavia, non è fuor di dubbio che il richiamo tematico sia presente. Anzi, qui il motivo è addirittura triplice, perché subito dopo Bruto si fa forte di questa confessione e la utilizza a sua volta a proprio favore per cercare di distogliere il padre dal suo intento politico (3° rivisitazione).

A suffragare una possibile ipotesi in tale direzione, interviene la dimensione di centralità che Alfieri conferisce a questo episodio. Nelle *Idee* sull'opera, infatti, così si esprime:

Questa scena sia lunga, passionata di tutti gli affetti, di libertà, d'ambizione, di amore paterno e filiale; e sia il tutto di queste tragedia<sup>27</sup>.

La coincidenza è assai significativa, perché implica che proprio nel momento considerato come il più alto di tutta l'opera si verifica anche l'interferenza con il collega inglese, fra l'altro moltiplicando in modo caleidoscopico il tema; ciò confermerebbe il

---

<sup>27</sup> V. ALFIERI, *Bruto secondo*, testo definitivo e redazioni inedite, a cura di Angelo Fabrizio, in ID., *Opere di Vittorio Alfieri da Asti, Tragedie*, edizione critica, Bicentenario alfieriano, Asti, Casa D'Alfieri, 1976, vol. 27, p. 109. A fronte di questa affermazione dello stesso poeta, non è quindi condivisibile il commento finale di Vaccalluzzo (V. ALFIERI, *Bruto secondo*, commento e saggio critico di Nunzio Vaccalluzzo, cit., p. 65), secondo il quale in realtà l'autore non giudicava importante questo episodio, che finirebbe addirittura per nuocere all'incisività del dramma stesso, tanto da considerarlo un «incidente posticcio», «più artificiale che naturale», cosicché il commentatore si chiede perché, allora, Alfieri lo abbia mantenuto; tuttavia, dopo aver formulato varie ipotesi, non riesce a dare una risposta esaustiva. Certo è che se Alfieri alla fine decide di mantenere l'episodio all'interno della tragedia e anzi si esprime nel modo citato, evidentemente aveva una sua ragione ben precisa.

fatto che Alfieri tiene bene in considerazione Shakespeare, nonostante affermi di essersi tanto sforzato per staccarsene<sup>28</sup>.

Procedendo per sfumature di influenza, un altro punto in cui i commenti hanno riscontrato una significativa suggestione di origine shakespeariana riguarda la quinta scena del quinto atto del *Saul*. In questo passo, il sovrano, grazie al fragore della battaglia, ritrova per un momento il contatto con la realtà circostante e si rende conto di quello che sta succedendo:

SAUL

Oh figli miei!... — Fui padre. —  
 Eccoti solo, o re; non un ti resta  
 dei tanti amici, o servi tuoi. — Sei paga,  
 d'inesorabil Dio terribil ira? —  
 Ma, tu mi resti, o brando: all'ultim'uoopo,  
 fido ministro, or vieni. — Ecco già gli urli  
 dell'insolente vincitor: sul ciglio  
 già lor fiaccole ardenti balenarmi  
 veggo, e le spade a mille... — Empia Filiste,

<sup>28</sup> Volendo tracciare a grandi linee un quadro complessivo della presenza shakespeariana all'interno del resto della tragedia, che come si è già detto rappresenta un caso a sé stante, il testo, nella sua diversità, non sembra nemmeno incardinabile all'interno dell'idea della "citazione per contrasto", perché le due opere (quella dell'astigiano e quella inglese) paiono soltanto due tragedie diverse fra loro, ma non in maniera contrastiva, volontariamente oppositiva, in quanto presentano proprio uno sviluppo interno autonomamente differente e incentrato su fasi che non combaciano fra loro. Shakespeare infatti comprende un tempo molto più ampio, fino alla morte di Bruto e Cassio, mentre Alfieri termina la vicenda poco dopo la morte di Cesare, arrivando fino al discorso di Bruto. Diverso pare anche tutto l'andamento generale, nel senso che il ritmo dell'azione in Shakespeare è molto più veloce e dinamico rispetto a quello alfieriano, dove si verifica la messa in scena delle discussioni politiche o la confessione di Cesare a Bruto. Diversi sono anche i personaggi, soprattutto Bruto, in Alfieri più riflessivo (è l'aspetto più shakespeariano della tragedia, secondo il Vaccalluzzo – cfr. V. ALFIERI, *Bruto secondo*, commento e saggio critico di Nunzio Vaccalluzzo, cit., p. 72-75) e disposto ad istaurare una trattativa anche di tipo psicologico-emotivo con il padre tentando fino all'ultimo momento di realizzarla, mentre in Shakespeare la drammatica decisione finale è già stata presa da Bruto e non ci sono margini di ripensamento, cosicché in questo caso si tratta più che altro di organizzare l'attentato in Senato. Anche Cesare è presentato diversamente: in Alfieri sono preponderanti le figure del padre e del sovrano (aspetti per cui sarà ucciso. Anzi, nel poeta astigiano questa caratteristica è sottolineata molto più che in Shakespeare, nel quale Cesare non ha grandi *exploit* in questo senso – per una caratterizzazione più completa e profonda del Cesare alfieriano, in relazione anche a Plutarco, cfr. il commento di Vaccalluzzo, V. ALFIERI, *Bruto secondo*, commento e saggio critico di Nunzio Vaccalluzzo, cit., p. 69-72). Nel testo italiano, infine, Cesare conosce già le intenzioni del figlio contro di lui, tanto che cerca di convincerlo a rinunciarvi facendo leva sul lato sentimentale, mentre nell'opera inglese non sembra proprio essersi reso conto di quanto si stava tramando alle sue spalle.



me troverai, ma almen da re, qui... morto. —

(vv. 216-225)

Ad un primo sguardo, sembra si possa avvertire un intreccio di suggestioni, queste però non arrivano mai ad una ripresa vera e propria; tuttavia, anche qui un'analisi più attenta sul testo offre degli interessanti spunti di riflessione. L'osservazione di Vaccalluzzo, nella quale il commentatore segnala come il tema del rinsavimento grazie all'azione di un fattore esterno sia comune al *Re Lear* shakespeariano<sup>29</sup>, è senza dubbio corretta, ma ciò che risulta più significativo è notare e capire come Alfieri abbia guardato proprio a questo particolare momento del *Lear*, poiché in esso aveva riconosciuto alcuni degli aspetti della scena che stava componendo. Non si può non tenere conto, per esempio, del fatto che in entrambe i casi a ritrovare la ragione è un sovrano e un padre, che ciò accade grazie alla presenza amorevole della figlia (per quanto nel *Saul* gli stessi elementi non conducano allo stesso risultato).

Un'osservazione specifica merita poi l'aspetto musicale citato da Vaccalluzzo in riferimento alla scena shakespeariana originale: questo particolare, curiosamente, non è però stato oggetto di ripresa da parte dell'Alfieri, anche perché non lo poteva conoscere, poiché proprio questo passo (di cui peraltro avrebbe ben potuto servirsi, vista la sensibilità musicale di Saul al canto di David) non è presente nella traduzione del Le Tourneur<sup>30</sup>. In presenza di tanti elementi comuni in questo punto dell'azione, in un

---

<sup>29</sup> V. ALFIERI, *Bruto secondo*, commento e saggio critico di Nunzio Vaccalluzzo, cit., p. 174.

<sup>30</sup> Questa è infatti la versione proposta dallo studioso francese:

LE MEDECIN

Oui, Madame; à la faveur d'un sommeil profond.. nous l'avons revêtu d'habits neufs & décens.— (*Des Officiers apportent Léar endormi dans un fauteuil.*) Madame, soyez auprès de lui, quand nous l'éveillerons: je compte sur sa tranquillité.

CORDELIA, *s'approche de son père*

O mon tendre père! (*Elle le baise.*) Déesse de la santé, fais décoller ton baume de mes lèvres, & que ce baiser, ô mon père, répare le trouble & le désordre affreux, dont mes deux soeurs ont affligé ta personne sacrée.

(*Le roi Léar*, atto IV, scena 8)

momento così drammatico, l'opera shakespeariana potrebbe aver esercitato in Alfieri la sua forza attrattiva richiamandone l'attenzione per trarne il principio ispiratore di base: la forte emozione causata da un fattore esterno capace di stimolare positivamente l'animo sofferente del protagonista.

Un ultimo esempio utile per capire quanto anche i commentatori oscillino fra le ipotesi più concrete e quelle che invece si dirigono verso la sfera del probabile o del possibile è rappresentato dal monologo del principe Carlo, che costituisce la prima scena del quarto atto del *Filippo* e viene pronunciato dal personaggio in un personale momento di raccoglimento durante la notte, poco prima che arrivino le guardie del padre per arrestarlo.

CARLO

Tenebre, o voi del chiaro di più assai  
convenienti a questa orribil reggia,

---

Mentre invece così recita il testo originale:

DOCTOR

Ay, madam; in the heaviness of his sleep  
We put fresh garments on him.  
Be by, good madam, when we do awake him;  
I doubt not of his temperance.

CORDELIA

Very well.

DOCTOR

**Please you, draw near. Louder the music there!**

CORDELIA

O my dear father! Restoration hang  
Thy medicine on my lips; and let this kiss  
Repair those violent harms that my two sisters  
Have in thy reverence made!

(W. SHAKESPEARE, *Re Lear*, atto IV, scena 7)

---

quanto mi aggrada il tornar vostro! In tregua  
non ch'io per voi ponga il mio duol; ma tanti  
vili ed iniqui aspetti almen non veggio. –  
Qui favellarmi d'Isabella in nome  
vuol la sua fida Elvira: or, che dirammi?...  
**Oh qual silenzio!**... Infra i rimorsi adunque,  
fra le torbide cure, e i rei sospetti  
placido scende ad ingombrar le ciglia  
de' traditori e de' tiranni il sonno?  
Quel, che ognor sfugge l'innocente oppresso? –  
Ma, duro a me non è il vegliare: io stommi  
co' miei pensieri, e colla immagin cara  
d'ogni beltá, d'ogni virtú: mi è grato  
qui ritornar, dov'io la vidi, e intesi  
parole (oimè!) che vita a un tempo e morte  
m'erano. Ah! sí; da quel fatale istante  
meno alquanto infelice esser mi avviso,  
ma piú reo ch'io non era... Or, donde nasce  
in me il **timor** d'orror frammisto? è forse  
al **delitto** il **timor** dovuta pena?...  
Pena? ma qual commisi io mai **delitto**?  
Non **tacqui**: e chi potea l'immenso amore  
**tacer**, chi mai? – Gente si appressa. Elvira  
sarà;... ma no: qual odo fragor cupo?...  
Qual gente vien? qual balenar di luce?  
Armati a me? Via, traditori...

(vv. 1-28)

L'ambientazione notturna, ma soprattutto il suo silenzio che Carlo nomina esplicitamente, i timori che egli esprime, il carattere tutto riflessivo della scena e la ripetizione di alcuni termini chiave hanno suggerito al Vaccalluzzo l'ipotesi secondo la quale per comporre questo passo l'Alfieri avrebbe tenuto presente sia il *Macbeth* (atto II, scena 2), in cui la moglie del protagonista «ascolta, nelle tenebre, atterrita dallo stesso silenzio, mentre il marito uccide il re»<sup>31</sup>, sia la terza scena del quinto atto del *Riccardo III*, con particolare riferimento al lungo monologo pronunciato dal protagonista dopo la notte di incubi tormentata dalle apparizioni e dalle profezie delle

---

<sup>31</sup> V. ALFIERI, *L'opera poetica di Vittorio Alfieri*. Scelta di tragedie e di poesie minori con introduzione, commento e tre saggi critici di Nunzio Vaccalluzzo, cit., p. 53.

anime delle persone da lui uccise, un monologo in cui spesso si avvertono in effetti gli echi delle sue parole.

I due riferimenti sono senz'altro corretti, ma, come si può notare in questo caso ancora più che negli altri, il richiamo consiste più che altro in una suggestione al limite del probabile, nel senso che la comunanza di aspetti sembra molto sfumata, per quanto presente, e il collegamento corre il rischio di sembrare impreciso. Per quanto riguarda i richiami al tema della notte, per esempio, il luogo shakespeariano citato dal Vaccalluzzo potrebbe anche non essere l'unico ad aver ispirato il poeta in questo senso, poiché numerosi sono i punti del *Macbeth* in cui viene riproposto e la stessa considerazione vale anche per il motivo dell'ascolto del silenzio o della propria voce.

È vero anche che tutto il monologo pronunciato da Carlo, per la sua interiorità, richiama il tono introspettivo e drammatico di Shakespeare, ma in questo caso sembra si tratti proprio soltanto di un'atmosfera generale, di un tono del discorso, una sorta di suggestione, appunto, più che un'ispirazione vera e propria. Il personaggio dialoga con se stesso ed espone i propri sentimenti, descrivendo i propri pensieri passo passo, coinvolgendo il lettore nel percorso emotivo che sta compiendo, e questo è effettivamente un comportamento tipico dei personaggi shakespeariani. Il brano quindi rivela, se non altro, una tipologia di ispirazione diversa, più profonda, si potrebbe dire, perché non tanto basata su un riferimento preciso al testo, quanto più su una sorta di interiorizzazione della psicologia dei personaggi inglesi che quindi manifestano dal punto di vista della personalità e del comportamento delle caratteristiche che richiamano le grandi figure del drammaturgo d'oltremarica.

## 5.5 Conclusione generale

Ciò che emerge da una prima panoramica delle opere alfieriane considerate spinge ad affermare che l'atteggiamento del poeta di Asti nei confronti della materia shakespeariana sia completamente diverso da quello finora visto per Vincenzo Monti. Quest'ultimo, infatti, proponeva una modalità di citazione pressoché continuativa che rendeva i suoi componimenti un caleidoscopico mosaico di riferimenti testuali ad altre opere ed autori, con un gusto per la citazione dimostrato anche dal manoscritto

contenente una campionatura di passi shakespeariani già tradotti e «pronti all'uso»<sup>32</sup>. Mentre inoltre il comportamento di Monti suggeriva una sostanziale superficialità nella comprensione dell'importanza del messaggio shakespeariano, che veniva equiparato ad una delle tante fonti da cui era possibile trarre ispirazione, un serbatoio di materiale cui attingere ed inserire poi nell'opera nel punto considerato strategicamente più corretto, il pensiero alfieriano sembra aver compiuto ben altro percorso.

Una volta chiarito che l'atteggiamento è completamente diverso, è necessario operare un'ulteriore distinzione all'interno della stessa materia alfieriana. Se si considerano globalmente l'insieme dei punti di ispirazione rispettivamente dall'*Ossian* e da Shakespeare finora segnalati, un primo aspetto che si può notare è l'atteggiamento diverso adottato dall'Alfieri per l'uno e per l'altro. Il comportamento in sé va chiarito e illustrato quantomeno a livello di ipotesi: a spiegazione di tale differenza, va notato innanzi tutto che le citazioni dall'*Ossian* sono più esplicite e compaiono non soltanto a livello di temi, atmosfere, immagini o toni espressivi, ma anche a livello lessicale. Nel caso degli elementi di contatto con Shakespeare, invece, la fonte risulta più implicita e nascosta, spesso volutamente<sup>33</sup> sfumata, soprattutto perché molto spesso non sono rilevabili dei calchi lessicali specifici, ma piuttosto aspetti del carattere o dell'atteggiamento di un personaggio, un'atmosfera, l'organizzazione di una scena o di un'opera. Sembra, anzi, che per quanto riguarda la materia shakespeariana, come più volte ribadito, l'Alfieri eviti di proposito l'esplicita citazione lessicale (pur tuttavia presente in alcune occasioni) dalla sua fonte, proprio per nascondere il più possibile l'origine dell'ispirazione di quel luogo dell'opera.

A questo punto sorgono, però, degli interrogativi che vanno al di là del significato letterale delle affermazioni o giustificazioni dell'Alfieri: il suo atteggiamento si potrebbe forse spiegare con la mancata comprensione dello spessore della produzione del bardo inglese; e se ciò fosse vero, allora probabilmente davvero Alfieri non aveva capito chi aveva di fronte. Rispondere a tale interrogativo non è semplice. A questa altezza cronologica si può asserire con una certa sicurezza che quasi nessuno ancora in Italia aveva compreso realmente la portata innovativa delle creazioni shakespeariane, ed è noto che fin dall'inizio questa scoperta aveva destato imponenti dibattiti sul nuovo stile teatrale, proprio perché percepito come troppo diverso dal gusto tradizionale. È

---

<sup>32</sup> A. BRUNI, *Presenza di Shakespeare in Alfieri*, cit.

<sup>33</sup> Si tenga presente quanto finora affermato sulla scorta del succitato articolo di Bruni.

possibile quindi che anche per Alfieri si sia verificata una situazione di questo tipo, evidenziata maggiormente dal fatto che la sua personalità e il suo modo di fare teatro si collocano agli antipodi rispetto allo stile shakespeariano.

L'ipotesi trova un ulteriore sostegno se si confronta l'approccio verso la materia inglese con l'atteggiamento che invece il poeta mantiene nel momento in cui si rilevano dei riferimenti all'opera di Cesarotti. In questo caso infatti le citazioni letterali, come accennato, sono molto più frequenti, ma soprattutto sono esplicite. Il poeta dunque si permette molta più libertà nell'elaborazione del materiale originale, un atteggiamento che si spiega anche con la considerazione completamente diversa di cui godeva allora l'abate padovano. La celebrità da lui ottenuta attraverso la pubblicazione delle traduzioni dell'*Ossian* aveva raggiunto livelli insperati perfino dallo stesso autore, che in pochissimo tempo si era visto acclamato non soltanto in patria ma anche in tutta Europa, tanto da diventare quasi un'istituzione, per non parlare del valore assunto dal suo pluriennale magistero letterario. L'autorità artistica di cui godeva il professore, quindi, era ben nota e soprattutto condivisa dall'ambiente colto<sup>34</sup>; perciò non era 'rischioso', compromettente o contrario alle convinzioni sociali aristocratiche manifestare apertamente questo tipo di legame identificando chiaramente nell'opera cesarottiana uno dei propri modelli.

Le ipotesi formulabili per provare a dare una spiegazione al motivo per il quale l'Alfieri si sente in dovere di mascherare e sostanzialmente di mentire sul suo rapporto con Shakespeare sono molteplici ed offrono ancora innumerevoli occasioni di approfondimento. Se da un lato si può affermare con una certa sicurezza che egli deve aver percepito la differenza fra il proprio stile drammatico e quello del collega inglese, dall'altra però bisogna anche tener conto del fatto che egli era troppo radicato nell'ideale classicistico del teatro tradizionale per poter accogliere davvero la portata dirompente della produzione inglese, che distruggeva la maggior parte delle regole su cui era fondato il teatro. Probabilmente, quindi, l'ipotesi secondo la quale il poeta non comprende appieno quanto ha di fronte a sé potrebbe avere un fondo di verità, vista l'effettiva differenza nella rispettiva concezione del teatro; tuttavia, nonostante le

---

<sup>34</sup> Cfr. M. CESAROTTI, *Cento lettere a Giustina Renier Michiel*, proemio e note di Vittorio Malamani, Ancona, A. Gustavo Morelli, 1885; ID., *Epistolario*, Firenze, presso Molini, Landi e Comp., 1811. Va tuttavia ricordato che il giudizio nei confronti di Cesarotti non era unanime, ma c'erano anche qui delle personalità che lo avevano fortemente contrastato per le sue idee innovative, sollevando un vespaio di critiche (cfr. C. CHIANCONE, *La scuola di Cesarotti e gli esordi del giovane Foscolo*, Pisa, ETS, 2012).

reticenze dell'autore, non si può nascondere che numerose reminiscenze di questa lettura siano rimaste, forse molto più di quanto lo stesso Alfieri avrebbe voluto, e forse senza nemmeno che egli se ne rendesse conto pienamente, elemento, quest'ultimo che determinerebbe allora, proprio perché spontaneo, un'assimilazione del modello shakespeariano che si rivelerebbe così essere molto profonda, nonostante gli sforzi del poeta per soffocarla.

In ogni caso, ammettendo che sia corretto quanto ipotizzato finora, in qualche modo la produzione del bardo inglese deve aver operato nel poeta astigiano dei cambiamenti e delle riflessioni profonde, ed egli deve aver compreso, quand'anche in misura limitata, la potenza scenica di alcune soluzioni e l'intima complessità di certi caratteri, se poi molte di queste reminiscenze riaffiorano chiaramente, nonostante le reticenze, all'interno delle sue opere, fra l'altro proprio in quelli che poi sono diventati i suoi maggiori capolavori.





**Ugo Foscolo**



## **6. *Ortis*, *Ossian* e Shakespeare.**

### **Approfondimenti diacronici sulle fonti del romanzo foscoliano<sup>1</sup>**

Pur se afferrassi tutti i pensieri che mi passano per fantasia! – ne vo notando su’ cartoni e su’ margini del mio Plutarco; se non che, non sì tosto scritti, m’escono dalla mente [...]. Questo ripiego di notare i pensieri, anzi che lasciarli maturare dentro l’ingegno, è pur misero! – ma così si fanno de’ libri composti d’altrui libri a mosaico. – E a me pure, fuor d’intenzione, è venuto fatto un mosaico<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Si fa presente al lettore che il capitolo è stato scritto nel corso del 2014; nel 2015 Enzo Neppi ha pubblicato una puntuale e ampia monografia sull’*Ortis* (E. NEPPI, *Il dialogo dei tre massimi sistemi. Le «Ultime lettere di Jacopo Ortis» fra il «Werther» e «La nuova Eloisa»*, Napoli, Liguori, 2015) tesa ad indagare l’intertestualità che lega il romanzo foscoliano a due ipotesti in continuo dialogo all’interno del celebre epistolario italiano: la *Nouvelle Héloïse* e *Die Leiden des jungen Werther* nella traduzione di Michiel Salom. La pubblicazione è stata acquisita in una fase molto tarda della redazione della tesi; nonostante ciò, saranno segnalati in nota i contributi relativi ai passi qui citati che approfondiscono l’argomento o differiscono per interpretazione delle fonti ipotizzate.

<sup>2</sup> U. FOSCOLO, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, edizione critica a cura di Giovanni Gambarin, in *Edizione nazionale delle opere di Ugo Foscolo*, Firenze, Felice Le Monnier, 1970, vol. 4, p. 349. La citazione, con l’intento di descrivere lo stile foscoliano, compare parzialmente anche in M. A. TERZOLI, *Invenzione della*

La citazione tratta dalla terza edizione dell'epistolario ortisiano rappresenta forse la migliore definizione dello stile adottato dall'autore per comporre il romanzo, poiché in essa, con una pregnanza emblematica data dalla scelta di un'immagine simbolica in grado di descrivere perfettamente l'idea di fondo, Foscolo riesce a riassumere in poche tratti tutto il suo stile e le tecniche utilizzate per costruire l'opera. Il «mosaico» finale che la costituisce, frutto «de' libri composti d'altrui libri», rinvia ad una caratteristica ben nota a chi si avvicina alla celebre vicenda narrata dal poeta di Zante, ossia i modelli di ispirazione riutilizzati all'interno del testo; ma il passo è ulteriormente indicativo anche di come l'autore si approcci con marcata attenzione alle opere che costituiscono la sua biblioteca interiore e di quanto queste siano per lui importanti.

L'aspetto delle fonti nelle *Ultime lettere di Jacopo Ortis* è un ambito quanto mai frastagliato e complesso che, per quanto indagato, non smette mai di riservare sorprese e nuovi spunti di riflessione e di studio. L'interesse sempre crescente per questo argomento si spiega con la particolare struttura dell'opera, che appare stratificata in un'abile attività di rielaborazione e di cesello in cui si trova amalgamata una pluralità sorprendente di testi diversi, appartenenti sia alla produzione dell'autore sia ad opere di altri poeti e scrittori, italiani e stranieri, dei generi più vari, oltre ad attingere a piene mani, come recentemente è stato dimostrato, dalle Sacre Scritture<sup>3</sup>.

---

*prosa di romanzo: correzione e riscrittura nell'Ortis*, in ID., *Con l'incantesimo della parola. Foscolo scrittore e critico*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2007.

<sup>3</sup> Non è questa la sede per avviare un'illustrazione completa sullo studio delle fonti dell'*Ortis*, tuttavia si segnalano almeno i principali saggi monografici e alcuni contributi che hanno dato inizio a questa tipologia di analisi. La pluralità e soprattutto la diversità delle fonti individuate, in cui, oltre al notissimo *Werther*, rientrano Petrarca e Rousseau, Sterne e Pascal, passando per Dante e la Bibbia, sono analizzate in: U. FOSCOLO, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*. Introduzione, testo e commento a cura di Maria Antonietta Terzoli, Roma, Carocci, 2012, in cui la curatrice cerca con attenzione di ricomporre nell'ampio apparato di note di commento al testo tutte le fonti segnalate dagli studiosi fino a questo momento; E. NEPPI, *Il "Werther" e il proto-"Ortis"*, «La Rassegna della Letteratura Italiana», 2009, pp.165-209; E. FARINA, *Aspetti dell'ossianismo ortisiano*, in *Aspetti dell'opera e della fortuna di Melchiorre Cesarotti*, a cura di Gennaro Barbarisi e Giulio Carnazzi, Milano, Cisalpino, 2002, t. 2, pp. 597-617, che presenta una chiara catalogazione delle tipologie di reminescenze cesarottiane; M. A. TERZOLI, *Foscolo*, Roma-Bari, Laterza, 2000, alle cui note rinvio per ulteriori approfondimenti bibliografici sul tema; M. A. TERZOLI, *Il libro di Jacopo. Scrittura sacra nell'Ortis*, Roma, Salerno, 1988, rilettura colta, precisa e completa del romanzo in chiave scritturale, che illustra la trama sorprendentemente fitta di rinvii sia testuali sia tematico-psicologici ai Sacri Testi di cui è intessuto

Addentrarsi in questo argomento significa quindi confrontarsi con un caleidoscopico quadro di riferimento che, grazie all'abilità dell'autore, assume una valenza organica e corale, ridefinendosi in una pasta linguistica perfettamente omogenea ed amalgamata, nonostante le diverse origini letterarie, stilistiche, strutturali e cronologiche, dei testi rielaborati. Il romanzo è stato infatti definito come un'opera ad intarsio<sup>4</sup> in cui converge una densissima rete di reminiscenze letterarie, oppure come un insieme di *petits poèmes en prose*, per l'accuratezza di ogni singolo quadro presente in ciascuna epistola<sup>5</sup>. La complessità del panorama delle fonti foscoliane emerge in un dialogo così continuo di rinvii costanti, spesso frastagliati e intersecantisi fra loro, che in certi luoghi del romanzo, quando queste diverse presenze si fanno più puntiformi e numerose, è difficile riuscire a slegare una componente da un'altra. La fitta trama sotterranea che si crea arricchisce ed impreziosisce la tessitura testuale ripercorrendo tutta la storia della letteratura italiana e internazionale, in un capolavoro di citazioni esplicite, di rifunzionalizzazioni e di rimaneggiamenti che si rivelano una continua fonte di riflessione e di indagine.

In un panorama così articolato, in cui molto è stato già detto, ma altrettanto resta ancora da indagare, lo studio prova ad approfondire una fonte già nota dell'*Ortis*, come i *Canti di Ossian*, e a proporre una inedita: la produzione drammatica, soprattutto tragica, di Shakespeare. L'analisi è stata condotta confrontando i fenomeni nelle tre edizioni principali (*La vera storia* del 1798, l'edizione milanese del 1802 e quella londinese del 1817), in un percorso diacronico che si pone l'obiettivo di descrivere i cambiamenti delle scelte stilistiche operate dal protagonista alla luce del non sempre

---

l'intero romanzo; D. MARTINELLI, *Ancora sulle fonti dell'Ossian nell'Ortis*, in «Otto/Novecento», VII, 5/6 (1983), p. 37-74; M. FUBINI, *Lettura dell'Ortis*, in *Ugo Foscolo. Saggi, studi, note*, Firenze, La Nuova Italia, 1978, pp. 351-426, in cui si fa particolare attenzione all'apporto ossianico filtrato attraverso gli *Sciolti al Sole* dello stesso autore; U. FOSCOLO, *Ultime lettere di Jacopo Ortis* (1802), in ID., *Opere*, a cura di Franco Gavazzoni, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi, 1974, con ampio apparato di note; M. MARTELLI, *La parte del Sassoli*, in «Studi di filologia italiana», bollettino annuale dell'Accademia della Crusca, 28 (1970), pp. 177-251, che propone un approccio di tipo filologico; V. ROSSI, *Sull'«Ortis» del Foscolo*, in *Studi foscoliani*, in *Scritti di critica letteraria: dal Rinascimento al Risorgimento*, Firenze, Sansoni, 1930, pp. 293-350; U. FOSCOLO, *Ultime lettere di Jacopo Ortis e frammenti di un romanzo autobiografico*, con uno studio critico di Nunzio Vaccalluzzo, ed. illustrata con 34 figure fuori testo nel primo centenario della morte del Foscolo, Catania, Crescenzo Galàtola, 1927, per l'attenzione al *Werther*.

<sup>4</sup> La definizione è presente in M. MARTELLI, *La parte del Sassoli*, cit., in cui l'autore, attraverso la riscrittura di alcune pagine del romanzo, vuole illustrare visivamente la capillarità delle infiltrazioni testuali di cui l'opera è permeata.

<sup>5</sup> G. NICOLETTI, *Il «metodo dell'Ortis»*, in *Il «metodo» dell'«Ortis» e altri studi foscoliani*, Firenze, La Nuova Italia, 1978, pp. 41-70.

facile rapporto con il maestro Cesarotti, dell'ampiezza dei suoi interessi letterari e delle sue impegnative vicende personali.

La caratteristica composizione ad intarsio non sempre permette di circoscrivere con precisione una linea di demarcazione che separi chiaramente le due componenti prese in esame; tuttavia, osservando i punti in cui emerge di volta in volta l'opera di riferimento, è possibile almeno individuare dei contesti chiave in cui con maggiore frequenza riaffiora il modello originale.

Grande rilievo per la materia ossianica hanno quindi i luoghi in cui è la natura ad essere protagonista, soprattutto quella tormentata e tipicamente protoromantica, ma riprese dall'*Ossian* figurano anche nelle situazioni in cui lo stesso ambiente si presenta con forme idilliche, non estranee nemmeno a certe reminiscenze shakespeariane; caratteristiche sono anche le descrizioni fisiche relative alla figura di Teresa; le tematiche riguardanti la previsione della morte o il compianto sulla tomba da parte della fanciulla innamorata; o ancora le personificazioni degli elementi naturali e il parallelismo fra gli stati d'animo del personaggio e la natura stessa.

A Shakespeare, invece, Foscolo si rivolge nei momenti più intimi, in cui la riflessione si fa più problematica e tormentata, ma ciò che è più interessante è il fatto che la materia del bardo inglese si infiltra nel tessuto linguistico ortisiano attraverso tipici temi ossianici come quello della tomba e della morte, soprattutto nei momenti in cui il protagonista si trova davanti ad un orribile bivio, oppure nell'ultima fase, quando ormai, purtroppo, la decisione è presa e Jacopo si trova a fare i conti con le proprie paure più profonde in un'atmosfera di angoscia sempre più allucinata. Proprio il tema della morte, in sé e nei suoi vari aspetti correlati (la meditazione, l'angoscia allucinata, la previsione della fine, il compianto, il valore della vita, gli affetti lasciati), è il punto comune in cui maggiormente le due fonti dialogano fra loro in una ripresa di temi sviluppati di volta in volta anche in modo autonomo.

Un'ultima precisazione va formulata infine riguardo alle tre edizioni considerate: se la terza ricalca in modo pressoché pedissequo la milanese e le varianti del testo sono estremamente poche – tanto che, per quanto riguarda gli aspetti considerati, l'apporto di questa edizione risulta praticamente nullo –, la situazione cambia invece nel caso di un confronto fra la prima e la seconda edizione, in cui compare un profondo rimaneggiamento complessivo dell'opera, sia dal punto di vista stilistico sia per quanto riguarda l'aspetto organizzativo. Come è noto, infatti,

contrariamente all'edizione del 1802, la prima versione dell'*Ortis* è suddivisa in due parti, la seconda delle quali è comunemente definita come 'la parte del Sassoli'.<sup>6</sup> Proprio quest'ultima rappresenta all'interno della struttura del romanzo foscoliano la sede in cui, nel passaggio dall'una all'altra edizione, si verifica il maggior numero di cambiamenti, non soltanto strutturali, ma anche stilistici. Nella prima parte, invece, nonostante le numerose varianti, l'inserzione di alcuni episodi *ex novo* e i cambi d'ordine nel susseguirsi delle lettere, le due edizioni sono sostanzialmente sovrapponibili.

Si procederà pertanto inizialmente ad un confronto diacronico delle rispettive prime sezioni del romanzo, appunto più assimilabili fra loro, e successivamente ci si occuperà della seconda sezione.

### 6. 1 Prima parte

La prima parte del romanzo, nonostante emergano alcune divergenze certamente significative dovute agli aggiustamenti sia nell'ordine epistolografico sia per quanto riguarda il riassetto di alcune parti del testo, presenta un *corpus* sostanzialmente stabile, in cui il confronto fra le due edizioni è maggiormente realizzabile, poiché, com'è noto, il gruppo delle quarantacinque lettere bolognesi è facilmente reperibile nell'edizione di Milano<sup>7</sup>.

Benché la connessione fra le reminiscenze ossianiche e la fonte shakespeariana siano in alcuni punti strettamente connesse, si è tentato, per chiarezza di informazioni,

---

<sup>6</sup> Non si desidera, in questa sede, entrare in merito al dibattito sull'attribuzione della seconda parte del testo, per il quale si rinvia ad una bibliografia specifica. Cfr. almeno M. A. TERZOLI, *Le prime lettere di Jacopo Ortis. Un giallo editoriale tra politica e censura*, Roma, Salerno, 2004, in cui sono rilette tutti i dati finora pervenuti sul tema con l'obiettivo di tracciare una precisa storia delle complesse vicissitudini editoriali del romanzo sotto tutti gli aspetti, compreso il problema relativo al Sassoli; U. FOSCOLO, A. SASSOLI, *Vera storia di due amanti infelici, ossia Ultime lettere di Jacopo Ortis*, a cura di Pino Fasano, Università degli studi di Roma "La Sapienza", Collana del Dipartimento di italianistica e spettacolo, Roma, Bulzoni, 1999, che rielabora lo studio di Martelli in un'ampia monografia critica sul tema; M. MARTELLI, *La parte del Sassoli*, cit., per l'approccio filologico all'argomento.

<sup>7</sup> Indispensabile in questo tipo di lavoro diventa l'edizione critica curata da Gambarin (U. FOSCOLO, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, edizione critica a cura di Giovanni Gambarin, cit.), che nell'apparato critico traccia con precisione la corrispondenza fra le lettere delle diverse edizioni.

di separare l'analisi dei due aspetti, in modo tale che anche il confronto fra i testi possa risultare più preciso.

### 6. 1. 1 Influenze ossianiche

Cosa rappresentino l'*Ossian* e il Cesarotti per Foscolo, soprattutto all'altezza della prima edizione del 1798, non è certo da mettere in discussione: l'ammirazione del giovane discepolo per il famoso e autorevole maestro padovano è sincera e totale e si esprime in una incondizionata ricezione del modello in tutti i suoi aspetti<sup>8</sup>. La presenza dei *Canti* nel romanzo foscoliano si rivela pervasiva in modo capillare e i numerosi luoghi di tangenza fra i testi che sono stati rilevati negli studi finora eseguiti lasciano ancora molto lavoro da svolgere, soprattutto per quanto riguarda gli aspetti più profondi della rielaborazione tematica. È chiaro però che l'opera rappresenta certamente un punto cardine nella formazione umana e culturale del Foscolo, tanto da poter essere individuata come una delle fonti più importanti del famoso romanzo.

I *topoi* caratteristici dell'opera, alcune immagini che contraddistinguono i personaggi, rielaborazioni più e meno accentuate del testo originale, imitazioni, vere e proprie ampie citazioni sono alcune delle tecniche grazie alle quali l'autore fa riaffiorare le poesie celtiche all'interno del proprio testo. Tuttavia, ciò che potrebbe stupire è che, almeno nella prima parte, tutte queste scelte stilistiche vengono ribadite in modo pressoché sistematico anche nell'edizione milanese del 1802. Visti infatti i cambiamenti profondi e strutturali che caratterizzano la seconda versione e soprattutto il mutamento del rapporto intercorso fino a quel momento fra Foscolo e l'ammirato maestro, dal quale ormai egli prendeva le distanze in modo sempre più deciso, ci si aspetterebbe, nella seconda edizione, una sensibile diminuzione delle ricorrenze ossianiche, ma la prova dei fatti smentisce le aspettative.

---

<sup>8</sup> Per una descrizione dell'evoluzione del rapporto tra Foscolo e Cesarotti, soprattutto attraverso l'evidenza dell'epistolario cesarottiano e dei testi foscoliani, cfr. M. A. TERZOLI, *Cesarotti e Foscolo*, in *Aspetti dell'opera e della fortuna di Melchiorre Cesarotti*, a cura di Gennaro Barbarisi e Giulio Carnazzi, Milano, Cisalpino, 2002, t. 2, pp. 619-647.



Come è stato osservato<sup>9</sup>, l'affiorare del modello si può reperire in varie tematiche e all'interno di una pluralità di livelli testuali, da una semplice eco fino alla citazione esplicita e compiaciuta. Com'è prevedibile, l'ambito che offre la maggiore possibilità di rivisitazione, quando non di citazione esplicita, è quello della natura in tutti i suoi aspetti: essa rappresenta il contesto ambientale all'interno del quale si svolgono le vicende narrate, la cassa di risonanza dei sentimenti dei personaggi e diventa quasi figura attiva che assume connotazioni sempre diverse, ma ugualmente importanti ai fini della narrazione. Tutti questi elementi, già noti per quanto riguarda l'*Ossian*<sup>10</sup>, si riversano interamente all'interno dell'*Ortis* e sono mantenuti in entrambe le versioni.

Si ritrova quindi una particolare insistenza sugli aspetti più oscuri e spaventosi del paesaggio, con una propensione per l'orrido che ricorda certi aspetti del sublime romantico:

il fondo oscuro e orribile sembra la bocca di una voragine<sup>11</sup>

(*Ortis* 1798, p. 59<sup>12</sup>; *Ortis* 1802, p. 196)

Il frammento, che non trova riscontro letterale nei versi dell'*Ossian*, è tuttavia simbolico del tipico paesaggio delle brume scozzesi delle Ebridi per le sue connotazioni di 'oscurità' (termine che con le sue varianti conta più di trecento occorrenze nella traduzione cesarottiana) e di orrido che contraddistinguono la maggior parte delle descrizioni paesaggistiche del bardo celtico. Una corrispondenza evidente, invece, si osserva nella descrizione seguente:

---

<sup>9</sup> Per una chiara e schematica classificazione delle categorie ossianiche cfr. E. FARINA, *Aspetti dell'ossianismo ortisiano*, cit., saggio qui riutilizzato per alcune delle tipologie proposte.

<sup>10</sup> Per un quadro generale del ruolo della natura nella letteratura del periodo, cfr. almeno l'ampia digressione storica e stilistica sul tema operata da P. VAN TIEGHEM, *Ossian en France*, Genève, Slatkine Reprints, 1967, tomi 1 e 2.

<sup>11</sup> Il passo è segnalato anche in E. FARINA, *Aspetti dell'ossianismo ortisiano*, cit., pag. 601.

<sup>12</sup> Per le citazioni tratte dall'*Ortis*, ci si avvale dell'edizione critica di Gambarin (U. FOSCOLO, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, edizione critica a cura di Giovanni Gambarin, cit.). Il numero della pagina è quello usato nell'edizione citata, non quello dell'edizione originale, che viene comunque riportato nel testo dell'edizione stessa.

Né potevano i miei occhi lungamente fissarsi su le orride spalle de' colli [‘monti’ in *Ortis* 1802], il *vertice*<sup>13</sup> de' quali era immerso per così dire in una *nera* [‘*negra*’ in *Ortis* 1802] *nube* di gelida nebbia che piombava ad accrescere il lutto dell'aere freddo ed ottenebrato. Già mi pareva di veder quelle nevi disciogliersi e *precipitar* a *torrenti* che inondavano il piano, *strascinandosi impetuosamente piante*, armenti, capanne, e distruggendo [‘sterminando’ in *Ortis* 1802] in un giorno i sudori di tanti anni e le speranze di tante famiglie. Trapelava di quando in quando un *timido raggio* [‘un raggio’ in *Ortis* 1802] di sole, il quale quantunque restasse poi vinto e *soffocato dalla caligine*, lasciava pur divedere che sua mercè soltanto il mondo non era dominato da una perpetua notte profonda.

(*Ortis* 1798, p. 35; *Ortis* 1802, p. 170)

che ricorda alcuni versi precisi:

O sorgete, soffiate impetüosi  
venti d'autunno su la *negra vetta*,  
*nembi o nembi* affollatevi, *crollate*  
*l'annose querce*: tu *torrente*, muggi  
per la montagna, e tu passeggia, o luna,  
pel torbid'aere e fuor *tra nube e nube*  
mostra *pallido raggio* [...]<sup>14</sup>

(*I canti di Selma*, vv. 269-275)

un *torrente precipita*

(*Callin di Cluta*, v. 161)

*notte profonda*

(*Croma*, v. 86)

---

<sup>13</sup> I corsivi dei passi citati non sono originali, ma sono stati inseriti per evidenziare i punti di tangenza dei testi.

<sup>14</sup> Le citazioni dal testo dell'*Ossian* sono tratte come sempre da M. CESAROTTI, *Poesie di Ossian*, secondo l'edizione di Pisa, 1801, a cura di Guido Baldassarri, in corso di stampa.

Oppure si osservi una particolare descrizione dell'arrivo della tempesta:

[...] osservando le *nuvole che passeggiavano per l'ampiezza del cielo*. [...] non mi avvidi che la *tempesta* cominciava a *muggire*, e il settentrione *atterrava* le piante più giovani. [...] s'addensavano le tenebre della notte che i lampi rendeano più negre. Diluviava... tuonava.

(*Ortis* 1798, pag. 39; *Ortis* 1802, pag. 176)

che trova riscontro in

Pende *nube* alto sul Cona  
*che pel ciel* passeggia e tuona

(*Berato*, vv. 64-65)

[...] la *tempesta* muggie

(*La battaglia di Lora*, v. 207;  
*I canti di Selma*, v. 354)

Querce, che il vento occultamente *atterra*

(*Temora*, I, v. 644)

[...] l'*addensate tenebre*

(*La notte*, III Cantore, v. 114)

e ancora

Sono salito sulla più alta montagna: i *venti imperversavano*; io vedeva le *querce ondeggiar* sotto a' miei piedi; la selva fremeva come *mar burrascoso*, e la valle ne rimbombava; su le rupi dell'erta sedeano le nuvole...

(*Ortis* 1798, p. 52; *Ortis* 1802, p. 204)

che ricalca

Pur il *vento imperversa*, e pur ei strepita  
tra l'erbe della rupe [...]  
(*La notte*, III Cantore, vv. 108-109)

[...] m'*ondeggiava* intorno  
l'antica *quercia* con tremanti foglie.  
(*Fingal*, IV, v. 81)

*mari burrascosi* e cinti d'orribili scogli  
(*Osservazioni a Fingal*, I, n. 13)

Senza contare che i verbi 'imperversare' e 'ondeggiare' ricorrono molto spesso in tutti i poemetti: è significativo, quindi, come Foscolo sappia cogliere anche gli elementi lessicali più tipici del linguaggio cesarottiano in ambito ossianico e li riproponga in modo quasi sistematico.

Accanto alla natura più ostile ed inquietante, però, si affiancano anche immagini idilliache di un paesaggio sereno, che di solito corrisponde alle fasi più calme e felici della vicenda ortisiana:

[...] *il sole*, o Lorenzo, *squarcia* finalmente le nubi, e consola la mesta natura diffondendo sulla di lei faccia un suo raggio. Io ti scrivo rimpetto al balcone donde miri l'eterna luce che si va poco a poco perdendo dall'estremo orizzonte *dipinto a mille colori*. L'aria torna serena e la campagna, benché allagata e coronata soltanto di alberi *sfrondati* e cospersa di piante appassite o atterrate dalla pioggia e dai venti, brilla più allegra di quel che lo fosse prima della tempesta.

(*Ortis* 1798, p. 17; *Ortis* 1802, p. 151)

Una descrizione in cui affiora la suggestione di alcuni versi dei *Canti di Selma*:

Già tace il vento ed il meriggio è cheto:  
cessò la pioggia, diradate e sparse  
erran le nubi; per le verdi cime  
lucido in sua volubile carriera  
*si spazia il sole*, e giù trascorre il rivo  
rapido via per la sassosa valle

(*I canti di Selma*, vv. 164-169)

ma trova un riscontro più sicuro nel seguente passo:

[...] come il cielo a sera  
in poco spazio *a più color si tinge*  
per variate nubi [...]

(*Callin di Cluta*, vv. 122-124)

cui si aggiunge, anche in questo caso, una connotazione lessicale frutto di scelte oculate e caratterizzanti come

[...] *squarciata* nube

(*Calloda*, III, v. 116;  
*Oinamora*, v. 65)

[...] *sfrondato*  
Bosco di querce [...]

(*Fingal*, IV, v. 362-363)

[...] *sfrondata* pianta

(*Temora*, III, v. 265; *Calloda*, I, v. 172;  
*Calto e Colama*, vv. 157-158)

Spunti di collegamento ancora più precisi sono offerti dalla descrizione:

[...] mandò foriera la *ridente* aurora d'aprile; ed ella *abbandonando* i suoi *biondi capelli* su *l'oriente*, e cingendo poi a poco a poco l'universo del suo roseo manto, diffuse benefica le fresche rugiade, e destò l'alito vergine de' *venticelli* per annunziare ai fiori, alle nuvole, alle onde e agli esseri tutti che la salutavano, la comparsa del *sole*.

Il passo suggerisce un legame con i versi di *Temora*:

Come s'allegra il *sole* in *oriente*  
sopra un fecondo e vivido arboscello  
in ch'ei col genial raggio possente  
sparse il vital vigor che lo fa bello:  
ei le fiorite *chiome* alteramente  
*spiega*, dolce lusinga al *venticello*,  
cedon le minor piante, e 'l cielo *arride*:

(*Temora*, III, vv. 341-347)

cui il brano si rende debitore non soltanto per il lessico, ma anche per l'immagine dei raggi del Sole assimilati metaforicamente ad una chioma di capelli biondi che si sparge nel cielo, un motivo che si ritrova anche in

[...] ei più non mira  
i tuoi vividi raggi, o che sorgendo  
con la tua *chioma gialleggiante* inondi  
le nubi orientali, o mezzo ascoso  
tremoli d'occidente in su le porte.

(*Cartone*, vv. 598-602)

Un ulteriore esempio è costituito dalla seguente descrizione, che affianca elementi positivi (il «monte indorato da pacifici raggi del sole», le «messi» che «ondeggiando» richiamando, proprio in virtù del verbo usato, un movimento lento e dolce) a significative spie di inquietudine (oltre alla chiusa del passo, già segnalata in precedenza, l'improvviso apparire delle «coste del monte» «spaccate in burroni infecondi», in cui il participio attributivo «spaccate», riferito alle rocce, evoca tutta l'aridità e la brutalità dell'immagine, cui si aggiunge la connotazione esplicita di infertilità – l'esatto opposto di quanto avevano suggerito prima le «messi», in genere immagine di abbondanza), destinate ad essere il simbolo della tensione costante che sottende sempre all'animo del protagonista e che, in questo modo, arricchiscono il tessuto narrativo rendendo le reminiscenze più puntiformi, per il cambio repentino del tono, ma ugualmente rilevanti:

Sulla cima del *monte indorato dai pacifici raggi del sole* che va mancando, io mi vedo accerchiato da una catena di colli sui quali ondeggiando le messi [...]. Di sotto a me le *coste del monte* sono *spaccate* in burroni infecondi fra i quali si vedono offuscarsi le ombre della sera che poco a poco s'innalzano; il fondo oscuro e orribile sembra la bocca di una voragine<sup>15</sup>.

(Ortis 1798, p. 59, Ortis 1802, p. 196)

Il verbo 'indorare', inoltre, legato all'effetto dei raggi del sole, ricorre spesso nei *Canti*, rivelandosi anch'esso come un termine chiave di questa immagine, come dimostrato dai seguenti casi:

Quando il mattino le pendici *indora*

---

<sup>15</sup> Il tema naturalistico della lettera e alcuni rilievi prettamente lessicali (diversi da quelli qui sottolineati) sono ricondotti da Neppi (cfr. E. NEPPI, *Il dialogo dei tre massimi sistemi. Le «Ultime lettere di Jacopo Ortis» fra il «Werther» e «La nuova Eloisa»*, cit., pp. 209-210) a due epistole della *Nouvelle Héloïse* e, in un secondo momento, soprattutto dal punto di vista tematico, ad una di Werther. L'episodio letterario dimostra la complessità del romanzo ortisiano, nel quale sono incanalate inscindibilmente opere in stretta connessione fra loro, anche dal punto di vista di un linguaggio oramai codificato di cui non sempre è possibile distinguere perfettamente l'origine.

(*Temora*, VI, v. 51)

Spunta il mattin, le nebulose vette  
Lievemente *s'indorano* [...]

(*Temora*, VII, vv. 374-375)

Ella pareami raggio d'oriente,  
ch'esce fuor fuora  
e i nemi *indora*  
di luce amabilissima ridente.

(*Colanto e Cutona*, vv. 99-102)

a par del sol nascente  
disperditor di nemi e di procelle  
che rasserena i poggi e i campi *indora*.

(*Latmo*, vv. 110-112)

Ma altrettanto attestate sono altre locuzioni come

Spiragli dei *spaccati* massi

(*Temora*, II, v. 113)

Fra due *spaccati* massi

(*Temora*, V, v. 132)

[...] Al *susurrar* del vento  
Tende l'orecchio [...]

(*La battaglia di Lora*, vv. 306-307)

[...] *Susurra* il vento



Freme il ruscel [...]

(*I canti di Selma*, vv. 67-68)

E tra le foglie il *venticel susurra*

(*Fingal*, V, v. 138)

A ciò va aggiunto che anche il verbo ‘susurrare’ conta una copiosa varietà di ricorrenze nei poemetti<sup>16</sup>, grazie alla sua connotazione molto vaga ed evocativa che si pone quasi in direzione onomatopeica; anch’esso pertanto si iscrive a pieno titolo nel tipico lessico cesarottiano, a metà strada fra l’eredità arcadica, ancora cara all’abate, e la nuova sensibilità ricca di suggestioni indefinite<sup>17</sup>.

Permane in entrambe le edizioni anche la tendenza a personificare la natura, descritta con caratteristiche e comportamenti umanizzati:

i rami *bisbigliano*

(*Ortis* 1798, p. 53; *Ortis* 1802, p. 204)

che richiama:

quando l’albero piegasi, e *bisbiglia*

(*Fingal*, III, vv. 264-265)

Oppure:

---

<sup>16</sup> Si precisa qui che la casistica proposta vuole offrire soltanto alcuni esempi di una ricorrenza che per i singoli termini analizzati è molto più ampia e variegata e richiederebbe una ricerca a parte o un commento a piè di pagina. Per un approccio prettamente linguistico al lessico cesarottiano, cfr. L. SPERANZA, *Sulla lingua del Cesarotti ossianico*, in «Lingua Nostra», 1-2 (2007), pp. 9-20 e 3-4, pp. 73-81; 1-2 (2008), pp. 38-50 e 3-4, pp. 86-93.

<sup>17</sup> Riguardo all’aspetto evocativo delle scelte espressive di Cesarotti, cfr. F. BIANCO, *Traduzioni a confronto: “I canti di Ossian” di Le Tourneur e Cesarotti*, in «Testo», 71, pp. 9-28; e ID., *I Canti di Ossian: Notturmi letterari di fine Settecento*, Atti del congresso dell’Associazione Degli Italianisti (Padova, 2014), in corso di stampa.

le nubi che *passeggiavano* per l'ampiezza del cielo

(*Ortis* 1798, p. 39; *Ortis* 1802, p. 176)

in cui risuona l'eco di:

[...] come nube estiva  
lento-tonante per lo ciel *passeggia*<sup>18</sup>

(*Fingal*, V, vv. 80-81)

O ancora:

I flutti *gemeano* con flebile fiotto<sup>19</sup>

(*Ortis* 1798, p. 47; *Ortis* 1802, p. 186)

Un boschetto di giovani quercie mi *protegge* dai venti e  
dal sole: due *rivi* d'acqua *mormorano* qua e là sommessamente,  
i *rami bisbigliano*.

(*Ortis* 1798, p. 53; *Ortis* 1802, p. 204)

Per cui si vedano:

[...] *l'onda* romita  
*geme* sul lido [...] <sup>20</sup>

(*Latmo*, vv. 3-4)

Delle sue rupi il *mormorante* rivo

(*Dartula*, v. 108)

Al *mormorar* dello scorrevol *rio*

---

<sup>18</sup> Cfr. E. FARINA, *Aspetti dell'ossianismo ortisiano*, cit., pag. 603.

<sup>19</sup> *Ibidem*.

<sup>20</sup> *Ibidem*.

(*Sulmalla*, v. 2)

A questa tendenza è legato anche il diffuso paragone fra i comportamenti, le sensazioni provate dall'uomo e gli elementi naturali, anche questo mantenuto nelle due edizioni, come per esempio

Infelice! Non sa che le *lagrime di un uomo compassionevole* sono più *dolci* degli *effluvij della rugiada* che fecondano il seno della *primavera*?

(*Ortis* 1798, p. 47; *Ortis* 1802, p. 185)

per cui si rinvia ai versi

[...] È diletta e *dolce*  
La gioja del *dolore*: ella somiglia  
Di *Primavera alla minuta pioggia*<sup>21</sup>

(*Carritura*, vv. 44-46)

Oppure:

Hai tu veduto dopo i giorni della tempesta prorompere fra l'auree nuvole dell'Oriente il vivo raggio del Sole e riconsolar la natura? Tale per me è la vista di questa donna.

(*Ortis* 1798, p. 89; *Ortis* 1802, p. 190)

che trova riscontro in

Come dolce e sereno era il tuo ciglio!  
Sol dopo pioggia somigliavi al volto<sup>22</sup>

---

<sup>21</sup> Il passo è segnalato in D. MARTINELLI, *Ancora sulle fonti dell'Ossian nell'Ortis*, cit. pag. 50.

<sup>22</sup> *Ibidem*.

(*I canti di Selma*, vv. 198-199)

Molta fortuna ha ovviamente anche il tema della tomba, fondamentale per la poesia cosiddetta sepolcrale in voga all'epoca e spesso legato al *topos* del compianto da parte della fanciulla amata, un tema molto frequente nei *Canti* celtici e caro al Foscolo<sup>23</sup>:

Eppur traggio conforto dalla speranza di essere  
compianto. Su l'aurora della vita non vedrò forse il *meriggio*,  
ma la mia *sepoltura* sarà bagnata dalle tue *lagrime*... dalle  
*lagrime* di quella *donna* celeste.

(*Ortis* 1798, p. 53)

Il passo compare anche nell'edizione successiva, ma rielaborato in direzione più matura ed autobiografica, alla luce degli eventi occorsi nel frattempo nella vita del poeta (per cui si veda il riferimento alle proprie «passioni» e alle «sventure»):

Eppur traggio conforto dalla speranza di essere  
compianto. Su l'aurora della vita io cercherò forse invano *il*  
*resto della mia età che mi verrà rapita dalle mie passioni e*  
*dalle mie sventure*; ma la mia *sepoltura* sarà bagnata dalle tue  
*lagrime*... dalle *lagrime* di quella *fanciulla* celeste.

(*Ortis* 1798, p. 206)

A questo stralcio vanno legati anche:

---

<sup>23</sup> Il tema ricompare nei *Sepolcri* (per cui cfr. E. FARINA, *La presenza di Ossian nei Sepolcri*, in *Dei Sepolcri di Ugo Foscolo*, a cura di Gennaro Barbarisi e William Spaggiari, Atti del convegno di Gargnano del Garda, Milano, Cisalpino Istituto Editoriale Universitario, 2002, pp. 334-347) e talvolta anche nei *Sonetti*.

[...] e travedo biancheggiare fra mezzo le frondi agitate da' venti la pietra della mia *fossa*. Quivi ti veggo venir con mia madre e pregar pace all'ombra dell'infelice figliuolo. Allora dico a me stesso: forse Teresa verrà solitaria sull'alba a *rattristarsi dolcemente* su le mie antiche memorie, e a dire alle mie ceneri un altro addio.

(*Ortis* 1798, p. 55; *Ortis* 1802, p. 206)

E se talvolta *lo stanco mietitore verrà a ristorarsi* dall'arsura di giugno, *esclamerà*, volgendosi alla mi bassa *tomba: egli egli innalzò queste fresche ombre ospitali!*<sup>24</sup>

(*Ortis* 1798, p. 25; *Ortis* 1802, p. 146)

In cui riecheggiano in modo più e meno esplicito vari luoghi ossianici:

ma tu, Crimora, la mia *tomba* inalza.  
Le bigie pietre e un cumulo di terra  
faran ch'io viva ancor spento e sotterra.

Tu a quella vista  
molle di *lagrime*  
volgi il leggiadro aspetto;  
e muta e *trista*  
sopra il mio tumulo  
picchia più volte il petto.

(*Carritura*, vv. 579-587)

*vergine* straniera  
scorgerà la mia *tomba*, e *impietosita*  
*lagrimerà* sul giovinetto anciso  
che da lungi sen venne

(*La guerra di Inistona*, vv. 50-53)

[...] là [sulla mia tomba] sul *meriggio*

---

<sup>24</sup> Da «egli» in corsivo nel testo originale.

Verrà talvolta ad *adagiare il fianco*  
 Il *cacciatore già stanco*,  
 Quando col cibo prenderà ristoro,  
 E al luogo, ov'io dimoro,  
 Volto, *dirà*, qui giace uno de' prodi<sup>25</sup>

(*Carritura*, vv. 130-135)

Una particolare attenzione merita infine un altro importante tema ortisiano ed ossianico, quello della bellezza fisica femminile. Le languide, ma allo stesso tempo decise<sup>26</sup>, fanciulle celtiche, dalla carnagione candida e dai capelli neri sciolti al vento, sono una costante dei poemetti, sia perché rappresentano uno degli elementi essenziali degli intrecci amorosi narrati, sia perché caratterizzano altri temi correlati, come l'amore filiale, l'affetto fraterno, o il già citato compianto sulla tomba dell'innamorato. Cenni sul loro aspetto fisico, anche a livello di solo epiteto, sono molto frequenti nell'*Ossian* e contribuiscono ad ingentilire i toni, spesso accesi e drammatici, delle continue guerre tribali cui le giovanissime vedono partecipare le loro famiglie.

La figura di Teresa, nella prima parte dell'*Ortis*, lascia invece la sua connotazione fisica più all'immaginazione del lettore che non all'esplicita descrizione foscoliana. L'impalpabilità quasi angelica e spesso malinconica che la caratterizza si intuisce soprattutto dai suoi atteggiamenti timidi e semplici, dalle lacrime spesso versate sommessamente, dal suo essere flebile voce che esprime sognanti fantasticherie letterarie, languida fanciulla che si appoggia al braccio dell'innamorato Jacopo, ma ben poche sono le caratteristiche fisiche descritte<sup>27</sup>. I pochi tratti del testo che le si

<sup>25</sup> Il luogo è citato in E. FARINA, *Aspetti dell'ossianismo ortisiano*, cit., pag. 206)

<sup>26</sup> Per quanto riguarda il carattere delle figure femminili nell'*Ossian* macphersoniano e le trasformazioni operate in merito da Cesarotti rispetto all'originale, cfr. almeno S. M. GILARDINO, *La scuola romantica. La tradizione ossianica nella poesia dell'Alfieri, del Foscolo e del Leopardi*, Ravenna, Longo, 1982.

<sup>27</sup> Dai pochi accenni presenti, bisogna inoltre escludere la lunga descrizione della lettera XVII (*Ortis* 1798, corrispondente alla lettera dell'11 dicembre, ore 2, dell'edizione 1802), per la quale è già stata individuata una fonte esplicita nella traduzione italiana del *Socrate delirante o sia Dialoghi di Diogene di Sinope* di Martin Wieland (cfr. U. FOSCOLO, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*. Introduzione, testo e commento a cura di Maria Antonietta Terzoli, cit., p. 73 e ID., *Ultime lettere di Jacopo Ortis* (1802), a cura di Franco Gavazzeni, cit., p. 587). Fra le altre figure femminili presenti nel romanzo, solo quella di Lauretta, per storia e personalità, può essere assimilata, anche dal punto di vista fisico, alla tipologia femminile dell'*Ossian*, ma anche questa è stata esclusa dalla riflessione, essendo già stato indicato il modello dell'intero episodio nel *Viaggio sentimentale* di Sterne (cfr. almeno U. FOSCOLO, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*. Introduzione, testo e commento a cura di Maria Antonietta Terzoli, cit., pp. 114-119; C.

riferiscono riflettono però una figura che si iscrive nel raggio dei personaggi femminili celtici, limitatamente ai loro tratti fisici più delicati, cui rimandano il tipico «candido braccio», l'attenzione per i lunghi capelli neri quasi sempre sciolti e la caratteristica arpa, di cui è simbolica la seguente descrizione di gusto tipicamente neoclassico:

**Ortis 1798**

Ella era neglettamente vestita di bianco; il tesoro delle sue *nere chiome disciolte* velava parte della sua spalla destra e del seno, e scendeva a far parere più *candido* l'ignudo *braccio* che mollemente accompagnava le rosate sue dita mentre *arpeggiavano* fra le corde.

(pp. 26-27)

**Ortis 1802**

Era neglettamente vestita di bianco; il tesoro delle sue *chiome biondissime diffuse* su le spalle e sul petto, i suoi divini occhi nuotanti nel piacere, il suo viso sparso di un soave languore, il suo *braccio* di rose, il suo piede, le sue dita *arpeggianti* mollemente...

(p. 156)

Il raffronto fra le due edizioni, però, anticipa quanto sarà affermato a proposito della seconda parte del romanzo: la rielaborazione del testo è infatti talmente profonda da far pensare ad un totale rifacimento, e fra gli aspetti maggiormente colpiti dal rimaneggiamento dell'autore vi è proprio la descrizione fisica femminile. Già nel caso qui presentato, se da una parte sono confermati alcuni elementi di base, come l'attenzione ai capelli, lo sguardo dell'osservatore che scende sul braccio, la presenza e l'uso dell'arpa, dall'altro lato «le chiome», da «nere», sono diventate «biondissime», il «braccio» non è più «candido», ma «di rose», e a questi elementi si aggiunge la comparsa di nuovi aspetti impensabili per il contesto ossianico, come «i [...] divini occhi nuotanti nel *piacere*», termine, quest'ultimo, che non ha alcuna cittadinanza nel lessico cesarottiano dei *Canti*, oppure «il [...] viso sparso di un soave languore».

---

F. GOFFIS, *Nota per "Laura, lettere"*, in *Nuovi studi foscoliani*, Firenze, La Nuova Italia, 1958, pp. 141-166; M. A. TERZOLI, *Invenzione della prosa di romanzo: correzione e riscrittura nell'Ortis*, in *Con l'incantesimo della parola. Foscolo scrittore e critico*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2007), pp. 51-66.

A parte questi aspetti, però, nient'altro contribuisce a definire con più precisione il personaggio, lasciato all'indefinitezza dalla stessa volontà dell'autore – secondo una strategia adottata anche da Cesarotti – a ulteriore conferma della vicinanza che stringe assieme i due testi. Riferimenti più espliciti si avranno invece nella seconda parte del romanzo, caratterizzata da toni in certi punti più attenti alla sfera della sensualità.

### 6. 1. 2 Reminiscenze shakespeariane

Prima di approdare ad una descrizione della presenza shakespeariana nel romanzo foscoliano, è doveroso precisare che il rapporto fra questi due autori non è ancora stato indagato nel suo complesso e in modo organico. Certamente è ben conosciuta la produzione critica del Foscolo riguardante l'argomento, concretizzata durante il periodo londinese, nel quale la sua attività di critico letterario e la possibilità di attingere direttamente alla fonte gli permettono di avvicinarsi con maggior frequenza alla produzione drammatica del bardo; tuttavia, ciò che ancora rimane quasi sconosciuta è la conoscenza di Shakespeare prima di quel periodo e, ancor di più, nella prima fase della produzione foscoliana.

Da una rapida ricerca all'interno dell'epistolario dell'epoca, il nome del drammaturgo inglese compare soltanto un paio di volte. La prima risale al 1795 e si trova in una lettera inviata al poeta da Giuseppe Greatti. L'epistola fa parte, evidentemente, di un più ampio carteggio fra i due, poiché in essa l'interlocutore del Foscolo risponde all'interno di una conversazione già in atto sullo stile della letteratura italiana e commenta l'interesse del collega per gli autori inglesi<sup>28</sup>. Il dato è significativo

---

28

Voi fate gli elogi ai Poeti inglesi, e sono ben giusti. L'Inghilterra è la sola nazione che siasi conservata il diritto di pensar liberamente. I suoi scrittori lo si fanno valere eminentemente: i loro scritti annunziano tutti gli atteggiamenti in cui suole collocarsi la libertà del Genio. Ma, permettete, cotesti vostri Inglesi hanno il gran difetto o d'imitar servilmente, o di essere più straordinari ancora che originali. Shakespaire (*sic*) è tuttora il modello delle loro tragedie, e il



in quanto indica che già a questa altezza cronologica, l'autore era perfettamente a conoscenza di tutto il panorama culturale europeo, e già aveva letto Shakespeare, se era in grado di intervenire in discussioni che riguardavano il suo stile innovativo.

La seconda occasione in cui si incontra il nome del poeta inglese risale ad un'epoca più recente ed esattamente al 1802, in una lettera da parte di Giustina Renier Michiel, in cui la gentildonna veneziana promette all'amico di spedirgli le proprie traduzioni del drammaturgo inglese<sup>29</sup>. La conoscenza e l'interesse del Foscolo per l'argomento sono quindi notevoli; perciò, visto l'effetto che la produzione shakespeariana aveva sortito a livello europeo, diventa naturale chiedersi come questo ulteriore bagaglio culturale abbia influito sull'opera dell'autore, anche perché l'*Ortis* si può forse considerare come una sorta di piccola enciclopedia della cultura letteraria foscoliana, in cui confluiscono non solo opere proprie, ma anche tutte le influenze letterarie assorbite nel corso degli anni e che si sono sedimentate via via grazie alle continue rielaborazioni del testo.

L'indagine della presenza shakespeariana nel famoso romanzo diventa allora una tappa obbligata. Se si desidera iniziare a descrivere almeno complessivamente il fenomeno, si può cominciare affermando che per certi versi le tipologie di corrispondenze che emergono si iscrivono nelle stesse modalità di recupero del testo che

---

passionatissimo Young è un entusiasta profondo, ma strano qualche volta. Il solo Pope, il giudiziosissimo Pope, è il solo che segua severamente le leggi del gusto; e forse è il solo che abbia letto gli antichi più da filosofo che da erudito.

(G. Greatti, 1 Giugno 1796)

(U. FOSCOLO, *Epistolario. 1 Ottobre 1794-Giugno 1804*, a cura di Giovanni Gambarin, Firenze Le Monnier, 1949, vol. 1, p. 23).

<sup>29</sup>

Appena giunta a Padova una delle prime mie cure si fu quella di soddisfare alla vostra amichevole curiosità sulle mie traduzioni di Shakspeare, ma non ci fu modo nè via di rinvenirle, e mi conviene attendere fino al mio ritorno a Venezia per ispedirvele. Siavi noto frattanto che il ritardo non dipende da mia negligenza.

(G. Renier Michiel, 27 Novembre 1802)

(U. FOSCOLO, *Epistolario. 1 Ottobre 1794-Giugno 1804*, cit., pp. 163-164).

sono state individuate anche per l'*Ossian*. La permeabilità del testo foscoliano si apre, anche in questo caso, a riferimenti lessicali precisi – talvolta proprio puntiformi – alla frequentazione di temi, soprattutto nei momenti più riflessivi, in cui però sono coinvolte intere strutture del discorso, o alla presenza di immagini specifiche.

Un primo esempio di quanto la pagina foscoliana possa essere densa di rinvii è rappresentato dalla lettera X del 23 Ottobre dell'edizione 1798, in cui Jacopo descrive la gita ad Arquà con Teresa e Odoardo, corrispondente all'epistola del 20 novembre nell'edizione 1802. Il passo, nella prima edizione, cita esplicitamente alcuni versi tratti dal *Prometeo* di Monti, in cui vengono descritti l'arrivo dell'aurora e il risveglio della natura all'avvento rinnovato del Sole; la citazione è inserita da Foscolo nel testo per illustrare il paesaggio circostante nel momento in cui i tre si mettono in cammino di buon'ora verso Arquà. Già in Monti però si riconosce una possibile ispirazione shakespeariana dell'immagine: essa infatti richiama la battuta di frate Lorenzo all'inizio della terza scena del secondo atto di *Romeo e Giulietta*, quando, dopo la famosa scena notturna del balcone, Romeo si reca all'alba dal frate confessore per raccontargli l'accaduto e lo trova alla ricerca di erbe medicinali, immerso in una riflessione sulla natura.

*Ortis* 1798

Era l'ora che il sol (poiché **la notte Fugge**, e lei seguon le fredde *ombre* e gli astri)  
 Delle nugole straccia il fosco velo  
 E più bella nel ciel mostra la **fronte**  
 Che tutto *allegra del suo riso* il mondo.  
 Lieti allora i fioretti alzano il capo  
*Dalla brina chinato*, e cristalline  
 Fan contro il sole tremolar le perle  
 Di che tutti van carichi e rugiadosi:  
**Rasciugano** coll'ale i zefiretti  
**L'umor soverchio** all'erbe e agli arboscelli;  
 e tra il rumor che dolce in un confuso  
 fan le selve, gli agei, gli armenti, i rivi,  
 dalle valli e dai monti invia la terra  
 al raggio che l'avviva il suo profumo,  
 e **tutta esulta di piacer natura**.

**Le Tourneur**  
*Roméo et Juliette*

Le matin aux yeux gris *sourit* sur le **front ténébreux** de la nuit; des traits de lumière commencent à blanchir les nuages de l'Orient: la **nuît** traînant son manteau semé d'ombres & de rayons, **fuit** les pas du jour, & comme un homme dans l'ivresse, elle chancèle & se retire devant les roues enflammées du Soleil. Avant que cet Astre montre son œil **étincelant** qui **réjouit la Nature**, avant que ses feux **aient séché l'humide rosée**, il faut que je remplisse cette corbeille de simples de toute espèce [...]

(vol. IV,  
*Roméo et Juliette*, atto II,

(*Ortis* 1798, pp. 18-19)  
 (*Prometeo*, II, vv. 35-50)

scena 3)

Il breve brano del *Romeo e Giulietta* aveva colpito profondamente il poeta ravennate, tanto che egli lo aveva inizialmente tradotto ed elaborato sia nel suo quaderno di lavoro, nel frammento XV, sia in un'epistola all'amico Vannetti come esempio di grande letteratura per convincerlo ad avvicinarsi agli autori moderni. Prima di stabilire il rapporto di Foscolo con tale passo è utile effettuare una breve digressione sul testo montiano per sottolinearne gli elementi di derivazione inglese: vi si ritrova infatti l'immagine della «notte» che «fugge», corrispondente letterale del francese «la nuit [...] fuit» seguita dalle «fredde ombre», che rivisitano il «front ténébreux», «fronte» che verrà ripresa due versi dopo, ma riferita al sole, al quale viene subito dopo associata l'idea del sorriso («allegra del suo riso il mondo»), presente nella versione francese nel verbo «sourit»; a ciò si aggiungono l'espressione «rasciugano [...] l'umor soverchio» che rispecchia a sua volta «aient séché l'humide rosée» e il verso conclusivo del passo «tutta esulta di piacer la natura», che trova il proprio corrispettivo nel francese «réjouit la Nature»<sup>30</sup>. Nonostante la rielaborazione notevole di Monti, una possibile suggestione, vista l'attenzione del poeta per il passo, non sembra quindi da escludersi.

Recuperando il filo del discorso ortisiano, è noto che nel passaggio dalla prima alla seconda redazione del romanzo il brano subisce delle modifiche sostanziali, poiché viene assorbito nella scrittura prosastica, anche se, per il tono e lo stile utilizzato, rimane ancora una prosa lirica<sup>31</sup>.

<sup>30</sup> Di derivazione ossianica è invece la locuzione «i fioretti alzano il capo», che riprende per la suggestione ambientale ed atmosferica i seguenti versi di *Sulmalla*:

qual dolce susurrar d'auretta estiva,  
 che rizza il capo ai languidetti fiori

(*Sulmalla*, vv. 192-193)

<sup>31</sup> Sul passaggio stilistico dalla poesia alla prosa relativamente a questo passo del romanzo e sulla sua contestualizzazione all'interno della lettera cfr. le approfondite analisi testuali presenti in M. FUBINI, *Lettura dell'Ortis*, cit.; M. A. TERZOLI, *Invenzione della prosa di romanzo: correzione e riscrittura*

*Ortis 1798*

Era l'ora che il sol (poiché la notte  
Fugge, e lei seguon le fredde ombre e gli  
[astri)  
Delle nugole straccia il fosco velo  
E più bella nel ciel mostra la fronte  
Che tutto allegra del suo riso il mondo.  
Lieti allora i fioretti alzano il capo  
Dalla brina chinato, e cristalline  
Fan contro il sole tremolar le perle  
Di che tutti van carichi e rugiadosi:  
Rasciugano coll'ale i zefiretti  
L'umor soverchio all'erbe e agli  
[arboscelli;  
e tra il rumor che dolce in un confuso  
fan le selve, gli agei, gli armenti, i rivi,  
dalle valli e dai monti invia la terra  
al raggio che l'avviva il suo profumo,  
e tutta esulta di piacer natura.

*Ortis 1802*

Parea che la notte seguita dalle tenebre e dalle stelle fuggisse dal sole, che usciva nel suo immenso splendore dalle nubi d'oriente, quasi dominatore dell'universo; e l'universo sorridea. Le nuvole dorate e dipinte a mille colori salivano su la volta del cielo che tutto sereno mostrava quasi di schiudersi per diffondere sui mortali le cure della divinità. Io salutava a ogni passo la famiglia de' fiori e dell'erbe che a poco a poco alzavano il capo chinato dalla brina. Gli alberi susurrando soavemente, facevano tremolar contro la luce le gocce trasparenti della rugiada; mentre i venti dell'aurora rasciugavano il soverchio umore alle piante. Avresti udito una solenne armonia spandersi confusamente fra le selve, gli agei, gli armenti, i fiumi e le fatiche degli uomini; e intanto spirava l'aria profumata dalle esalazioni che la terra esultante di piacere mandava dalle valli e dai monti al Sole, ministro maggiore della natura.

(*Ortis* 1802, pp. 146-147)

Un primo confronto fra le due edizioni permette di capire il genere di modifiche operate dall'autore che si dirige verso una maturità più consapevole della sua arte, la quale non si accontenta più delle esplicite citazioni in omaggio ai grandi maestri della poesia, nonché miti adolescenziali, ma desidera trovare una propria strada autonoma ed originale. Nella versione del 1802 si riconosce un lavoro di cesello sul testo, che soltanto ora diventa davvero 'foscoliano', pur lasciando trasparire il materiale originale di Monti. All'«eliminazione di caratteristiche ed artifici propri della lingua poetica, a livello lessicale e retorico»<sup>32</sup> si aggiunge la drastica soppressione dei

---

nell'*Ortis*, cit.; U. FOSCOLO, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*. Introduzione, testo e commento a cura di Maria Antonietta Terzoli, cit.

<sup>32</sup> M. A. TERZOLI, *Invenzione della prosa di romanzo: correzione e riscrittura nell'Ortis*, cit., p. 58.

diminutivi di derivazione petrarchesca, per quanto l'archetipo fiorentino sia ancora ben presente nel testo della lettera, il tutto inserito in una simbologia molto più complessa, strutturata sul dualismo Sole-Tenebre, in parallelo con l'altra coppia oppositiva, quella Teresa-Odoardo.

La riformulazione del testo e la ricerca di una propria originalità si riflettono però anche in alcune spie lessicali che fanno ipotizzare una possibile influenza esercitata direttamente dalla fonte francese:

### *Ortis 1802*

Parea che la notte seguita dalle *tenebre* e dalle stelle *fuggisse dal sole*, che uscìa nel suo *immenso splendore* dalle *nubi d'oriente*, quasi dominatore dell'universo; e l'universo *sorrìdea*. *Le nuvole dorate e dipinte a mille colori salivano* su la volta del cielo che tutto sereno mostrava quasi di schiudersi per diffondere sui mortali le cure della divinità. Io salutava a ogni passo la famiglia de' fiori e dell'erbe che a poco a poco alzavano il capo chinato dalla brina. Gli alberi susurrando soavemente, faceano tremolar contro la luce le gocce trasparenti della rugiada; mentre i venti dell'aurora rasciugavano il soverchio umore alle piante. Avresti udito una solenne armonia spandersi confusamente fra le selve, gli augelli, gli armenti, i fiumi e le fatiche degli uomini; e intanto spirava l'aria profumata dalle esalazioni che la terra esultante di piacere mandava dalle valli e dai monti al Sole, ministro maggiore della natura.

### *Roméo et Juliette*

Le matin aux yeux gris *sourit* sur le front *ténébreux* de la nuit; des traits de lumière commencent à blanchir les *nuages de l'Orient*: la nuit *traînant son manteau semé d'ombres & de rayons, fuit les pas du jour*, & comme un homme dans l'ivresse, elle chancèle & se retire devant les roues enflammées du Soleil. Avant que cet Astre montre son œil *étincelant* qui réjouit la Nature, avant que ses feux aient séché l'humide rosée, il faut que je remplisse cette corbeille de simples de toute espèce [...]

La quota lessicale e contenutistica di origine montiana è di certo la componente prevalente del testo, e ad essa si aggiungono, come si è detto, tessere di origine petrarchesca e dantesca<sup>33</sup>. Alcune spie, però, suggeriscono un'ulteriore eco che lega la

<sup>33</sup> M. A. TERZOLI, *Invenzione della prosa di romanzo: correzione e riscrittura nell'Ortis*, cit., p. 60.

seconda versione del passo con la traduzione letourneriana: indicativi in questo senso sono la comparsa, al posto della locuzione montiana «del suo riso», del verbo «sorridea», corrispondente letterale del predicato francese «sourit»; e il parallelo fra «fuggisse dal sole» e «fuit les pas du jour» (a fronte del solo «fugge» presente nei versi del *Prometeo*), in cui si nota una similarità non soltanto nella costruzione grammaticale del verbo, ma anche nel completamento delle sue valenze con la stessa soluzione semantica. Ritornano nel testo foscoliano anche le «tenebre», lessicalmente molto più vicine all'aggettivo francese «ténébreux» che non alle «ombre» della prima edizione, e la coppia «immenso splendore», la quale, se da una parte può essere ascritta certamente alle caratteristiche tipiche del mito del Sole, *topos* ricorrente della poesia dell'autore, dall'altro lato, però, non proprio così vagamente richiama l'attributo «étincelant», nel quale forse manca la componente dell'immensità, ma non il peso semantico originale. Un'ultima osservazione, infine, va formulata in merito alla frase «Le nuvole dipinte a mille colori salivano su la volta del cielo». La locuzione «dipinte a mille colori» era già stata usata dal poeta, come si è visto, ma in un contesto più ossianico<sup>34</sup>, per così dire; tuttavia, in questo caso l'espressione acquista un peso diverso, se si tiene conto del fatto che anche nel testo francese, proprio in questo punto della descrizione, vi è un riferimento al cromatismo atmosferico (il «manteau semé d'ombres & de rayons»), cui si affianca non soltanto il senso del movimento espresso dai verbi (rispettivamente «salivano» e «traînant»), ma anche la costruzione della frase<sup>35</sup>.

Un'altra probabile suggestione dal *Roméo et Juliette* francese è individuabile nella lettera XX, datata 8 gennaio, della prima edizione, che corrisponde alla datazione del 3 gennaio nella seconda versione del romanzo. In questa epistola Jacopo risponde con dolore a Lorenzo, che evidentemente aveva rinnovato il proprio consiglio di allontanarsi da Teresa, poiché aveva ormai capito lo stato d'animo e le sofferenze dell'amico:

---

<sup>34</sup> Cfr. p. 10.

<sup>35</sup> Inoltre, a queste tessere si aggiunge ancora una volta, in un contesto così emotivamente partecipato, l'immane 'nota gaelica' della personificazione della natura («Gli alberi susurrando»), per la quale può valere come unico esempio «di quercie il susurrar» (*La guerra di Inistona*, v. 219), senza dimenticare però che sono molti gli elementi vegetali che compiono questa azione nei poemetti, essendo il verbo uno dei più utilizzati nel vocabolario dell'*Ossian*.

*Ortis*

*Roméo et Juliette*

O Lorenzo, tu nuovamente mi esorti a fuggire Teresa; e non è lo stesso che dirmi: abbandona ciò che ti rende cara la vita; trema del male; e ...t'abbatti nel peggio?

Banni de ce lieu, je le suis du monde; & être exilé du monde c'est être mort.

(atto III, scena 5)

(*Ortis* 1798, p. 33;  
*Ortis* 1802, p. 169)

In questo caso si può parlare di una suggestione più tematica e concettuale che non lessicale. Entrambe i protagonisti stanno vivendo una condizione di lacerante sofferenza, poiché si sentono entrambi consigliare dalla persona più fidata (il padre confessore Lorenzo da una parte, e dall'altra l'affettuoso amico che, forse solo casualmente, mantiene lo stesso nome) di allontanarsi dalla donna della quale sono perdutoamente innamorati e che per cause indipendenti dalla loro volontà non possono avere. In lei i due giovani ripongono tutta la loro vita e un'eventuale lontananza priva tutto di significato, rendendo così impossibile il pensiero della propria esistenza dopo il distacco, tanto che l'unica soluzione che si profila con certezza agli occhi di entrambe è la morte.

Più complessa risulta invece la fitta trama sottesa alla lettera XXII del 19 gennaio dell'edizione 1798, corrispondente all'epistola che nella seconda versione riporta la stessa data. Essa si apre con un'ampia riflessione sull'esistenza umana, sulla sua veridicità, sul suo significato, sulla sua ragion d'essere; il protagonista ne offre una descrizione desolata che passa in rassegna tutti gli elementi negativi che la caratterizzano, in opposizione all'impassibile indifferenza della natura. Il tema di questa meditazione, la strutturazione del discorso, il tono riflessivo, sconsolato e dubbioso con cui procede, non possono non far ricordare il celeberrimo monologo dell'*Amleto*<sup>36</sup>.

---

<sup>36</sup> La lunga lettera è analizzata con precisione da Neppi (E. NEPPI, *Il dialogo dei tre massimi sistemi. Le «Ultime lettere di Jacopo Ortis» fra il «Werther» e «La nuova Eloisa»*, cit., pp. 190-193), che sottolinea il dialogo molto stretto con almeno due epistole wertheriane. Tuttavia, non è escluso che Foscolo abbia presente non soltanto l'*Amleto* originale, ma anche quello riletto a partire da *Werther*, nel quale è pure presente.

**Ortis****Le Tourneur**  
*Hamlet, prince de Dannemark*

HAMLET:

*Umana vita? Sogno; ingannevole sogno* al quale noi pur diam sì gran prezzo [...]. Bada: ciò cui tu stendi avidamente la mano è un'ombra forse, che mentr'è a te cara, a tal altro è noiosa. Sta dunque tutta la mia felicità nella vuota apparenza delle cose che mi circondano; e *se io cerco alcunché di reale, o torno a ingannarmi, o spazio attonito e spaventato nel nulla*. Io non lo so...; ma per me, temo che la natura abbia costituito l'umana specie quasi minimo anello passivo dell'incomprensibile suo sistema, dotandola di cotanto amor proprio perché il sommo timore e la somma speranza creandole **nell'immaginazione** una infinita serie di mali e di beni la tenessero pur sempre occupata di questa esistenza breve, dubbia, infelice. E mentre noi serviamo ciecamente al suo scopo, ride ella frattanto del nostro orgoglio che ci fa reputare l'universo creato solo per noi, e noi soli degni e capaci di dar leggi a tutto quello ch'esiste.

(Ortis 1798, p. 35;  
Ortis 1802, p. 170)

Être ou ne pas être? C'est-là la question. S'il est plus noble à l'ame de souffrir les traits poignans de l'injuste fortune, ou se révoltant contre cette multitude de maux, de s'opposer au torrent, & les finir? - Mourir - dormir - rien de plus, & par ce sommeil, dire: nous mettons un terme aux angoisses du cœur & à cette foule de plaies & de douleurs, l'héritage naturel de cette masse de chair. Ce point, où tout est consommé, devrait être désiré avec ferveur. - **Mourir - Dormir – Dormir? Rêver** peut-être; oui, voilà le grand obstacle: - Car de savoir quels songes peuvent survenir dans ce sommeil de la mort, après que nous nous sommes dépouillés de cette enveloppe mortel, c'est de quoi nous forcer à faire une pause. Voilà l'idée qui donne une si longue vie à la calamité. Car quel homme voudrait supporter les traits & les injures du temps, les injustices de l'oppresser, les outrages de l'orgueilleux, les tortures de l'amour méprisé, les longs délais de la loi, l'insolence des grands en place, & les avilissans rebuts que le mérite patient essuie de l'homme sans ame; lorsqu'avec un poinçon il pourroit lui-même se procurer le repos? Qui voudroit porter tous ces fardeaux & suer & gémir sous le poids d'une laborieuse vie, si ce n'est que la crainte de quelque avenir après la mort. Cette contrée ignorée dont nul voyageur ne revient, plonge la volonté dans une affreuse perplexité, & nous fait préférer de supporter les maux que nous sentons, plutôt que de fuir vers d'autres maux que nous ne connoissons pas? Ainsi la conscience fait de nous tous des poltrons; ainsi *tout le feu de la résolution la plus déterminée se décolore & s'éteint devant la pâle lueur de cette pensée. Les projets enfantés avec le plus d'énergie & d'audace, détournent à cet aspect leur cours, & retournent dans le néant de l'imagination.*

(Atto III, scena 3)



Se da una lato, per quanto riguarda l'*incipit*, è stato riconosciuto a livello tematico un possibile riferimento alla traduzione italiana del *Werther*<sup>37</sup>, dall'altro lo stile interrogativo ed intimo sembra richiamare la profonda problematicità della riflessione del personaggio shakespeariano. Dal punto di vista lessicale, è significativa la ripresa mirata soprattutto alle parole chiave del monologo, come nel caso del ribadito termine «sogno», che corrisponde rispettivamente al parallelo più volte ripreso «Mourir – Dormir – Dormir? Rêver», in cui l'idea onirica abbraccia anche il tema della stessa morte<sup>38</sup>; oppure i fondamentali concetti del «nulla» e dell'«immaginazione», ripresi nella clausola finale del monologo shakespeariano («le néant de l'imagination») e verso i quali si dirige e si risolve tutta la riflessione sul senso dell'esistenza.

Notevole è inoltre la ripresa delle principali tappe della struttura del ragionamento: all'*incipit* interrogativo, che illustra subito chiaramente il tema della riflessione, segue la constatazione della difficoltà della riflessione stessa, poiché spesso è destinata a non approdare a nulla di concreto, ma anzi, si vede immersa in un continuo inganno, in quanto la realtà non è conoscibile, essendo un tutt'uno con il sogno

*Ortis*

**Le Tourneur**  
*Hamlet, prince de Dannemark*

e se io cerco alcunché di reale, o **torno** a ingannarmi, o **spazio** attonito e spaventato **nel nulla**.

tout le feu de la résolution la plus déterminée se décolore & s'éteint devant la pâle lueur de cette pensée. Les projets enfantés avec le plus d'énergie & d'audace, **détournent** à cet aspect leur cours, & **retournent dans le néant** de l'imagination.

Interessante è anche l'identità dell'ultima parte dei due passi: al di là della luminosa metafora shakespeariana sul «feu de la résolution» che si fa via via sempre più fioco, fino ad estinguersi, e che corrisponde alla più concreta espressione foscoliana «se io cerco alcunché di reale», la vicinanza dei due testi nella conclusione, suffragata anche da effettive riprese testuali («torno [...] nel nulla» è la traduzione letterale di

<sup>37</sup> U. FOSCOLO, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*. Introduzione, testo e commento a cura di Maria Antonietta Terzoli, cit., p. 86.

<sup>38</sup> Anche se il tema non è di esclusivo appannaggio del tragediografo inglese, essendo frequentato fin dalla letteratura più antica.

«retournent dans le néant»), suggerisce una possibile influenza da parte del testo inglese.

A questi elementi si aggiunge infine il seguito della riflessione, in cui Jacopo si chiede come possa l'uomo continuare a sopportare il dolore della vita e come egli si ponga davanti all'esistenza stessa del mondo, in rapporto all'impassibile realtà che lo circonda:

<p><i>Ortis</i></p>	<p><b>Le Tourneur</b> <i>Hamlet, prince de Dannemark</i></p>
---------------------	--

perché il sommo timore e la somma speranza creandole nell'immaginazione una infinita serie di mali e di beni la tenessero pur sempre occupata di questa esistenza breve, dubbia, infelice.

*Car quel homme voudroit supporter les traits & les injures du temps, les injustices de l'oppresser, les outrages de l'orgueilleux, les tortures de l'amour méprisé, les longs délais de la loi, l'insolence des grands en place, & les avilissans rebuts que le mérite patient essuie de l'homme sans ame; lorsqu'avec un poinçon il pourroit lui-même se procurer le repos? Qui voudroit porter tous ces fardeaux & suer & gémir sous le poids d'une laborieuse vie, si ce n'est que la crainte de quelque avenir après la mort.*

In questo caso la suggestione è più tematica che lessicale; inoltre, anche in questa circostanza l'espressione ortisiana è più scorciata e sintetica rispetto al dettagliato elenco delle esperienze umane negative illustrato nel testo inglese, ma in entrambe i casi viene riconosciuta la capacità dell'uomo di sopportare la vita soltanto in virtù del timore o della speranza che egli stesso si crea. Un *topos* certamente molto antico, se si vuole, ma che in questo contesto assume una valenza particolare perché inserito in un tessuto che si rivela particolarmente osmotico con la trama del supposto modello.

Un altro caso di interferenza shakespeariana si inserisce nell'opera grazie alla mediazione operata dalla traduzione italiana di un romanzo tedesco. Nella lettera XXVI dell'*Ortis* 1798, corrispondente alla lettera dell'11 aprile nell'edizione del 1802, è inserito l'episodio della triste storia d'amore di Gliceria. Per questo passo è stata

segnalato come modello la traduzione italiana, apparsa nel 1781, del *Socrate delirante* di Wieland<sup>39</sup>.

**Wieland,**  
*Socrate delirante*

Io l'ho coperto [il sepolcro] di folte piante di rose, le quali fioriscono rigogliose al par del tuo seno, né in altro luogo tramandano odor sì soave. Ognanno nel mese delle rose fo visita al sacro luogo. – M'assido sulla tomba, colgo una rosa, e so meditando, – tal tu fioristi un dì; prendo a spicciolar la rosa, e ne spargo le foglie sulla tua tomba<sup>40</sup>.

**Foscolo,**  
*Ortis (1798)*

[...] io l'ho coperta di folti rosai i quali fioriscono come un giorno fioriva **il tuo volto**, e diffondono l'odore soave che spirava **il tuo seno**. Ogni anno nel mese delle rose io visito il sacro boschetto. Mi assido su quella tomba e... sto meditando: tal fioristi un dì! – prendo a spicciolare e ne sparpaglio le foglie... -

(*Ortis* 1798, p. 40)

Se autorevoli studi hanno dimostrato la filiazione diretta dei due testi, è altrettanto suggestivo sottolineare il fatto che il commovente quadro dipinto da Wieland respira una derivazione shakespeariana. L'autore tedesco, forte della propria traduzione di numerosi drammi del bardo inglese<sup>41</sup>, conosceva molto bene la materia, ma piccole spie lessicali fanno supporre anche in questo caso che Foscolo, per comporre questo passo, si sia servito non soltanto dell'opera dell'autore tedesco, bensì anche di quella del Bardo.

<sup>39</sup> *Socrate delirante o sia Dialoghi di Diogene di Sinope da un antico manoscritto ecc.*, in Colonia [ma Venezia], 1781. Cfr. U. FOSCOLO, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*. Introduzione, testo e commento a cura di Maria Antonietta Terzoli, cit., p. 104; W. BINNI, *Il "Socrate delirante" del Wieland e l'"Ortis"*, in Ugo Foscolo. *Storia e poesia*, Torino, Einaudi, 1982, pp. 121-145 e C. GIGANTE, *Jacopo e Diogene. Appunti su Foscolo e Wieland*, «Filologia e critica», 2 (2009), pp. 206-233.

<sup>40</sup> La citazione è tratta da U. FOSCOLO, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*. Introduzione, testo e commento a cura di Maria Antonietta Terzoli, cit., p. 104.

<sup>41</sup> Christoph Martin Wieland (1733-1813) traduce in prosa venti opere di Shakespeare, pubblicate in otto volumi in Germania fra il 1762 e il 1766, ben prima, dunque, della stessa traduzione di Le Tourneur (cfr. P. VAN TIEGHEM, *Le Prémantisme. Études d'histoire littéraire européenne*, Paris, F. Rieder e Co., 1924, t. 3).

**Shakespeare**

Oui, des plus belles fleurs, tant que l'Été durera, tant que je vivrai dans ces lieux, fidèle, je viendrai parer ton triste tombeau. Jamais tu ne manqueras des primeroles du Printemps, elles ont la douce pâleur **de ton visage**, ni de la jacinthe, azurée comme tes veines; ni de la feuille de l'églantine, dont le parfum étoit moins doux que **ton haleine**.

(*Cymbeline*, III, 5)

**Ortis (1798)**

[...] io l'ho coperta di folti rosai i quali fioriscono come un giorno fioriva **il tuo volto**, e diffondono l'odore soave che spirava **il tuo seno**. Ogni anno nel mese delle rose io visito il sacro boschetto. Mi assido su quella tomba e... sto meditando: tal fioristi un dì! – prendo a spicciolare e ne sparpaglio le foglie... -

Il tema e le modalità di rappresentazione della scena, così come i riferimenti ai sensi della vista e dell'olfatto, sono esattamente gli stessi: il dolore dell'innamorato sulla tomba dell'amata, della quale egli ricorda con dolce commozione l'aspetto fisico, paragonandolo di volta in volta ad elementi floreali diversi; e l'impegno a tornare con costanza alla sua tomba per rinnovare ogni volta e tenere in questo modo vivo, nonostante l'irreparabile separazione, il voto di fedeltà d'amore nei suoi confronti. Il drammatico episodio non poteva non colpire l'autore dell'*Ortis* e non poteva non meritarsi un posto nella galleria dei quadri di compianto sulla tomba dell'amato dipinti con una certa ricorrenza nel romanzo. Tuttavia, a fronte dell'indiscutibile preponderante presenza del testo tedesco in traduzione, almeno due sono gli indizi linguistici che permettono di ipotizzare una frequentazione autonoma dell'originale shakespeariano, slegata quindi dalla mediazione del Wieland. Innanzi tutto il particolare riferito al viso, a proposito del quale viene stabilito un paragone con la bellezza delle rose: l'espressione «io l'ho coperta di folti rosai i quali fioriscono come un giorno fioriva *il tuo volto*» richiama letteralmente, nella clausola finale, il testo francese «Jamais tu ne manqueras des primeroles du Printemps, elles ont la douce pâleur *de ton visage*», che però non trova riscontro nel passo di Wieland, in cui le rose sono paragonate al seno della fanciulla, non al suo viso («Io l'ho coperto di folte piante di rose, le quali fioriscono rigogliose al par *del tuo seno*»); e poi, nel passo successivo («diffondono l'odore soave che spirava il tuo seno»), si verifica una seconda corrispondenza con la costruzione del testo shakespeariano: anche qui infatti la frase è costruita su un

paragone olfattivo volutamente esplicito, che lega il profumo dei fiori a quello dell'amata, «le parfum étoit moins doux que ton haleine» (pur con sostituzione del secondo termine di paragone originario), mentre nella versione del Wieland la comparazione rimane implicita («né in altro luogo tramandano odor sì soave»)<sup>42</sup>.

Un'ultima ipotesi di suggestione shakespeariana relativa a questa prima parte del romanzo si riscontra nella lettera XLII del 19 maggio 1798, che si ritrova poi in data 29 maggio nell'edizione successiva. La lettera fa parte di un piccolo *corpus* in cui Jacopo riflette sulla sua crescente passione per Teresa, che aumenta in modo ancora più profondo e drammatico in seguito alla passeggiata notturna. L'epistola compare dopo un lungo resoconto dello sconvolgimento che l'episodio ha portato nel cuore del protagonista, il quale narra delle sue veglie notturne, del terrore di non poter rivedere l'amata, degli incubi in cui sogna la giovane che gli viene sottratta, dei suoi risvegli angosciati, delle fughe in una natura orrida, secondo dinamiche tipicamente ossianiche.

Dopo una serie di intime riflessioni e appassionate confessioni d'amore raccontate all'amico, il protagonista vorrebbe trovare una soluzione alla sua dilaniante passione nella fuga:

Fuggire dunque, fuggire: ma dove?

(*Ortis* 1798, p. 64; *Ortis* 1802, p. 209)

---

<sup>42</sup> Per completezza di informazione si riporta in nota anche la versione dell'*Ortis* 1802, la quale mostra sì dei rimaneggiamenti, ma questi coinvolgono soltanto in minima parte la prima porzione di testo – in ogni caso senza intaccare le reminiscenze shakespeariane. Più rivisitata, invece, è la seconda parte del passo, in cui la sostituzione del termine «tomba» con la perifrasi «quel cumulo di terra che serba le tue ossa» suggerisce quasi un maggiore avvicinamento a suggestioni ossianiche:

[...] io l'ho coperta di folti rosai i quali fioriscono come un giorno fioriva il suo volto, e diffondono l'odore soave che spirava il suo seno. Ogni anno nel mese delle rose io visito il sacro boschetto. Siedo su quel cumulo di terra che serba le tue ossa e... sto meditando: tal tu fiorivi un dì! – e prendo quella rosa e la sparpaglio.

(*Ortis* 1802, p. 177)

Il contesto così imbevuto di profondo *pathos*, il lungo monologo in cui Jacopo esprime i dubbi che continuamente gli sconvolgono la mente, gli incubi notturni e i risvegli improvvisi<sup>43</sup>, il desiderio di fuggire per trovare finalmente un po' di pace, e un'interessante coincidenza testuale piuttosto stringente, sia dal punto di vista lessicale sia sul lato della costruzione interrogativa dell'esclamazione, suggeriscono una possibile vicinanza al testo shakespeariano del *Riccardo III*, nel momento in cui il sovrano, svegliandosi di soprassalto in mezzo alla notte in seguito ad una serie di incubi durante i quali erano venute a visitarlo tutte le anime delle persone che aveva ucciso, così reagisce:

Fuyons donc. – Qui fuir? moi? –

(*La vie et la mort de Richard III*,  
atto V, scena 7)

## 6. 2. Seconda parte

Come accennato in precedenza, la seconda parte del romanzo, nel passaggio da un'edizione all'altra, subisce un rifacimento generale in cui spesso è difficile riuscire a ricostruire un parallelo anche solo generale, in quanto non è più riscontrabile una sovrapposizione, pur con i dovuti cambiamenti, delle missive e degli interventi della voce narrante. Nonostante ciò è possibile determinare delle linee di confronto tematico che permettono di istaurare dei rapporti fra i testi, per affrontare i quali, però, bisogna tener conto del mutato spirito con cui l'autore si avvicina alla seconda edizione dell'opera. È noto infatti che l'epistolario ortisiano è per Foscolo l'opera di una vita, poiché essa ne subisce e sedimenta tutte le esperienze e i moti dell'animo, sia in campo affettivo sia artistico e politico, ed è altrettanto chiaro quanto sia lungo e continuo il lavoro di cesello sul testo durante tutto il complicatissimo susseguirsi delle redazioni.

---

<sup>43</sup> Le veglie notturne e i bruschi risvegli con conseguente contemplazione della quiete della natura notturna sono però presenti, in analoghe situazioni di sofferenza d'amore, anche nel *Werther* e, di conseguenza, nei *Pensieri d'amore* di Monti, che ad esso si ispirano largamente.

Nel passaggio dalla prima alla seconda edizione, proprio in ragione di ciò, sono evidenti cambiamenti sostanziali che vanno al di là non soltanto del dibattito filologico sulla cosiddetta parte del Sassoli, ma anche della strutturazione del testo in sé, cui segue di pari passo una risposta stilistica altrettanto diversa. L'edizione del 1802 vede un giovane Jacopo che, memore delle vicissitudini biografiche del suo autore, non ha più come unico tema di elezione il sentimento amoroso o la contemplazione e l'esperienza della natura nei suoi vari aspetti: questi elementi rimangono certo ben presenti e ancora preponderanti, poiché su di essi si impernia tutto l'intreccio, ma ora acquistano molto più spazio le riflessioni politiche, l'amore per la patria, gli episodi che denunciano una forte attenzione per le ingiustizie sociali, le critiche alla mancanza di moralità e di giustizia in campo politico, come emerge dall'esemplare dialogo con Parini.

A fronte di un pensiero così mutato, anche lo stile subisce pesanti conseguenze in questo senso e ne sono colpiti, soprattutto dal punto di vista tematico, proprio quegli aspetti che si possono definire più attinenti alla sfera del sentimento, della sensualità, della passione, del tormento psicologico, dell'angoscioso turbamento sentimentale, quegli elementi, cioè, di cui l'*Ossian* e lo Shakespeare tragico sono il simbolo all'interno dell'economia narrativa del romanzo.

### 6. 2. 1 Reminiscenze ossianiche

Al di là delle diversità strutturali che colpiscono la trama stessa dell'opera, per quanto riguarda l'*Ossian* è possibile affermare che certamente i poemetti permeano delle loro tematiche e di molte loro locuzioni anche tutta la seconda parte del romanzo, ma allo stesso tempo, nel passaggio dalla prima alla seconda edizione, vengono effettuate delle modifiche sostanziali. I cambiamenti apportati in questa parte del testo si possono classificare generalmente in tre tipologie:

- 1) Eliminazione delle citazioni esplicite di interi passi dell'opera, delle locuzioni caratteristiche relative ai tipici *topoi* ossianici e dei brevi componimenti originali foscoliani imitativi di quello stile. La tipologia appare come la più diffusa all'interno di questa seconda parte.

- 2) Utilizzo di alcune tessere linguistiche o anche soltanto tematiche sfumate però all'interno dell'impasto testuale e non sempre immediatamente riconoscibili.
- 3) Creazioni *ex novo* su chiara influenza dei *Canti*, soprattutto in punti strategici del testo e in particolari situazioni narrative.

Se si mantengono le stesse direzioni tematiche adottate nell'analisi della prima parte, si nota come, anche in ragione dei mutati interessi dell'autore, per dare spazio a nuovi argomenti di riflessione e ad episodi inediti della storia, la quota testuale in precedenza assegnata ai poemetti viene diminuita, o, se non altro, viene quantomeno diradata. Ne fanno le spese numerose descrizioni della natura presenti nell'*Ossian* del 1798, di quella natura orrida e burrascosa che costituisce ancora la cornice delle vicende narrate, ma acquista un peso lievemente meno preponderante. Espressioni come

all'orrendo fischio degli aquiloni, al lontano rombo del  
tuono [...] voi monti orrendi [...] orribile silenzio<sup>44</sup>

(*Ortis* 1798, p. 109)

imperversa il vento e la tempesta; ond'io m'alzai per  
osservare il maestoso ed orrido aspetto della natura sconvolta<sup>45</sup>

(*Ortis* 1798, p. 110)

che rappresentano, come si è visto nel caso della prima parte, uno degli elementi caratterizzanti e fondamentali del romanzo, mancano nell'edizione del 1802, così come non rimangono riferimenti alle seguenti descrizioni di chiaro sapore ossianico:

---

<sup>44</sup> Cfr. E. FARINA, *Aspetti dell'ossianismo ortisiano*, cit., p. 601.

<sup>45</sup> *Ibidem*.



*Oh trista notte! Quel tuo velo funebre che ricopriva la dolente natura, quelle pallide stelle che tingean d'un raro e fioco raggio i gran ciglioni della rupe, l'ululo basso d'un vento agitatore delle quercie frondose, il lontano mormorio di una cascata di acque, il lungo gemito di un'eco romita [...]*

(Ortis 1798, p. 75)

Il cielo cominciava ad abbuinarsi; spessi lampi squarciavano il seno alle sorgenti nubi, che raggruppate incavallandosi mandavano rare e grosse stille di acqua; *fischivano fortemente le fronde* agitate degli arbori; e s'udiva il *romorio* della vicina tempesta, e il lontano *rimbombo* del tuono.

(Ortis 1798, p. 85)

All'improvviso sdegnosa mi fugge e sparisce, qual raggio di luna, che squarciato il grembo d'una nube, porta agli occhi del pellegrino una striscia di luce, e poi tutto s'asconde nella densa *tenebria* de' *muggianti nemi*; ritorna il buio, *il cielo tingesi del color di morte*, e mille ombre gemono ad un tempo nella folta selva e nelle cave petrose d'uno speco. Invano a lei stesi le braccia; più non la vidi, e solo un basso eco lugubre ripeteva fra *gli ululi del vento* le mie voci lamentevoli ed il pianto!...

(Ortis 1798, p. 89)

Qua molti gruppi d'arbori *nereggianti* ed incolti; là pochi tronchi e cespugli sparsi ne' sabbiosi massi d'un monte; odo da presso il fragoroso *mormorio d'una cascata* di acque, e ne veggo i lievi spruzzi e le spume *biancheggianti*; e già sopra il mio capo *vanno ondeggiando le addensate nubi*, che lente si *posano* in una vasta immobilità.

(Ortis 1798, p. 99)

Alto silenzio regnava attorno la foresta; non si udiva *mormorar d'aura* nè un batter solo di foglia; soltanto *il mesto gufo rompea col rauco e funebre strido* la quieta solitudine di quella sera.

(Ortis 1798, pp. 101-102)

*Oh come trista è divenuta la notte! Più non si vede una stella; negri nemi fasciano all'intorno la luna; un'urlante bufera schianta i rami delle quercie e orrendamente mugge fra gli arbori del bosco; i spessi lampi squarciano il denso grembo delle nubi e fiammeggiano di luce atra, sanguinosa.*

(Ortis 1798, p. 109)

Leggendo in sequenza i passi citati, si nota immediatamente il ricorso continuo alla materia linguistica dei poemetti, qui pervasiva in modo talmente capillare che in alcuni casi le descrizioni sembrano assimilabili a veri e propri pezzi di bravura imitativa dettati da una memoria esercitatissima, in cui i meccanismi artistici del modello sono stati assimilati così profondamente da riaffiorare in modo automatico ed autonomo nella mente dell'autore.

Emergono fin da subito, quindi, elementi della patina sepolcrale, quali il «velo funebre» della notte, «il cielo» che si «tinge del color di morte», esplicita citazione dal I Cantore della *Notte*:

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.

(*La notte*, I Cantore, vv. 1-4)

che ricompare anche nell'espressione iniziale del primo frammento proposto («Oh trista notte!»), nella locuzione «densa tenebrìa» e nell'*incipit* dell'ultimo passo («Oh come trista è divenuta la notte! Più non si vede una stella») e cui si riconduce anche l'immagine del gufo, «soltanto il mesto gufo rompea col rauco e funebre strido»:

il lungo=urlante ed inamabil gufo  
l'aer funesta col canto ferale.

(*La notte*, I Cantore, vv. 11-12)

Diffusissimo appare anche il tema della personificazione della natura, tanto caro al Cesarotti dell'*Ossian*: ogni elemento naturale si anima, «la dolente natura», le «stelle» che 'tingono', «l'ululo basso d'un vento agitatore, il lontano mormorio di una cascata»<sup>46</sup> (quest'ultimi elementi più volte ripetuti), «fischivano fortemente le fronde», i «muggianti nemi», «vanno ondeggiando le addensate nubi, che [...] si posano», «urlante bufera», «mormorar d'aura»).

Pari attenzione merita anche la ripresa di un lessico attento al valore onomatopeico della parola, scelta che sembra dirigersi verso il principio cesarottiano secondo cui è necessario adottare dei termini che abbiano «suono adeguato alle qualità della cosa che si rappresenta»<sup>47</sup>. A questa sensibilità rispondono espressioni come «il lontano mormorio di una cascata di acque», «il romorio della vicina tempesta, e il lontano rimbombo del tuono», i «muggianti nemi», «gli ululi del vento», il «fragoroso mormorio d'una cascata di acque», «la bufera [...] mugge», per i quali si vedano solo alcuni esempi di una casistica davvero molto nutrita:

[...] appo la quercia  
del *mormorante* rio

(*Fingal*, I, vv. 203-204)

[...] questo fu 'l vento, amico,  
Che nelle grotte *mormorò* del Lena.

(*Fingal*, II, vv. 72-73)

<sup>46</sup> Particolarmente notevole in questo passo è la densità della frequenza dei termini tipici cesarottiani, come, appunto, «mormorio» o «ululo», che spesso tornano in tutto il romanzo e che per le loro caratteristiche onomatopeiche erano particolarmente amati dall'abate padovano. Per un'approfondita analisi linguistica, affrontata dal punto di vista morfologico, dello stile dell'abate padovano, cfr. L. SPERANZA, *Sulla lingua del Cesarotti ossianico*, in «Lingua Nostra», 1-2 (2007), pp. 9-20, e 3-4, pp. 73-81; 1-2 (2008), pp. 38-50, e 3-4, pp. 86-93.

<sup>47</sup> M. CESAROTTI, *Saggio sopra la lingua italiana*, Padova, Stamperia Penada, 1785, p. 32.

[...] ei poserà sul Lena  
lunghi dal grato *mormorio* del Loda

(*Fingal*, V, vv. 157-158)

[...] alzossi un *romorìo* confuso  
come *muggito* d'ingrossati fiumi

(*La morte di Cucullino*, vv. 264-265)

[...] la sua voce  
era da lunghi *rimbombante*<sup>48</sup> tuono

(*Carritura*, vv. 295-296)

quando il tuono *rimbomba* e vola il lampo

(*Cartone*, v. 600)

tuon che *rimbomba* ripercosso

(*I canti di Selma*, v. 194)

quando sul monte la tempesta *mugge*<sup>49</sup>

(*I canti di Selma*, v. 354)

*Mugge* il vento lontano

(*Fingal*, VI, v. 6)

---

<sup>48</sup> Il verbo 'rimbombare', anche nelle sue derivazioni nominali, è utilizzato nell'*Ossian* prevalentemente in associazione al suono delle armi, soprattutto degli scudi, causato dai guerrieri per richiamare i compagni alla battaglia oppure per spaventare il nemico. Il termine ricorre anche in riferimento ad elementi naturali, come in questo caso, quali il tuono, il vento o l'acqua del mare, ma in percentuale minore.

<sup>49</sup> Anche il verbo 'muggire' registra una ricorrenza molto alta nei poemetti ed è riferito ad una pluralità di elementi che coprono non solo la gamma delle componenti naturali, come il vento, l'oceano tempestoso, il tuono o il vento, ma spesso si incontra anche legato alla sfera bellica, soprattutto per aumentare la possanza e l'aggressività dei guerrieri.

lungo *ululo*<sup>50</sup> di vento in bosco antico  
(*Berato*, v. 327)

[...] intorno  
alle voci *ululabili* dei venti  
rimugge il bosco [...]

(*Temora*, VIII, vv. 245-247)

Colpisce infine anche la selezione accurata del lessico relativo ad un cromatismo di tipo impressionistico per l'immediatezza delle immagini suggerite: «molti gruppi d'arbori *nereggianti*», «le spume *biancheggianti*», «*fiammeggiano* di luce atra, *sanguinosa*», espressioni ben note nei *Canti*, per cui si veda

i *nereggianti* flutti

(*Dartula*, v. 31)

i *biancheggianti* cavalloni ondosi

(*Temora*, VIII, v. 6)

*biancheggia* il braccio  
siccome spuma di torrente alpino.

(*Colnadona*, vv. 8-9)

*Biancheggiava* il petto  
come spuma sull'onda

(*Cartone*, vv. 96-97)

---

<sup>50</sup> Oltre al più prevedibile utilizzo legato all'imitazione onomatopeica del verso del cane, il verbo 'ululare' è utilizzato anche in riferimento non soltanto ad elementi naturali, di solito il vento, come in questo caso, ma anche a persone, per esempio alla folla festante o ai lamenti di un guerriero ferito.

*fiammeggiò*<sup>51</sup> la luce  
dei loro brandi

(*Dartula*, vv. 545-546)

*sanguigno* notturno vapor.

(*Fingal*, IV, v. 297)

il *sanguigno atro* sentier

(*La morte di Cucullino*, v. 389)

Ciò non significa che nell'edizione del 1802 non vi siano descrizioni di questo genere, ma oltre a presentare una frequenza sostanzialmente più bassa (aspetto non poco rilevante, proprio perché i quadri naturalistici sono intervallati da numerosi episodi inediti e da lunghe riflessioni su altri temi che esulano dall'intreccio amoroso in sé), assumono un carattere linguistico diverso, più contenuto, in cui lo slancio patetico che permea la prima versione appare più moderato:

Ti additeranno il ciglione della rupe sul quale mentre il mondo era addormentato io sedeva intento al lontano fragore delle acque, e al *rombare* dell'aria quando *i venti ammassavano quasi su la mia testa le nuvole*, e le spingevano a involvere la luna tramontando, ad ora ad ora illuminava nella pianura co' suoi pallidi raggi *le croci conficcate su i cumuli del cimiterio*...

(*Ortis* 1802, p. 229)

Strade alpestri, montagne *orride e dirupate*

(*Ortis* 1802, p. 248)

---

<sup>51</sup> Il verbo 'fiammeggiare' vanta una notevole presenza nei poemetti, ma, come in questo esempio, è utilizzato quasi esclusivamente in relazione al riverbero delle armi dei guerrieri oppure per sottolineare il loro sguardo bellicoso e sicuro.

Tutto è *bronchi, aspri e lividi macigni* [...]. Il Roja, un torrente che quando si disfanno i ghiaccj precipita nelle *viscere delle alpi*, e per gran tratto ha *spaccato* in due queste immense montagne. [...] e percorrendo due argini di altissime rupi e di *burroni cavernosi*, appena si vedono imposte sulle cervici dell'alpi di neve che s'immergono nel cielo e tutto *biancheggia* e si confonde... - da quelle spalancate alpi *scende e passeggia ondeggiando la tramontana e per quelle fauci invade il mediterraneo. La natura siede qui solitaria e minacciosa, e caccia da questo suo regno tutti i viventi.*

(Ortis 1802, p. 259)

Anche in questi passi si riconoscono i temi appena affrontati, come l'aspetto del funereo («le croci conficcate su i cumuli del cimiterio»), le caratteristiche dell'orrido-sublime (il «rombare dell'aria», le «montagne orride e dirupate», «Tutto è bronchi, aspri e lividi macigni», le «viscere delle alpi», i «burroni cavernosi», la roccia «spaccata»), la personificazione degli elementi naturali («i venti ammassavano quasi su la mia testa le nuvole», «scende e passeggia ondeggiando la tramontana», cui si aggiunge tutta la chiusa finale del passo, «La natura siede qui solitaria e minacciosa, e caccia da questo suo regno tutti i viventi») e la presenza del cromatismo («tutto biancheggia»). Tuttavia, la densità della tramatura delle citazioni, delle tessere linguistiche che possono vantare la natura di prestito dai poemetti, è minore rispetto a quanto si è finora verificato nella prima edizione, dove la narrazione si sosteneva su continui rinvii a parole chiave per la lirica dei *Canti*, in cui era presente una costante attenzione all'aspetto fonico e onomatopeico dei termini usati, molto spesso in abbinamento alla componente cromatica dell'elemento descritto. I passi citati non sembrano più fare sfoggio delle abilità mnemoniche e di rielaborazione artistica che li rendevano un concentrato di temi di derivazione ossianica, piuttosto cercano lentamente una propria via autonoma, per quanto risentano ancora sensibilmente dell'influenza del modello.

L'attenzione al cromatismo è notevole anche nelle descrizioni riguardanti la natura quieta e positiva, nonostante non siano molte, visto che la seconda parte del romanzo è anche quella più problematica dal punto di vista dell'intreccio psicologico e dello stato d'animo sempre più angosciato del protagonista:

Brillavano tremule le stelle nel firmamento, e la soave lor luce *scintillando*<sup>52</sup> fra le branche degli arbori produceva un bel misto di *bianco vivo* e d'un gran *verde nereggiante*.

(*Ortis* 1798, p. 102)

La vista soave della *biondeggiate* natura [...] i mormoranti rami d'una quercia [...] l'aura vezzeggiante [...] Spirava una vento dolce dolce, che fischiando fra le branche degli albori agitava piacevolmente le fronde. Era il cielo sereno; scintillavano di vaga luce le sparse stelle, e la tacita luna ignuda passeggiava l'emisfero, riflettendo il suo queto raggio su l'erbose terreno.

(*Ortis* 1798, p. 96)

Per l'immagine della brezza che accarezza il bosco è possibile rinviare a una suggestione dal seguente passo

verd'ombra il bosco intorno vi diffonde  
e in sul meriggio il sol sopra vi posa;  
scuote il folto scopeto ispide fronde,  
dechina il fior la testa rugiadosa:  
alzalo il venticello e lo vezzeggia

(*Berato*, vv. 3-7)

Il carattere positivo di certe descrizioni naturalistiche si riversa, nella seconda edizione del romanzo, soprattutto all'interno delle invocazioni notturne – uno degli aspetti più produttivi in senso ossianico della versione del 1802 –, alle quali si associa un sentimento di struggimento e di dolore da parte del personaggio, poiché sente che si sta sempre più allontanando dal mondo terreno in seguito alla sua drammatica decisione. Le invocazioni, quindi, diventano anche una forma di addio alla natura che lo

---

<sup>52</sup> Anche il verbo 'scintillare' può considerarsi un termine fondamentale all'interno del vocabolario cesarottiano dell'*Ossian*, riferito com'è ad una pluralità di elementi come le armi, gli sguardi dei guerrieri, o la loro stessa gloria in battaglia, le lacrime delle fanciulle, ed innumerevoli elementi della natura, tra cui la nebbia, quest'ultima quasi con connotazione ossimorica, le stelle o il pianeta Venere.



ha accompagnato finora, o un mezzo per comunicare con la persona amata. Il tema dell'apostrofe agli elementi naturali è stato ben studiato nel già citato saggio di Donatella Martinelli<sup>53</sup>, in cui l'autrice dimostra come il *topos* sia particolarmente ricorrente nella seconda edizione dell'opera. Il momento prediletto per questo tipo di riflessione è ovviamente la sera, per la quale basti citare

[...] *guarda che notte serena e pacifica!* [...] *O luna!*  
*Amica luna! Mandi tu forse su la faccia di Teresa un patetico*  
*raggio simile a quello che tu diffondi nella mia anima?*<sup>54</sup>

(*Ortis* 1802, p. 271)

in cui, oltre ai palesi riferimenti ai *Canti di Selma*, segnalati dalla commentatrice, sono presenti altre suggestioni riconducibili ai poemetti

amico raggio di notturna luna.

(*La morte di Cucullino*, v. 130)

[...] quel *raggio* di notturna luce

(*Dartula*, v. 118)

*Vedi notte serena lucente*<sup>55</sup>

(*La notte*, IV cantore, v. 146)

Come è noto, il tema è uno dei più diffusi nell'*Ossian* e i riferimenti testuali che si possono recuperare sono assai numerosi. È interessante notare, però, come la

---

<sup>53</sup> D. MARTINELLI, *Ancora sulle fonti dell'Ossian nell'Ortis*, cit., cui si rinvia per ulteriori esempi.

<sup>54</sup> *Ivi*, pag. 44.

<sup>55</sup> Si noti come, a proposito di quest'ultimo riferimento, si possa ricostruire un parallelismo con il testo ortisiano proprio nella struttura dell'espressione, con il verbo iniziale di invito, la presenza dell'astro e due aggettivi ad esso correlati.

tendenza alla citazione in quest'ambito sia aumentata nell'edizione del 1802: ci si aspetterebbe infatti, piuttosto, un tendenziale distacco dalla 'fonte' anche in questo campo; tuttavia, ciò non avviene perché la seconda edizione è notoriamente più pacata e riflessiva rispetto alla turbinosa e tormentata passione che sconvolge la versione del 1798, in cui le apostrofi alla natura lasciano ampio spazio a angosciose descrizioni allucinate di sapore shakespeariano, e necessita perciò di più numerosi momenti di introspezione. In ogni caso, all'interno della prima redazione sono da segnalare, a questo proposito, almeno due passi significativi, poiché, nonostante la limitata ricorrenza del tema, essi rappresentano delle piccole *summae* del *topos* generale corredato di tutte le sue varianti:

Per l'ultima volta io ti saluto, o vezzosa Aurora. Più non vedrò la tua faccia soave rallegrar la Natura, ed avvivare le *erbe fresche* e i dipinti fiori. [...] Tu, ridente Aurora, sorgi pur lieta ne' venturi giorni, e sorgi solo per Teresa. [...] *Verrà giorno che tu, bell'Alba, cadrai per sempre, e non avrai, nella notte funerea dell'universo, chi pianga o canti la tua morte!*

(Ortis 1798, p. 106)

Amico bosco, voi lugubri cipressi, vi ho pur veduti... e per l'ultima volta! — E non sembrava che all'insolito muggiar del torrente, a l'orrendo fischio degli aquiloni, al lontano rombo del tuono, la gemebonda natura mi desse l'estremo addio? Ululavano dentro le folte macchie l'ombre de' morti, e dal vicino cimiterio s'alzavano lunghe e ferali per salutarmi. Io vengo! Io scendo nel sepolcro!

Astro di Venere! La tua scintillante luce è spenta a' miei guardi per sempre. Ah tu manda un tremulo e queto tuo raggio all'infelice Teresa che piange e ti stende le braccia. Qualor passerai sovra il mio sasso, le mie ceneri forse agitate si scuoteranno, e chi sa che il tuo celeste influsso non le faccia sentire un rapido moto di amore! O rupi selvagge, voi monti orrendi, e tu benefico sole, e tu pietosa natura, addio!

(Ortis 1798, p. 108)

In entrambi i casi si tratta dunque di un addio alla natura, che finora aveva accompagnato e assistito le vicissitudini del protagonista; il sentito commiato, fra i *topoi* più diffusi nell'*Ossian*, al quale si abbina frequentemente anche l'accurato addio alle persone care, costituisce un'occasione per intensificare le connessioni intertestuali ed infittire così la trama delle reminiscenze.

Al riferimento alle «erbe fresche», che richiama

[...] i cavrioli su l'*erbette fresche*

(*Berato*, v. 513)

si aggiunge il diffuso tema della previsione della fine dell'astro («Verrà giorno che tu, bell'Alba, cadrai per sempre, e non avrai, nella notte funerea dell'universo, chi pianga o canti la tua morte!»), per il quale è notevole il parallelismo con l'apostrofe alla luna 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.

(*Dartula*, vv. 20-24)

La citazione iniziale («Verrà giorno che tu, bell'Alba, cadrai per sempre»), pur con variazione («giorno» al posto di «notte»), ricalca finanche la ripetizione del soggetto («tu, bell'Alba» dell'*Ortis* rispecchia «tu, tu stessa» del poemetto) e ripreso, pur con rielaborazione, è anche il tema della mancanza di compianto da parte degli astri nei confronti del loro compagno che è venuto a mancare («non avrai, nella notte funerea dell'universo, chi pianga o canti la tua morte!» non è che la riformulazione di «sorgeran gli astri, e in rimirarti avranno / gioia»).

Di grande importanza nella prima parte del romanzo era il tema della tomba e del compianto su di essa da parte della donna amata. In questa seconda fase dello sviluppo narrativo, invece, l'argomento, pur presente, anche se con una ricorrenza meno frequente, assume sfumature assai diverse. Il primo aspetto da notare, nel passaggio fra la prima e la seconda parte del romanzo, è proprio una sostanziale diminuzione dei riferimenti al tema, più frequente nella versione del 1798 a causa del pervasivo spirito angosciato che privilegia toni più patetici e trascinanti rispetto alle languide lacrime che bagnano di dolore la sepoltura; mentre nell'edizione del 1802 si riscontra una nuova prevalente attenzione a motivi diversi da quello amoroso e che spesso hanno il sopravvento su di esso.

Ciò che accomuna le due versioni è, appunto un nuovo modo di intendere la morte: se nella prima parte la sepoltura era la dolce sede della 'corrispondenza d'amorosi sensi', ora, inasprendosi progressivamente il dolore di Jacopo, si avverte piuttosto il desiderio urgente da parte del protagonista di porre fine alle proprie sofferenze. La morte viene desiderata, quindi, come termine del dolore e mezzo di approdo ad una pace finalmente raggiunta.

Nell'edizione del 1798, passi come

È deciso per me: debbo e voglio morire! Le mie sciagure  
sono arrivate all'ultimo grado: la passione è al colmo.

(*Ortis* 1798, p. 108)

Farai seppellire il mio corpo nell'erto del monte, a piedi  
di quel cipresso, segnato... ah! di qual nome! Su la corteccia; e  
là pur giace un misero pastore, cui amor trasse alla tomba. Le  
nostre ombre dolenti s'abbraccieranno mescendo insieme le  
lagrime e i sospiri.

(*Ortis* 1798, p. 110)

possono richiamare soltanto in parte la materia ossianica, poiché il desiderio con cui gli eroi celtici si approcciano alla morte è in genere motivato dal desiderio di gloria nelle

armi, per ottenere la quale anche porre termine alla propria vita nel campo di battaglia è accettato come prezzo da pagare<sup>56</sup>. Diverso invece è lo spirito di alcuni personaggi femminili, che compiono questa scelta estrema guidati dal dolore per la perdita della persona amata, ma in essi questo sconvolgimento emotivo si compie nell'assolutezza dell'atto finale, di sapore profondamente drammatico e teatrale, senza che vi sia una progressione effettiva del pensiero in questo senso, poiché tutto si risolve come un moto di reazione improvvisa e parossistica che non sembra lasciare scampo.

Più vicina alla temperie dei poemetti è invece la richiesta da parte di Jacopo di essere sepolto in un determinato luogo e la sua previsione dei sentimenti che la sua morte susciterà, oltre alla comunione del proprio spirito con quella degli altri defunti, *topoi* che richiamano molti luoghi dei *Canti*, fra cui i seguenti:

Ma se cader degg'io, che pur un giorno  
cade ogni prode, odimi o re, la tomba  
alzami in mezzo al campo, e fa che sia  
la maggior di tutt'altre [...]

(*Fingal*, V, vv. 110-113)

Qui fia nel buio il mio soggiorno; io quindi  
salirò spinto da piacevol canto  
sopra l'auretta che sparpaglia i velli  
del cardo de' miei poggi, e in giù dall'alto  
traguarderò fuor dell'azzurra nebbia  
sul caro balzo e sul diletto speco:  
la mia tomba sia questa. [...]

(*Temora*, VIII, vv. 311-317)

Vinvela mia, se là nel campo io caggio,  
tu la mia tomba inalza:

---

<sup>56</sup> Valga per tutti l'esempio di *Oscar e Dermino*:

[...] alla mia tomba illustre  
mandami, e rendi il mio morir famoso.

(*Oscar e Dermino*, vv 69-70)

ammonticchiata terra e bigie pietre  
serbino ai dì futuri  
la ricordanza mia.

(*Carritura*, vv. 126-130)

Il tema del desiderio della morte ricompare in modo quasi martellante nell'edizione del 1802, ma lo stato d'animo lugubre e disperato con il quale Jacopo si avvicina al porre fine alle sue sofferenze con il gesto più estremo non ha quasi più nulla delle languide atmosfere *larmoyantes*, né tantomeno dell'aspirazione alla gloria:

Se la mia morte soltanto potesse espiare in faccia a' nostri persecutori la tua passione, e sopirla per sempre nel tuo petto; io supplico con tutto l'ardore e la verità dell'anima mai la natura e il cielo perché mi tolgano finalmente dal mondo.

(*Ortis* 1802, p. 231)

Invece di tante ambasce continue io vi darei un solo dolore... tremendo, ma ultimo: e sareste certi della mia eterna pace.

(*Ortis* 1802, p. 257)

Ahi notturno deliro! Va... tu cominci a sedurmi: passò stagione: ho disingannato me stesso; un partito solo mi resta.

(*Ortis* 1802, pag. 267)

No; la morte sola, la morte. Io mi scavo da gran tempo la fossa, e mi sono assuefatto a guardarla giorno e notte, e a misurarla freddamente... e appena appena in questi estremi la natura rifugge e grida... ma io ti perdo, ed io morirò.

(*Ortis* 1802, pag. 283)

Per quanto riguarda l'aspetto della bellezza femminile, come si è già anticipato nell'analisi della prima parte del romanzo, la figura di Teresa assume delle sfumature diverse in questa fase della narrazione, soprattutto nella prima edizione. Ancora una volta, dunque, è necessario distinguere lo stile utilizzato nei due ambiti per rappresentare la giovane innamorata.

Nella prima redazione i riferimenti fisici alla fanciulla si concentrano soprattutto nella parte introduttiva del Sassoli, all'interno della quale viene narrato il tentativo di seduzione di Jacopo nei confronti della ragazza, prima di allontanarsi da lei definitivamente. In questa occasione l'evanescente ed eterea figura ispiratrice dei più alti sentimenti viene dipinta utilizzando in gran parte tutti quegli attributi e quegli elementi che caratterizzano le descrizioni dei personaggi femminili dei poemetti del bardo. Compaiono infatti particolari finora inediti<sup>57</sup> come:

quando mirò quel *ricolmo seno* un cotal poco *ondeggiar*  
fuori del velo agitato, e lento lento sollevarsi ai forti palpiti del  
suo cuore

(Ortis 1798, p. 81)

Le sventolavano in tanto all'aria i suoi negri capelli; il  
leggiadro velo scomposto, cedendo alle scosse violente de' suoi  
palpiti, scopriva un seno così candido, così ricolmo e vezzoso...  
e quella bocca di rose

(Ortis 1798, p. 84)

in cui sono presenti veri e propri *topoi* dei canti celtici, come il «seno ricolmo», bianco e palpitante, o i capelli neri, sciolti e scomposti dal vento, ai quali si possono accostare numerosi luoghi dell'*Ossian*, tra cui

mentre il bianco tuo seno alternamente  
s'alzava all'alternar de' bei respiri

---

<sup>57</sup> Sempre escludendo la descrizione tratta dal Wieland.

(*Fingal*, IV, vv. 394-395)

[...] Ondoleggiante ei mira  
un ricolmetto seno. [...]

(*Fingal*, VI, vv. 116-117)

[...] esse vedran sovente  
il suo candido seno allor che l'aure  
solleverangli la corvina chioma.

(*Dartula*, vv. 85-87)

[...] la sposa ricolmetta il seno  
fra l'errante suo crin [...]

(*Temora*, III, vv. 241-242)

Lento lento sollevasi alla dolce  
aura d'un insensibile sospiro  
il bianco petto [...]

(*Colnadona*, vv. 10-12)<sup>58</sup>

le giovinette tue mi stendan tutte  
le lor braccia di neve, e faccian mostra  
dei palpitanti petti [...]

(*Fingal*, I, vv. 516-518)

[...] svolazzavano i capegli  
sciolti [...]

(*Cartone*, vv. 450-451)

[...] gli svolazza al vento  
la rossa chioma [...]

---

<sup>58</sup> E. FARINA, *Aspetti dell'ossianismo ortisiano*, cit., p. 607.



(*Temora*, I, vv. 550-551<sup>59</sup>)

Ciò che però allontana sensibilmente in questo caso l'*Ortis* dall'*Ossian*, nonostante le esplicite citazioni, è il fatto che nel romanzo foscoliano l'intera scena è ben lungi dall'essere aderente alla languida dolcezza delle fanciulle nordiche: il tono che pervade tutto il brano, infatti, è esplicitamente sensuale e prelude fin dall'inizio alla conclusione più fisica ed appassionata dell'episodio. A sottolineare ancora di più l'opposizione fra i due testi, torna in mente una nota di Cesarotti:

Ossian parla spesso del seno, e mostra di compiacersi nel dipingerlo. Questo oggetto appresso gli altri poeti s'accosta al lascivo: ma ciò nasce perch'essi accompagnano le lor descrizioni con tali sentimenti che mostrano di non appagarsi della sola vista. In tutto Ossian non si troverà un'espressione che si riferisca al tatto. [...]

Ossian scorre con una franca innocenza sopra tutti gli oggetti del bello visibile, e in lor si riposa così naturalmente che non dà luogo al sospetto. Non si va più oltre perché non si crede che si possa andarvi. Dopo il cuore e la vista non c'è altro da bramar da una donna.

(*Osservazioni a Fingal*, I, p. 552)

Ancora diversa è la figura di Teresa nella redazione del 1802: qui infatti, dopo la scena del bacio notturno, nella descrizione del quale non appare quasi nulla di ciò che caratterizzava la sensualità della prima edizione<sup>60</sup>, la fanciulla cessa sostanzialmente di

---

<sup>59</sup> *Ivi*, p. 608.

<sup>60</sup>

Non vede, non ode più nulla. Ansante, tremante e quasi furioso, s'abbandona sopra la bella scolorita Teresa. La copre tutta di baci, di lagrime e di sospiri... Se la stringeva forte al suo seno, la ribaciava, raccoglieva anelante i sospiri su la sua bocca; e quelle socchiuse pupille e quel vago labbro, e quel seno ignudo, e quella... Stavasi per cominciare l'atroce attentato. «Jacopo! Jacopo!» dimenando essa furiosa le braccia, gridava, ululava... [...] Egli non udiva; la passione gli ribolliva tutta nelle vene; a lunghi sorsi beveva il piacere; non vedeva, non concepiva che i moti dell'amore e della voluttà.

essere un personaggio concretizzato in una effettiva materialità corporea o almeno uditiva, come invece era accaduto nella prima parte, per vivere soltanto nei pensieri e nel cuore stravolto di Jacopo. Di lei rimane l'incessante ricordo del sentimento provato da entrambi, il dolore disperato per il destino della ragazza, l'impossibilità di realizzare il proprio sogno d'amore. Anche quando i due si incontreranno per l'ultima volta, di Teresa non sarà nominato se non lo sguardo.

Un ultimo aspetto riguardante l'ossianismo ortisiano è costituito dalle citazioni esplicite di interi brani dei *Canti*, in certi casi incastonate all'interno di rievocazioni sognanti delle brumose e tormentate atmosfere scozzesi che, ovviamente, costituiscono come sempre il perfetto contrappunto delle sofferenze del protagonista. Tali quadri così suggestivi, però, sono completamente eliminati nella seconda redazione<sup>61</sup>.

### 6. 2. 2 Presenze shakespeariane

La presenza shakespeariana nella seconda parte del romanzo si interseca fittamente con la componente ossianica vista finora. Tuttavia, il dialogo avviene soprattutto all'interno di un tema specifico, quello della morte, cui si aggiungono gli

---

(Ortis 1798, p. 84-85)

Sì, ho baciato Teresa; i fiori e le piante esalavano in quel momento un odore soave; le aure erano tutte armonia; i rivi risuonavano da lontano; e tutte le cose s'abbellivano allo splendore della luna che era tutta piena della luce infinità della divinità. Gli elementi e gli essere esultavano nella gioia di due cuori ebbri di amore. – Ho baciata e ribaciata quella mano... e Teresa mi abbracciava tutta tremante, e trasfondea i suoi sospiri nella mia bocca, e il suo cuore palpitava su questo petto: mirandomi co' suoi grandi occhi languenti, mi baciava, e le sue labbra umide, socchiuse mormoravano sulle mie... – ah!che ad un tratto mi si è staccata dal seno quasi atterrita: chiamò sua sorella e s'alzò correndole incontro.

(Ortis 1802, p. 200)

<sup>61</sup> Tutti i brani in questione sono stati registrati e catalogati da Enrico Farina nel suo saggio già più volte citato, cui si rinvia per ulteriori approfondimenti.

aspetti ad essa correlati, come la meditazione sulla morte stessa, la tomba e il fantasma delle persone scomparse. Quest'ultimo ha un proprio sviluppo a sé stante dovuto all'angosciata fase allucinatoria in cui entra Jacopo nella parte conclusiva della vicenda. I riferimenti ai testi del grande drammaturgo inglese sono individuabili proprio all'interno di quelle opere che contengono questi ambiti tematici, con una particolare predilezione per *Macbeth* e *Amleto*.

L'incontro fra Ossian e Shakespeare si traduce in una sorta di impasto espressivo che ha come suo punto di partenza la materia *larmoyante* e come approdo un tono profondamente drammatico e riflessivo il cui *pathos* conferisce al romanzo una forte impronta teatrale. L'innesto su questi temi, così radicati nella temperie dei poemetti, dell'influenza shakespeariana aggiunge un carattere di decisa incisività grazie alla dirompente forza emotiva delle *pièces*, cui si affianca inoltre una componente di intima riflessione che si ricava soprattutto dalle parti monologate dei grandi protagonisti inglesi.

Un'ultima precisazione va infine dedicata alla differenza stilistica che ancora una volta si nota fra le due edizioni: anche le influenze di matrice shakespeariana si concentrano di preferenza nella redazione del 1798 e subiscono un deciso ridimensionamento nella successiva. L'edizione bolognese, quindi, si afferma sempre più come un luogo di sperimentazione del romanzo stesso, in cui confluiscono tutte le esperienze letterarie attive in quel momento nell'animo dell'autore, dedito alla scoperta delle nuove istanze letterarie che all'epoca stavano prendendo sempre più piede. La narrazione, infatti, appare quasi magmatica, vista la tessitura linguistica così fitta di richiami ad una caleidoscopica pluralità di modelli; tuttavia tale ricchezza verrà in parte setacciata, almeno per quanto riguarda l'*Ossian* e lo Shakespeare, nell'edizione milanese, anche alla luce di un'esperienza personale che porta gli interessi dell'autore verso altri argomenti.

Poste queste premesse, risulta naturale quindi che la maggiore concentrazione di riferimenti alle tragedie shakespeariane sia individuabile soprattutto nella parte conclusiva del romanzo, in cui Jacopo si trova progressivamente sempre più vicino a mettere in atto i propri propositi suicidi ed è assalito da allucinazioni, timori e paure di ogni genere che aumentano via via che prosegue la narrazione, fino a raggiungere un livello quasi parossistico.

La componente visionaria del romanzo segue un percorso progressivo che stabilisce all'interno della narrazione un crescendo verso la fase conclusiva che si rivelerà sempre più sentita ed accentuata, fino a contraddistinguere uno stato d'animo quasi costante del protagonista. È soprattutto a partire da questo momento che si intensificano i riferimenti all'opera shakespeariana, introdotti dalle prime visioni del fantasma di Teresa, in cui si avverte quasi la nota iniziale di quanto accadrà in seguito:

Io giaccio in letto, ma non dormo, non ho pace né tregua, e sempre la dolce immagine di Teresa, ovunque giri lo sguardo, mi si mostra, or sulla sponda del letto pietosamente stringendomi una mano, ed ora la veggio in angolo dell'oscura mia stanza rasciugandosi gli occhi, e turbata e tacita sogguardarmi.

(*Ortis* 1798, p. 92)

Con un forte tremito mi riscuoto, giro i lumi incerti e paurosi, e mi par di vedere un'ombra lunga, nera e scapigliata lentamente rizzarsi dall'opposto muro, e con occhio truce, incavato additarmi una tomba, e sparire.

(*Ortis* 1798, p. 97)

Questa notte, o Lorenzo, l'ho veduta in sogno; si aggirava pallida e pensosa dentro una folta macchia d'arbori antichi; un negro velo le fasciava la fronte. Ansante m'arrampicava su e giù per il bosco onde raggiungerla; la chiamava flebilmente e pregava. Ma quando le sono appresso, e già le stendo le braccia, mi slancia uno sguardo così mesto... così lugubre... e lasciandosi ad un tratto cadere il negro velo su la faccia, mi volge muta le spalle... si rinselva e sparisce.

(*Ortis* 1798, p. 98)<sup>62</sup>

---

<sup>62</sup> Cfr. E. NEPPI, *Il dialogo dei tre massimi sistemi. Le «Ultime lettere di Jacopo Ortis» fra il «Werther» e «La nuova Eloisa»*, cit., pp. 109-110. Lo studioso individua nella dinamica di questo sogno (e della modalità di racconto di Jacopo ad Angelo) meccanismi del tutto simili al sogno premonitore che Saint-Preux racconta nel bel mezzo della notte a Édouard, piombando all'improvviso nella sua stanza, come fa Jacopo. Di seguito si riporta il testo di riferimento:

I brani non presentano riferimenti espliciti ai testi shakespeariani<sup>63</sup>, tuttavia non possono non tornare alla mente certi passi del *Macbeth*, come la famosa scena del banchetto durante il quale appare il fantasma di Banquo, oppure dell'*Amleto*, nel momento in cui appare lo spirito del sovrano assassinato. Il fatto che di certo Foscolo avesse presente queste opere viene esplicitato quasi subito dallo stesso autore, in una nota riferita alla breve riflessione conclusiva della lettera successiva a quella contenente

---

Je crus voir la digne mère de votre amie dans son lit expirante, et sa fille à genoux devant elle, fondant en larmes, baisant ses mains et recueillant ses derniers soupirs. [...] Je voulus lever les yeux sur elle, je ne la vis plus. Je vis Julie à sa place; je la vis, je la reconnus, quoique son visage fût couvert d'un voile. Je fais un cri, je m'élance pour écarter le voile, je ne pus l'atteindre; j'étendais les bras, je me tourmentais et ne touchais rien. [...] je m'agite et fais un nouvel effort: cet effort me réveille; je me trouve dans mon lit, accablé de fatigue et trempé de sueur et de larmes.

[...]

Mon effroi redouble et m'ôte le jugement; après avoir trouvé ma porte avec peine, je m'enfuis de ma chambre, j'entre brusquement dans celle d'Edouard: j'ouvre son rideau, et me laisse tomber sur son lit en m'écriant hors d'haleine [...].

(J. J. ROUSSEAU, *Julie ou la nouvelle Héloïse*,  
5<sup>e</sup> partie, Lettre IX à Madame d'Orbe)

<sup>63</sup> È inoltre possibile ipotizzare che anche un'altra fonte agisca qui su Foscolo, ossia l'*Aristodemo* di Monti, il quale, però, come si è visto, si rifà a sua volta a Shakespeare, a dimostrazione di quanto sia fitta la tessitura linguistica del romanzo ed esercitata la memoria letteraria dell'autore:

ARISTODEMO

Guardalo [il fantasma della figlia], ei si ferma  
Ritto e feroce su l'aperta soglia;  
guardalo: immoti in me tien gli occhi e freme:  
[...]  
Egli tace, s'arretra, e mi sparisce:  
Ahi quanto è crudo e spaventoso!

(*Aristodemo*, IV, 2)

(V. MONTI, *Aristodemo*, a cura di Arnaldo Bruni, Milano, Fondazione Pietro Bembo, Milano-Parma, U. Guanda, 1998.) Va notato infine che il *topos* del fantasma, certo non nuovo alla tradizione letteraria, gode, durante il periodo preso in esame, di un'attenzione tutta particolare da parte degli autori e spesso diventa molto difficile, se non quasi impossibile, stabilire quale sia la fonte certa, poiché numerose – e tutte autorevoli – possono convergere per creare il risultato finale.

la prima apparizione dell'ombra di Teresa. Una coincidenza non priva di significato, se si pensa che, da questo momento in poi, i punti di tangenza con la materia inglese sono destinati ad intensificarsi. Il passo cui è dedicata l'«annotazione indispensabilmente da leggersi» chiama in causa direttamente le riflessioni del monologo di Amleto:

E poi? Questa misera vita vale forse il pensiero di  
prolungarsela con tante noje?

(*Ortis* 1798, p. 95)

Proprio in relazione a queste, per sottolineare il parallelismo fra lo stato d'animo dei due personaggi, l'autore chiosa:

[...] Jacopo è già preoccupato dal pensiero della morte e dal commettere un assassinio sopra se stesso. Quale meraviglia che avvenga a lui ciocché è proprio di tutti, cioè che tenti di giustificarsi davanti a Dio ed agli uomini, ingannando poi la propria coscienza con falsi sistemi e con assurde chimere? Si è già detto ch'egli era un giovane filosofo che avea succhiata la corruttela dai moderni sistematici autori. Si legga l'Alzira, di M... di V... e l'Amleto, e si vedrà qual è il linguaggio di chi prova tutti gli effetti terribili d'una grande passione. Ogni persona che lo somigliasse sarebbe sventuratamente come lui la preda di tali vaneggiamenti. [...]

(*Ortis* 1798, p. 127)

In questo senso, quindi, il poeta legittima il comportamento e il pensiero di Jacopo attraverso l'illustre esempio del principe danese, annunciando, *de facto*, che i due modi di agire avranno molti aspetti in comune. Egli inoltre, già a questa altezza cronologica, dimostra di aver capito uno degli aspetti essenziali dell'arte shakespeariana, ossia l'indagine acuta della coscienza umana di fronte alle passioni più violente e allo stesso tempo più comuni.

A questo primo esplicito riferimento segue, nella lettera successiva, la descrizione di una scena che offre l'opportunità, nonostante la diversa contestualizzazione, di un ulteriore accostamento fra le due opere. L'epistola inizia con una constatazione desolata da parte di Jacopo dell'impossibilità di smettere di amare Teresa, cui segue un'invocazione alla morte perché giunga presto a liberarlo dalla sofferenza che lo strazia in continuazione. Il giovane comincia poi a descrivere il paesaggio circostante, dandone un'immagine tranquilla e serena, che richiama le atmosfere ossianiche tipiche della natura più idilliaca dei poemetti<sup>64</sup>. Il quadro è ambientato in un luogo che viene denominato dai paesani «La Montagnola», un sito dalla natura rigogliosa, tranquilla e accogliente che invita alla ricreazione e alla dolcezza dei piaceri dell'amore. Il protagonista si dice però «nojato [...] delle umane frivolezze» e perciò preferisce addentrarsi nel boschetto limitrofo per ritrovare «una mesta solitudine». È qui che la scena cambia completamente e, in aperto contrasto con la gaiezza appena descritta delle persone, ora il giovane si trova ad assistere ad un funerale:

Alcune torcie che splendeano lugubrementemente a piè della riva mi scoprirono una scena... ahi quanto diversa! *In mezzo a gran mucchi di rosi teschi e di sparso ossame s'apriva una stretta fossa*; io vidi al breve canto funebre di pochi sacerdoti giù calarsi un lurido cadavere, e poi coprirlo d'alcune zolle di terra. O tu, meco stesso dicea, che vicino a questo campo di morte mollemente sorridi con le grazie e t'inebrii nel seno della tua Venere, non odi il flebil suono di quelle sacre querele, non senti il sordo rimbombo dell'intirizzito cadavere, che piomba giù nella fossa? Non ti ferisce l'orecchio la funesta campana?

[...]

Con tutto questo, Lorenzo, credi forse che i ridenti piaceri fuggissero da quei luoghi? No; l'uomo si rende coll'uso familiare a tutti gli orrori; e l'ho veduto talvolta scherzar in seno alle più fatali disgrazie, e banchettar pacificamente in mezzo agli umani cadaveri e al sangue!

(Ortis 1798, p. 96)<sup>65</sup>

<sup>64</sup> I frequenti passaggi da un modello all'altro sono strettamente connessi fra loro, spesso legati indissolubilmente, e rendono la pagina ortisiana un dialogo continuo e fluido all'insegna dell'intertestualità più fitta.

<sup>65</sup> La fonte lessicale dell'episodio funebre (qui non messa in discussione) è collegata da Neppi (E. NEPPI, *Il dialogo dei tre massimi sistemi. Le «Ultime lettere di Jacopo Ortis» fra il «Werther» e «La nuova*

Il cambio di scena avviene con una inaspettata citazione dal *Roméo et Juliette*, e in modo particolare dall'ampia didascalia letourneriana in apertura della quinta scena del quinto atto:

*Ortis*

*Roméo et Juliette*

In mezzo a gran mucchi di rosi teschi e di sparso ossame s'apriva una stretta fossa [...] les intervalles entre les tombeaux sont couverts de têtes de morts & d'ossemens confusément épars.

(*Roméo et Juliette*, V, 5)

L'accortezza della citazione, questa volta non dal testo dell'opera, bensì da una didascalia, mirata proprio ad estrapolare dall'originale la tessera che propone la maggiore affinità con il momento descritto, sottolinea l'attenzione con cui Foscolo si era approcciato all'opera e soprattutto come fosse rimasto profondamente colpito dagli inserti descrittivi (aggiunti dal traduttore francese) di sapore prettamente protoromantico.

---

*Eloisa*», cit., pp. 122 e 126) ad un passo del *Werther* di Salom, in cui il protagonista descrive le esequie di una cara amica, unica consolatrice della sua infelice giovinezza. Lo studioso, tuttavia, nello stesso tempo riconosce che, oltre al diverso contesto in cui si inserisce la celebrazione (nel *Werther* la scena è un ricordo che riaffiora alla memoria del protagonista dopo l'ultimo incontro con Lotte), anche gli atteggiamenti dei due personaggi di fronte ad un simile episodio si esprimono in modi molto differenti. Per completezza di informazioni, si riporta di seguito il testo wertheriano:

Nel calar giù la bara, allo stridere delle corde, che andando e tornando radevano la terra, quando si gettò la prima zolla di terra, che trasse dall'augusta cassa un sordo rimbombo, che divenne a poco a poco più muto sino a tanto che restò affatto coperta, men caddi al suolo vicino al sepolcro [...].

(*Werther. Opera originale tedesca del celebre signor Goethe trasportata in italiano dal D. M. S.*, Venezia, 1796, p. 148).

Un passo successivo della stessa epistola ortisiana viene inoltre messo in relazione alla seconda delle due lettere wertheriane in cui il protagonista riflette sulla morte (cfr. E. NEPPI, *Ivi*, p. 127). Sul tema cfr. anche *Supra*, n. 36.



Alla descrizione iniziale segue una riflessione sul contrasto fra le due scene limitrofe e contemporanee: da una parte un *locus amoenus*, florido dei piaceri dell'amore, simbolo del desiderio più profondo e totalizzante di Jacopo, ma, in senso lato, anche della vita che continua, nonostante tutto, incurante sia della sofferenza del giovane sia di quanto le accade vicino; dall'altra, appunto, un *locus horribilis* con la celebrazione di un funerale, che, a causa dei canti funebri e del suono della campana, non poteva non essere stato percepito anche dalle altre persone, che tuttavia rimangono completamente indifferenti. Pur in un contesto diverso, la riflessione conclusiva, per il suo significato, richiama quella espressa da Amleto nel momento della *diggers' scene*, in cui il principe assiste – inizialmente di nascosto – alla sepoltura di Ofelia e rimane sconvolto dall'indifferenza con cui i becchini compiono il proprio lavoro:

*Ortis**Hamlet*

HAMLET:

Con tutto questo, Lorenzo, credi forse che i ridenti piaceri fuggissero da quei luoghi? No; *l'uomo si rende coll'uso familiare a tutti gli orrori*; e l'ho veduto talvolta scherzar in seno delle più fatali disgrazie [...].

(Ortis, 1798, p. 96)

Ce malheureux n'a-t-il donc aucun sentiment de ce qu'il fait, qu'il chante en creusant un tombeau?

HORATIO:

*L'habitude l'a familiarisé avec sa profession, & l'y rend indifférent.*

(Hamlet, V, 1)

Sia Jacopo sia Amleto rimangono subito colpiti dal contrasto fra il triste momento cui stanno assistendo e l'atteggiamento delle persone circostanti. La riflessione di entrambi esordisce con una domanda spontanea che manifesta la loro incredulità («credi forse che i ridenti piaceri fuggissero da quei luoghi?») che corrisponde, per il suo messaggio generale, alla reazione del principe danese: «Ce malheureux n'a-t-il donc aucun sentiment de ce qu'il fait, qu'il chante en creusant un

tombeau?») e alla quale viene data la stessa risposta, con tanto di palese ripresa lessicale («l'uomo *si rende coll'uso familiare* a tutti gli orrori» rispecchia la risposta di Orazio: «*L'habitude l'a familiarisé avec sa profession, & l'y rend indifférent.*»). Inoltre, il pensiero conclusivo di Jacopo («e l'ho veduto talvolta scherzar in seno delle più fatali disgrazie»), visti i parallelismi finora esplicitati, sembra riassumere in generale lo spirito che contraddistingue la scena shakespeariana, in cui i due becchini, durante il loro lavoro, ridono e scherzano prendendosi gioco degli stessi defunti.

La ripresa dell'*Amleto* ricompare poco oltre, dopo la seconda visione dello spettro di Teresa, questa volta in versione più lugubre, poiché l'ombra addita al giovane la sua tomba. L'apparizione sconvolge a tal punto l'animo del ragazzo da diventare lo spunto per l'ennesima riflessione sulla sofferenza dell'esistenza e su come ad essa esista una sola soluzione possibile. Lo sviluppo del pensiero segue ancora una volta il celebre monologo del protagonista dell'opera inglese<sup>66</sup>:

### *Ortis*

*Incomprendibile Eternità!  
Non sei tu non tanto spaventosa  
e orrenda! Ma chi senza di te  
potrebbe soffrir una esistenza  
così penosa, viver fra cotanti  
scellerati, spirar l'aure de vizj,  
trascinarsi dietro le miserie, le  
persecuzioni, gli affanni? [...].  
La sola **morte** è la **fine** de' mali,  
è il solo asilo, è un tranquillo  
**sonno!***

(Ortis 1798, p. 98)

### *Hamlet*

**Mourir** - dormir - rien de plus, & par ce **sommeil**,  
dire: nous mettons un **terme** aux angoisses du cœur & à  
cette foule de plaies & de douleurs. [...] *Car de savoir  
quels songes peuvent souvenir dans ce sommeil de la mort  
[...]. Voilà l'idée qui donne une si longue vie à la  
calamité. Car quel homme voudroit supporter les traits &  
les injures du temps, les injustices de l'oppresser, les  
outrages de l'or-gueilleux, les tortures de l'amour méprisé,  
les longs délais de la loi, l'insolence des grands en place,  
& les avilissans rebuts que le mérite patient essuie de  
l'homme sans ame; lorsqu'avec un poinçon il pourroit lui-  
même se procurer le repos? Qui voudroit porter tous ces  
fardeaux & suer & gémir sous le poids d'une laborieuse  
vie, si ce n'est que la crainte de quelque avenir après la  
mort.*

<sup>66</sup> Cfr. *Supra*, n. 36.

Ritorna dunque il parallelismo ‘morte-fine-sonno’, di lunga e illustre tradizione e centrale nel monologo shakespeariano<sup>67</sup>, ma oltre a questo concetto di base viene di nuovo ripreso e rielaborato anche tutto il ragionamento su cui è costruita la meditazione del principe. Si ripropone pertanto l’antico tema secondo cui l’uomo sopporta una vita piena di sofferenze a causa del suo timore dell’aldilà, di un’eternità di cui non conosce nulla («Incomprensibile Eternità! Non sei tu no tanto spaventosa e orrenda! Ma chi senza di te potrebbe soffrir una esistenza così penosa») è il corrispettivo di «Car de savoir quels songes peuvent souvenir dans ce sommeil de la mort [...]. Voilà l'idée qui donne une si longue vie à la calamité. [...] Qui voudroit porter tous ces fardeaux & suer & gémir sous le poids d'une laborieuse vie, si ce n'est que la crainte de quelque avenir après la mort.») e significativa è anche la ripresa delle disgrazie e delle sofferenze cui è continuamente sottoposto l’essere umano, strutturata in entrambe i casi in forma di domanda retorica («viver fra cotanti scellerati, spirar l’aure de vizj, trascinarsi dietro le miserie, le persecuzioni, gli affanni?», «Car quel homme voudroit supporter les traits & les injures du temps, les injustices de l'oppresser, les outrages de l'orgueilleux, les tortures de l'amour méprisé, les longs délais de la loi, l'insolence des grands en place, & les avilissans rebuts que le mérite patient essuie de l'homme sans ame; lorsqu'avec un poinçon il pourroit lui-même se procurer le repos?»).

Lo stato d’animo e le condizioni psicologiche del giovane continuano a peggiorare progressivamente: le sue allucinazioni si fanno sempre più frequenti e lo angosciano in modo straziante fin nel profondo del suo spirito. Proprio in questi momenti la memoria letteraria del Foscolo richiama con precisione le immagini più suggestive delle opere shakespeariane che propongono situazioni simili.

La lettera del 10 Giugno, scritta dai Colli Euganei, per esempio, si apre con l’ennesima descrizione della situazione psicofisica di Jacopo, all’interno della quale riaffiorano rinvii a passi di drammi i cui personaggi provano le stesse emozioni. Si noti come l’autore scelga soprattutto le immagini più drammatiche, quelle che possono maggiormente aumentare il *pathos* e, allo stesso tempo, avere quel carattere di visualizzazione immediata nella mente del lettore, tipica dello stile teatrale. In questo caso, inoltre, i passi selezionati non sono stati nemmeno rielaborati, ma semplicemente tradotti quasi letteralmente, a conferma del fatto che, evidentemente, l’autore era stato

---

<sup>67</sup> E puntualmente ripreso anche da Werther (cfr. E. NEPPI, *Ivi*, p. 127), a proposito del quale, anche in questo caso, non si può escludere un’influenza trasversale attraverso Shakespeare.

molto colpito dall'effetto che il bardo inglese aveva saputo suggerire nell'animo degli spettatori, e che quindi, giunto ad un momento così alto della narrazione, l'animo appassionato dello scrittore non poteva certo lasciarsi sfuggire:

*Ortis*

**Shakespeare**

RICHARD

Or mi riscuoto dal profondo  
abbattimento; *un freddo sudore*  
*mi scorre per tutto il corpo*; i  
miei capelli mi si arrizzano dallo  
spavento. E perché *tremo*  
adunque?

[...] *Une froide sueur couvre mon corps tremblant.* [...]

(*La vie et la mort*  
*de Richard III*, V, 7)<sup>68</sup>

MACBETH

(*Ortis* 1798, p. 105)

[...] *son horrible image fait-elle*  
*dresser mes cheveux* sur ma tête [...]

(*Macbeth*, I, 6)

Subito dopo, l'epistola prosegue con un altro episodio allucinatorio che aggrava ulteriormente la già precaria condizione di Jacopo, il quale, questa volta, coinvolge anche l'amico Lorenzo, da pochi giorni lì per assisterlo. Immediato, dunque, scaturisce il parallelo con una scena del *Macbeth*, ancora una volta presa dal celebre episodio del banchetto in cui appare il fantasma di Banquo, appena ucciso dai sicari del nuovo sovrano, del quale viene descritta la reazione; a ciò fanno da contrappunto gli interventi della moglie:

*Ortis*

*Macbeth*

LADY

Un'ora dopo la mezza notte, una flebile [...] *Pourquoi vous forger ces fantômes?*

---

<sup>68</sup> Il breve passo è inserito nella lettera citata in precedenza, per cui cfr. *Supra* n. 60.

voce mi riscuote dal sonno e mi chiama. Mi [...] de-  
 sto, veggo i raggi di luna che trapelavano dalla finestra, il giovane amico mezzo ignudo coi capelli ritti, pallido e atterrito abbracciarmi. — «Oh Dio! Che avete?» *Je te prie, regarde de ce côté: vois, là, vois.*  
 «Ella mi persegue!... mi afferra, **non la vedete... là...?**» *Hé bien, que dis-tu? (Lui montrant du doigt le fantôme.) Hé bien cet objet est-il inquiétant?*  
 «Chi mai?»  
 «Teresa stessa!»  
 «Jacopo! Jacopo! *E fin dove v'affascinano ed acciecano le vostre folli illusioni?* Per pietà, calmatevi: siate ragionevole e filosofo.»

(Ortis 1798, p. 105)

Il passo ripropone la stessa intelaiatura, non solo tematica, ma anche dialogica, della scena shakespeariana, con l'atteggiamento sconvolto del protagonista che cerca di rendere partecipe il proprio interlocutore di quanto vede manifestarsi davanti ai suoi occhi e quest'ultimo che tenta di calmarlo richiamandolo alla realtà. Oltre all'aspetto contenutistico, tuttavia, non possono passare inosservati alcuni passaggi ortisiani che fanno riferimento, pur nella loro rielaborazione, al testo del modello, come la reazione di Jacopo e di Macbeth al momento dell'apparizione del fantasma. L'esclamazione concitata del giovane, infatti, «Ella mi persegue!... mi afferra, non la vedete... là...?» lascia immaginare con facilità che alle parole pronunciate sia affiancato un gesto della mano per indicare la visione all'amico. La battuta riprende in questo modo, grazie anche alla stessa forma interrogativa, quella francese «Je te prie, regarde de ce côté: vois, là, vois. Hé bien, que dis-tu? (Lui montrant du doigt le fantôme.)» e, nella sua intensa drammaticità, sembra perfino sottintendere la stessa didascalia letourneriana. Allo stesso modo pure la reazione dei rispettivi interlocutori appare assai simile, soprattutto nel tono, e in questo senso la risposta di Lorenzo, «E fin dove v'affascinano ed acciecano le vostre folli illusioni?», crea un evidente parallelo con la domanda posta da Lady Macbeth, «Pourquoi vous forger ces fantômes?».

Ad infittire ulteriormente il mosaico shakespeariano della lettera, che è già passata dal *Riccardo III* al *Macbeth*, giunge, continuando la sequenza di citazioni, un

riferimento al *Roméo et Juliette*. Subito dopo l'apparizione del fantasma che lo aveva sprofondato nello sconvolgimento più totale, Jacopo si getta sul letto e rimane in preda ad una sorta di dormiveglia foriero di altre lugubri e cupe visioni, in cui si riconoscono i presentimenti negativi di Giulietta nel momento in cui, dopo la prima notte di nozze, è costretta a lasciar partire Romeo, esiliato da Verona in seguito all'uccisione di Tebaldo. Entrambe, infatti, vedono nella loro mente l'immagine della persona amata morta all'interno di una bara:

*Ortis*

*Roméo et Juliette*

JULIETTE

Caduto in un funesto assopimento, pareagli di vedere la sua Teresa, non più bella e ridente, ma languida e scontrafatta *giacersi in una bara funebre*.

(*Ortis* 1798, p. 105)

O Dieu! j'ai une ame qui present le malheur: il me semble que je te vois, maintenant que tu es descendu, *comme un mort couché au fond d'un tombeau*: ou ma vue se trouble, ou tu me parois pâle.

(*Roméo et Juliette*, III, 7)

I collegamenti alla materia shakespeariana, interrotti a questo punto della narrazione nella versione del 1798, riprendono proprio a questa altezza della storia nell'edizione del 1802, quando ormai il protagonista sente sempre più inevitabile la necessità di porre fine alla propria vita. Essendo però ormai prossima la conclusione, nella seconda redazione i riferimenti al modello risultano molto ridotti. La disperazione di Jacopo e le sue condizioni, infatti, peggiorano anche qui progressivamente, ma in questa seconda edizione, sulla scorta del profondo rimaneggiamento e del cambio generale di tono che contraddistingue le due versioni, l'aspetto allucinatorio e la componente più angosciata sono, se non eliminate, almeno molto ridotte, tanto che non vi è traccia di quanto visto finora a proposito della prima edizione. Tuttavia, alcuni cenni sono ancora individuabili.

Nella lettera da Ventimiglia del 19 e 20 febbraio, ad esempio, Jacopo, dopo aver manifestato ancora una volta all'amico la propria disperazione per l'imminente e

inevitabile matrimonio di Teresa, si sente assalire da uno spirito che lo perseguita e che gli mette un pugnale fra le mani. Il Foscolo doveva aver presente a questo proposito l'episodio del *Macbeth*, in cui il protagonista si sente assalire dalle laceranti paure che precedono il delitto che sta per compiere:

*Ortis*

E perché **mi caccia nelle mani un pugnale**, e **mi precede**, e si volge guardando se **io lo sieguo**, e mi addita dov'io devo ferire? *Vieni tu dall'altissima vendetta del cielo?* – [...] Dov'io cerco ajuto? Non in me, non negli uomini: la terra è insanguinata, e il Sole è negro.

(*Ortis* 1802, p. 259)

*Macbeth*

Est ce **un poignard** que je vois-là devant moi, la **poignée tournée vers ma main?** Viens, que je te saisisse. (Il avance la main & ne saisit qu'une ombre.) Tu m'échappes, & cependant je te vois toujours. Fatale vision, n'es-tu pas sensible pour le toucher, comme tu l'es pour les yeux? *Ou n'es-tu qu'une illusion vaine, produite par un cerveau échauffé?* Pourtant je te vois, & sous une forme aussi palpable que celui que je tire en ce moment de son fourreau.— **Tu me précèdes** (Il tire son poignard) dans **le chemin que j'allois suivre**, & tu m'offres un instrument pareil à celui dont j'avois dessein de me servir. – [...] Tu es toujours présent à mes regards, & sur ta lame affilée j'aperçois des gouttes de sang que je n'y avois pas vues d'abord. — Ce n'est rien de réel. — C'est mon projet sanguinaire, qui peint cette vaine image à mes yeux déçus.

(*Macbeth*, II, 2)

Nonostante non sia presente in Shakespeare una figura che porge in mano a *Macbeth* il pugnale, l'immagine dell'arma che precede Jacopo e gli fa strada mentre lui lo segue è strettamente legata alla scena descritta nell'opera inglese, così come confermato anche dal confronto testuale: l'affermazione di Jacopo, «E perché mi caccia nelle mani un pugnale, e mi precede, e si volge guardando se io lo sieguo», infatti, è la rivisitazione del testo francese «Est ce un poignard que je vois-là devant moi, la poignée tournée vers ma main?», in cui viene ripresa non solo la visione in sé, ma anche il particolare dell'impugnatura rivolta verso la mano del personaggio, elemento cui supplisce nell'*Ortis* proprio la figura che pone l'arma al protagonista. In entrambe i casi,

inoltre, i due personaggi seguono la visione («e io lo sieguo», «Tu me précèdes dans le chemin que j'allois suivre»), pur con uno stato d'animo opposto rispetto al loro vero desiderio, e pongono delle domande al fantasma sulla sua natura («Vieni tu dall'altissima vendetta del cielo?», «Ou n'es-tu qu'une illusion vaine, produite par un cerveau échauffé?»). A conferma della struttura comune, infine, i passi terminano con un riferimento conclusivo al sangue, chiaro simbolo di quanto sta per accadere. Pur confermandone la simbologia e il suo significato, la modalità di espressione è certamente diversa e rispecchia lo stile dei due autori: ad una spiegazione più precisa ed esplicita in Shakespeare («j'apperçois des gouttes de sang que je n'y avois pas vues d'abord. — Ce n'est rien de réel. — C'est mon projet sanguinaire, qui peint cette vaine image à mes yeux déçus.»), corrisponde un solo accenno, molto più evocativo, in Foscolo («la terra è insanguinata»), il quale lascia che sia il lettore a compiere questo lavoro di interpretazione psicologica del personaggio, secondo uno stile ben noto nella sua poetica.

L'ultimo riferimento alla visione del pugnale si trova nella lettera del 14 marzo, quando lo sfortunato protagonista avverte ormai l'imminenza dell'epilogo e pensa ai suoi effetti.

*Ortis*

Ma **questo ferro mi sta sempre davanti**: - chi, chi osa amarti, o Teresa? Chi osò rapirti? O! mi vado stropicciando *le mani per lavare la macchia dell'omicidio*... le fiuto come se fumassero di delitto. Ma intanto eccole immacolate, [...].

(Ortis 1802, p. 275)

*Macbeth*

**Tu** [il pugnale] **es toujours présent à mes regards** [...].

(Macbeth, II, 2)

Ah! quelles mains j'ai là! Elles m'aveuglent d'horreur. L'Océan entier pourra-t-il *laver* ce sang & blanchir mes mains? Non, elles souilleroient l'Océan, & rougiroient ses ondes des *taches de mon forfait*.

(Macbeth, II, 4)



È evidente in questo caso la citazione del testo originale che compare quasi come una traduzione letterale, sia per quanto riguarda la visione («questo ferro mi sta sempre davanti» riflette il francese «tu [il pugnale] es toujours présent à mes regards») sia per quanto riguarda il motivo delle mani da lavare perché macchiate dal sangue dell'omicidio («mi vado stropicciando le mani per lavare la macchia dell'omicidio» trova il proprio corrispettivo in due passi del testo «laver ce sang et blanchir mes mains» e, poco oltre, il riferimento alle «taches de mon forfait»), oltre al riferimento conclusivo alle mani finalmente pulite («immacolate» esalta l'idea espressa dal verbo «blanchir»).

### 6.3 Conclusioni

Alla luce di quanto visto finora e sulla scorta di una critica che ha già dimostrato quanto possa essere densa di memorie letterarie una pagina dell'*Ortis*, è evidente quanto le due componenti analizzate, quella ossianica e quella shakespeariana, si intersechino fittamente all'interno della tessitura linguistica del romanzo foscoliano: le reminiscenze che riaffiorano man mano nel testo, infatti, si susseguono concatenandosi l'una all'altra in un continuo richiamo di rinvii più e meno espliciti agevolati da punti di contatto tematici dai quali prendono avvio intensi dialoghi intertestuali. La facilità dell'evidente osmosi fra le due fonti è agevolata proprio da temi comuni, quali la natura, la morte e la tomba, argomenti che prendono piede in modo diverso all'interno del romanzo, come si è visto, soprattutto in base allo spirito di fondo che regola il tono delle lettere.

Per quanto riguarda l'elemento naturale si è già detto di come questo sia una delle tematiche portanti dei canti celtici, ma si è visto anche come, inaspettatamente, esso costituisca allo stesso tempo un ulteriore punto di contatto con le opere shakespeariane, nei momenti in cui le descrizioni naturalistiche intervengono ad esaltare in modo lirico un punto importante della narrazione. Se da una parte esso non rappresenta la componente preponderante delle opere del drammaturgo inglese, dall'altra è però significativo vedere come l'autore abbia saputo cogliere con precisione proprio quei passaggi che la riguardano e che possono offrire la possibilità di costruire dei legami specifici con la nuova sensibilità letteraria.

Nel caso del *topos* della morte, è possibile affermare che sia Shakespeare sia Ossian riflettono su di essa, ma ciò che cambia è da una parte la modalità di approccio all'argomento, dall'altra il modo di affrontarlo. In Ossian non si può parlare in realtà di vera e propria riflessione, poiché il tema è, per così dire, richiesto dalla tipologia stilistica dell'opera in sé, e consiste piuttosto in una previsione di quanto accadrà (il destino comune a tutti gli esseri viventi e agli astri che si conclude con la morte, gli effetti da questa provocati, come il compianto sulla tomba, oppure, al contrario, la morte cercata con orgoglio come simbolo di gloria e di valore militare). In Shakespeare, invece, viene tendenzialmente affrontata la fase di angoscia che precede il momento conclusivo dell'esistenza, attraverso un'analisi dello stato d'animo e delle riflessioni che precedono la tragica decisione del protagonista (Amleto, Giulietta, Macbeth).

Questi due aspetti vengono ampiamente sfruttati dall'autore, poiché trova in essi alcune delle componenti su cui si reggono le fondamenta stesse del romanzo. Se da una parte l'impianto prettamente proromantico della narrazione non può non essere visceralmente permeato dai canti celtici, dall'altra in essi manca tutto l'aspetto più riflessivo che costituisce invece una base altrettanto caratterizzante dell'opera foscoliana. In più la materia del drammaturgo inglese offre all'autore anche una forza emotiva più decisa di quella macphersoniana elogiata dal Cesarotti, più appassionata e drammatica perché frutto di un'indagine sullo sviluppo delle passioni dell'uomo che era assente nell'*Ossian*.

Se i due filoni sono già fra di loro assai vicini in questo senso, Foscolo compie nel romanzo un'operazione di innesto dello Shakespeare nell'*Ossian* e viceversa, seguendo la nota tecnica dell'intarsio, un *modus operandi* all'interno del quale spiccano le incastonature testuali e le loro specificità, ma talvolta anche rendendo inscindibile l'unione delle due componenti, creando di volta in volta effetti espressivi diversi e affascinanti cesellati da una innovativa sensibilità creatrice.

**Giacomo Leopardi**



## 7. Leopardi e *Ossian*

Conoscere non porta seco assoluta necessità d'imitare, ma se non costringe, muove, e giunge a tanto da rendere il non imitare poco men che impossibile [...]. E che sia difficilissimo schifare la imitazione di quel che si è letto e ponderato diligentemente, è cosa di che ogni letterato, io penso, per poco, che abbia scritto, può citare in fede la propria esperienza<sup>1</sup>.

Il passo sembra il più adatto a spiegare le tramature intertestuali che legano Leopardi ai canti del bardo celtico<sup>2</sup>, poiché in esso vengono illustrate le linee guida di

---

<sup>1</sup> G. LEOPARDI, *Lettera ai Sigg. compilatori della Biblioteca italiana in risposta a quella di Mad. la baronessa di Staël Holstein ai medesimi*, Recanati 18 Luglio 1816, in ID., *Tutte le poesie e tutte le prose*, a cura di Lucio Felici e Emanuele Trevi, Edizione integrale, Roma, Grandi Tascabili Economici Newton, 2001, pag. 944.

<sup>2</sup> Ma un simile pensiero è valido non solo per l'oggetto di questa indagine, ossia *I Canti di Ossian*, bensì anche per gli altri autori con i quali il poeta costruisce un rapporto di intertestualità all'interno delle sue

un *modus operandi* che il poeta adotta, seppur con le dovute e comprensibili variazioni, durante tutta la sua esperienza artistica. Al di là dell'importanza del testo da cui il passo è stato estrapolato, punto cardine dell'ambito dell'indagine per temi e opere in esso citate, è importante, per il momento, segnalare come il poeta sottolinei qui quanto sia difficile per un uomo di lettere che abbia studiato approfonditamente dei testi, meditandoli puntigliosamente, non lasciarsene poi influenzare nel corso della sua produzione e, pur sforzandosi di non cadere mai nel tranello dell'imitazione (respinta sempre in modo deciso), permanere su una via del tutto autonoma, che non lasci trasparire la ricchissima tramatura, frutto di un riverbero di innumerevoli letture seducenti sottostanti ai componimenti stessi.

Il pensiero qui formulato, alla base della riflessione intertestuale all'interno della produzione di un autore, conduce verso il tema di questa analisi sul poeta recanatese, con particolare attenzione alla dimensione dell'*Ossian*: il filo che collega Leopardi ai canti del bardo celtico è tuttora oggetto di discussione. La profondità e la vastità della sua produzione, infatti, hanno sempre offerto spunti di ricerca in qualsiasi ambito del pensiero; tuttavia, forse, il tema in questione costituisce un caso a parte, in virtù degli sviluppi e delle numerose variabili in esso intervenute. La riscoperta della traduzione cesarottiana dei *Canti di Ossian*, dei suoi effetti sulla letteratura e sulla cultura coeva e successiva hanno dato vita ad una moltitudine di studi sugli autori che hanno maggiormente risentito dell'influenza di quest'opera nella loro produzione.

Proprio sulla scorta di questi lavori, la galleria delle personalità letterarie più illustri fin qui presentata si conclude con Giacomo Leopardi. La discussione sull'*Ossian*, quindi, spinta secondo l'*usus* fino al poeta dell'infinito (nonché all'infinito poeta), alla luce delle numerose affinità cronologico-culturali che ancora persistono e che, dopo di lui, andranno sempre più affievolendosi, invita ad un'indagine ancora più approfondita e complessa, che tenga conto del percorso compiuto dall'autore stesso.

---

opere e ciò sulla scorta di innumerevoli teorie sull'inesauribile ricchezza del lessico leopardiano, in parte spiegate dallo stesso autore e in parte dalle interpretazioni critiche. Tra i numerosi lavori che hanno approfondito l'argomento cfr. almeno V. CAMAROTTO, *Leopardi e l'imitazione: sondaggi lessicali* e N. PRIMO, *Leopardi e la lettura*, entrambi interventi riassuntivi dei lavori in corso presso il Laboratorio Leopardi, esposti all'ultimo congresso ADI, Roma 2015, e di prossima pubblicazione nei relativi *Atti*, in cui ben si discute l'idea dell' 'assuefazione', concetto sul quale si avrà modo di tornare fra non molto; e E. SPECIALE, *Letture e lettori nella poetica di Giacomo Leopardi*, in ID., *Giacomo Leopardi: estetica e poesia*, a cura di Emilio Speciale, Ravenna, Longo, 1992, pp. 133-145.

Se già una figura come quella di Leopardi, per ragioni evidenti, può incutere un certo timore reverenziale nel momento in cui ci si voglia avvicinare ad un ulteriore studio sui suoi scritti, che si profilano da sempre come una vasta tavolozza cromatica in cui le sfumature si susseguono senza soluzione di continuità e hanno fatto scorrere fiumi e fiumi di inchiostro in studi ininterrotti, questa sensazione si acuisce nel momento in cui si desidera improntare una ricerca mirata al tema in oggetto che comprenda anche la produzione giovanile, al fine di provare a tracciare un percorso più completo in questo senso.

Per quanto è a conoscenza di chi scrive, infatti, non è ancora stato effettuato uno studio puntuale, ancorché sistematico, delle poesie puerili del recanatese<sup>3</sup>, che, pertanto, si configurano come un episodio della sua produzione di fatto trascurato; una mancanza alla quale rimedia parzialmente l'edizione di Maria Corti<sup>4</sup>, che pubblica numerosi componimenti inediti, a cui si rifanno pedissequamente le poche edizioni successive, fra cui la Felici-Trevi<sup>5</sup>.

I *Puerilia*, invece, rappresentano una tappa significativa della formazione poetica del giovane autore di cui è doveroso tener conto, poiché costituiscono il primo afflato di un respiro così potentemente dilatato la cui evoluzione nel tempo sarà compresa completamente solo alla luce di uno studio preliminare relativo a questa fase. E ciò non tanto perché in essa siano riconoscibili *in nuce* i motivi che frequenteranno i versi dell'età matura, poiché non è possibile chiedere una tale profonda lucidità ad un bambino, sia pure *enfant prodige*, quanto più perché può rappresentare la fase preliminare introduttiva alla grande personalità dell'età adulta e configurarsi quindi come una tessera che contribuisce a completare il caleidoscopico mosaico della produzione leopardiana.

Tuttavia, prima di addentrarsi effettivamente nello studio delle 'sudate carte', seppur infantili, sarà doveroso ricordare la delicatezza e la complessità del nuovo contesto sul quale, con Leopardi, si è chiamati a concentrare l'attenzione. Non è di poco

---

<sup>3</sup> Per una prima panoramica generale riguardante lo stile cfr. M. DELL'AQUILA, *Lingua e stile nei versi e nelle prose della puerizia e dell'adolescenza*, in *Lingua e stile di Giacomo Leopardi*, Atti del VIII Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati 30 Settembre-5 Ottobre 1991), Firenze, Leo. S. Olschki, 1994, pp. 381-392.

<sup>4</sup> M. CORTI, *Entro dipinta gabbia. Tutti gli scritti inediti, rari e editi 1809-1810 di Giacomo Leopardi*, a cura di Maria Corti, Milano, Bompiani, 1993. A cui rinvio per ulteriori approfondimenti.

<sup>5</sup> G. LEOPARDI, *Tutte le poesie e tutte le prose*, cit.

conto, ad esempio, evidenziare un dato cronologico che fa del poeta l'unico, fra le personalità prese in esame, a non aver conosciuto di persona Cesarotti e a non aver instaurato con lui un rapporto che gli permettesse di rimanere ancora più affascinato dal magistero dell'abate padovano, come era accaduto a tutti coloro che lo avevano incontrato. Non si è verificata, quindi, in questo caso, una situazione che richiedesse un contatto diretto, la costruzione di un rapporto, anche solo formale, fra allievo e maestro (per quanto un legame del genere potesse poi essere soggetto, come si è visto, agli sviluppi più diversi), che avrebbe influenzato non poco la ricezione dei testi. L'idea leopardiana di Cesarotti sarà pertanto del tutto originale, autonoma, scevra da qualsiasi ingerenza esterna, che invece, nel *milieu* culturale settentrionale, avevano potuto respirare Monti, Alfieri e Foscolo. A ciò si dovrà inoltre aggiungere la formazione (intesa non soltanto dal punto di vista culturale, ma anche come effettiva *forma mentis*) radicalmente classica del poeta, alla quale andrà sempre la sua preferenza, nonostante le non poche – e permanenti –, incursioni nei versi ossianici; un bagaglio culturale che funge, per stessa ammissione dell'autore, se si leggono alcuni suoi scritti, primo fra tutti la celeberrima *Lettera alla Biblioteca italiana*, quasi da resistenza ad una dimensione letteraria avviatasi in modo deciso verso la strada del cambiamento.

A questa altezza temporale, il dibattito sul rinnovamento della letteratura è divenuto, ormai, una circostanza evidente, conclamata, di cui si discute apertamente (ma, spesso, non liberamente, se si considerano le implicazioni politiche della questione), molto più di quanto non accadesse prima, quando gli epigoni e i portavoce delle nuove istanze culturali (fra i quali si può annoverare lo stesso giovane Cesarotti), oltre ad essere meno numerosi, erano considerati quasi dei trasgressori, il cui raggio di azione e la cui capacità di influenza andavano severamente combattuti<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> Basti pensare, a questo proposito, all'abate padovano e al vespaio di polemiche suscitato dalla sua traduzione, che sicuramente riscontrò un clamoroso successo, ma che dall'altra parte non fu univoco, visti i detrattori agguerriti. La sua opera si configura, perciò, come emblematica in questo senso per capire il clima in cui l'autore all'epoca operava (cfr. C. CHIANCONE, *La scuola di Cesarotti e gli esordi del giovane Foscolo*, Pisa, ETS, 2012). Ciò non significa che quando Leopardi si affaccia sulla scena letteraria gli animi siano raffreddati e quindi il confronto avvenga in modo assolutamente pacifico, poiché ben si conoscono le violente polemiche suscitate, ad esempio, dall'articolo di Mme de Staël, che ribatte ancora una volta sullo stesso argomento dell'apertura dell'orizzonte letterario italiano alle novità straniere; tuttavia, se non altro, si può dire che il tema della disputa è divenuto un dato di fatto, una situazione oggettiva con la quale gli intellettuali non possono esimersi dal confrontarsi e che ben presto arriverà ad un punto di rottura e di conseguente riforma.



Tornando al campo più circoscritto dell'indagine, obiettivo per il quale tali premesse erano però doverose e imprescindibili, al fine di inquadrare più chiaramente i termini della discussione, si tenterà di proporre un'analisi interpretativa del percorso poetico leopardiano, sulla guida del filtro ossianico, che ha condotto il giovane poeta dalle poesie giovanili ai grandi e più famosi *Canti*, suggerendo una chiave di lettura in grado di unire e allo stesso tempo di far emergere i punti comuni o discordi ascrivibili ad un tracciato di crescita artistica che produrrà risultati letterariamente sempre maggiori.

### **7.1 Le Poesie puerili**

I versi che costituiscono il *corpus* dell'analisi sono rappresentati dall'intera produzione dell'estrema giovinezza, in genere considerata fra il 1809 e il 1812. Benché il periodo cronologico preso in considerazione sia limitato e nonostante la tenera età del piccolo Leopardi, il numero di testi ascrivibili a questa fase di lavoro è sorprendentemente alto e ne fanno parte componimenti di metro e lunghezza assai variegati, suddivisi in diciotto sezioni.

I temi sono i più svariati: da scene di vita quotidiana (come ad esempio il componimento sulla minestra o sull'antipatia della sorella Paolina nei confronti dello studio della grammatica latina) ad argomenti religiosi vetero e neotestamentari (si vedano, solo per citare sparuti titoli, il poemetto *Il baalamo* oppure *I re magi* o ancora la canzone *La morte di Saulle*); ma non mancano neppure l'ambientazione classica (*La morte di Cesare*, *Clelia che passa il Tevere*) – talvolta richiamata in delicati quadri pastorali e talvolta, invece, rivisitata secondo l'*allure* dell'epoca, come nel caso delle *Notti puniche* – o i componimenti scherzosi dedicati a parenti e precettori; sono infine presenti abbozzi teatrali (che però non sono stati presi in considerazione) e componimenti sulla storia moderna. I titoli sono davvero innumerevoli e va segnalato che spesso i lavori sono articolati in ulteriori sezioni interne, anch'esse di diversa natura.

Questa breve panoramica con cui è stata stilata una categorizzazione in macrolinee che non ha alcuna pretesa di essere esaustiva è utile, almeno a livello indicativo, per capire come la prima produzione del poeta non segua un filo specifico unitario e non ci sia nemmeno un pensiero che, in qualche modo, possa tenere unito tutto il percorso. Molto probabilmente ciò è dovuto alle numerosissime letture onnivore nelle quali si immergeva il fanciullo sempre pronto a scoprire mondi diversi e a coltivare il suo spirito conoscitivo. Con un angolo di variazione così ampio è ovviamente prevedibile che non in tutti i testi siano presenti linee di tangenza con l'aspetto ricercato: come si vedrà, infatti, esse si coagulano soprattutto attorno ad alcuni nuclei tematici ad esso più affini; inoltre si avverte il lettore che di questi versi via via selezionati sono qui antologizzati soltanto alcuni dei passi più significativi, poiché il bacino di partenza su cui è stato costruito il materiale per l'analisi qui presentata è assai nutrito.

A chi voglia avvicinarsi allo studio della prima produzione leopardiana l'impresa appare tutt'altro che semplice, soprattutto in ragione del fatto che la rilettura dei testi va gestita pressoché in solitaria, senza l'ausilio di un commento puntuale su cui poggiare i propri tentativi di interpretazione: andando, infatti, a ritroso nelle due edizioni citate, il lavoro di Felici-Trevi presenta, nell'introduzione all'opera, una scarna descrizione della struttura dei componimenti, aggiungendone perlopiù la trama e affermando di aver seguito l'edizione Corti, la quale, a sua volta, rappresenta l'unica analisi più meticolosa, in cui, per ogni singolo componimento, oltre ad una più ampia ed utilissima contestualizzazione artistico-retorica (che apre uno squarcio a volte tenero sulla quotidianità dell'infanzia del piccolo Leopardi), vengono suggeriti i principali spunti di riflessione intertestuale che mirano a segnalare con documentata precisione il maggior numero di interferenze con altri autori ed opere, sulla base di argomentati rinvii.

Partendo da tali premesse, è abbastanza evidente quanto questa produzione sia stata finora trascurata dagli studiosi, che, in fatto di poesia, hanno preferito dedicarsi unanimemente ai più famosi *Canti*. Tale scelta è senz'altro comprensibile; tuttavia, la visione e la comprensione complessiva di un autore passa anche attraverso lo studio di tutto il suo percorso di formazione, di cui questi componimenti rappresentano la prima tappa. Essi infatti possono considerarsi una palestra in cui il piccolo Leopardi si

esercita, mettendo in atto, per la prima volta, il frutto di tutto ciò che ha studiato finora con tanta passione nella biblioteca paterna. Qui concretizza i primi risultati, si esercita – anche per motivi prettamente scolastici, poiché, come la Corti segnala, alcuni testi sono proprio classici compiti per casa, scritti su quaderni colorati e decorati in vario modo – su quanto gli riesce più congeniale e ricostruisce un mondo meraviglioso di immagini dipinte sulla base degli adorati miti infantili cui gli occhi del bambino guardano con estasiata adorazione.

Proprio in ragione della tenera età dell'autore, non è conveniente, come è comprensibile, caricare di troppe aspettative o di eccessivo significato i componimenti e lo stile in essi adottato, né si potrà chiedere loro di mostrare già a questa altezza cronologica quello che diventerà il magnifico talento che tutti conosceranno; nello stesso tempo, però, non si può nascondere che le prove date dal precoce fanciullo in questi primi quaderni di lavoro testimoniano una cultura già assai vasta e definita per quanto riguarda gli interessi tematici e retorici, e si possono riconoscere, in ogni caso, l'impegno del giovane poeta e il suo desiderio di mettersi alla prova dipingendo attorno a sé un mondo fantastico, cesellato con tutta la cura di cui disponeva in quel momento, come se in quei versi, preziosi quanto uno scrigno magico, fossero racchiusi tutti i sogni dell'incantata e favolosa mitologia antica, pronti a riapparire ad ogni lettura, ad ogni composizione, quando non si voglia pensare che tali immagini accompagnassero costantemente la fantasia dell'autore.

Ciò che traspare da una prima lettura è il concentrarsi dell'interesse del poeta attorno a quei nodi retorico-tematici grazie ai quali i poemetti celtici hanno conquistato la loro fama e che hanno finora attratto l'attenzione di chiunque si sia trovato a leggerne i versi. Ancora una volta, quindi, i punti di contatto si manifesteranno in scene che hanno per protagonista la natura, sia nella sua forma più pastorale e idilliaca sia nella componente più oscura, tempestosa, sconvolta (aspetto, quest'ultimo, che predomina in confronto al primo nei versi leopardiani); una sincera ammirazione è riscontrabile, inoltre, per le scene di guerra, in cui viene esaltato il valore degli eroi, accresciuto dalla descrizione della crudeltà dei combattimenti, con un'insistenza nella violenza degli scontri e nello spargimento di sangue che ricorda non solo l'*Ossian* in sé, ma la tradizione epica in generale. Assente in queste poesie, invece, tutta la componente *larmoyante* legata al sentimento amoroso declinato nelle sue varie forme, che pure

costituisce uno dei maggiori assi portanti dei *Canti* e risponde a uno dei cardini della poetica dell'epoca; una mancanza giustificabile probabilmente con la giovanissima età dell'autore, così come, per lo stesso motivo, non compaiono le celebri interlocuzioni con gli astri, né le riflessioni sulla caducità dell'esistenza o la predilezione per la malinconica solitudine.

Procedendo con ordine, l'aspetto più tranquillo del paesaggio naturale che accoglie l'uomo con la sua placida bellezza è raffigurato nel movimento incipitario della canzone *La tempesta* del 1809. La pacifica scena, come già annuncia il titolo del componimento, è purtroppo destinata a non durare molto:

Sopra l'**erbetta**<sup>7</sup> tenera  
 Sta un Pastorello **assiso**,  
 E il gregge suo, che pascola  
 Guarda con lieto viso.  
 A lui d'accanto **mormora**  
 Il **ruscelletto** lieve,  
 Quegli dell'acqua limpida  
 Placidamente beve.

(*La tempesta*, vv. 1-8)<sup>8</sup>

I pochi versi coagulano i più comuni elementi della topica ossianica, e per la verità non solo appartenente ai *Canti*, in quest'ambito. Oltre alla scena in sé, qui riproposta, fra le più frequenti nella casistica pastorale cesarottiana, sono individuabili i termini chiave e le clausole che quasi immancabilmente contraddistinguono questo particolare sottocodice linguistico. Non sarà infatti sfuggito il riferimento alla figura del pastore seduto sull'erba ad osservare il proprio gregge, che rinvia a

[...] Ma di far co' versi

<sup>7</sup> Per tutto il capitolo saranno segnalate in grassetto le riprese letterali dei termini.

<sup>8</sup> Tutte le citazioni delle poesie giovanili di Leopardi sono tratte dall'edizione Corti. A proposito di questo testo, in particolare, cfr. F. FAVARO, «*Quei figurati armenti*»: suggestioni pastorali nel giovane Leopardi, in *Canti e cantori bucolici. Esempi di poesia a soggetto pastorale fra Seicento e Ottocento*, Cosenza, Pellegrini, 2007, pp. 125-174.

leggiadra gara **sull'erbetta assisi**  
tempo questo non è: [...]

(*Temora*, II, vv. 540-42)

e richiama tante figure solitarie, di lunga tradizione letteraria<sup>9</sup>, che si appartano sotto ad una pianta, in riva al fiume o su una distesa erbosa; così come è evidente il riferimento al binomio 'mormorare-ruscello', di cui il verbo è, per così dire, un termine *tecnico* reperibile nei poemetti in numerosissime varianti e abbinato non soltanto al corso d'acqua nominato, ma ad una pluralità di elementi naturali. Fra i possibili esempi, si citano soltanto i più significativi ed affini, come

«È la sua grotta / dietro un **ruscel** di **mormorante**  
spuma» (*Fingal*, V, vv. 369-370); «è questo / delle sue rupi il  
**mormorante** rivo» (*Dartula*, vv. 107-108).

Una percentuale di riferimenti lessicali di gran lunga maggiore è al contrario assegnata alle rappresentazioni della natura ostile, sconvolta dalla sua stessa potenza: lampi di immagini inquiete che di certo colpivano molto di più il sensibile animo del giovane. Proseguendo nel testo, infatti, il lettore è messo di fronte ad un mutamento repentino, *comme d'habitude* nei *Canti*:

Quand'ecco **vede** sorgere  
**Nube** nel cielo oscura,  
Che in breve tempo ingombralo<sup>10</sup>,  
e inspira a ognun paura. 12  
Ella si scioglie in **grandine**,  
Che con tremendo orrore  
Tutto flagella il povero  
Campetto del Pastore. 16

<sup>9</sup> E numerosissime nell'*Ossian*, sia in ambito pastorale sia (ancora di più) in quello meditativo-sentimentale, specie, poi, se notturno.

<sup>10</sup> Sono sottolineate le locuzioni che sono state rimaneggiate rispetto all'originale.

**Muggiano tuoni** orribili,  
**Striscia nell'aere** il lampo,  
 Cadon veloci folgori,  
 E sembra acceso il campo. 20  
 Protervi **venti** soffiano,  
Tutto è terrore, e tremito,  
 Le fiere si rintanano,  
**Muggisce il mar** con fremito. 24  
 In fuga il Pastor misero  
 Si pone, e la sua greggia  
 Lascia in balia del turbine-  
 Del cielo, che dardeggia. 28  
**Nella cappanna** ascondesi  
 Pallido, e **palpitante**,  
Ed ivi appena reggesi  
Sul piede vacillante. 32  
 Dai fori del tugurio  
 Rimira l'aere oscuro,  
 E **trema**, e ancor non sembragli  
 Di star quivi sicuro. 36  
**Alfine i nemi cessano**,  
 S'accheta la tempesta:  
 [...]

(*La tempesta*, vv. 9-38)

Se già ad un primo sguardo d'insieme l'occhio esercitato riconosce dinamiche e atmosfere familiari ai tormentati paesaggi fingaliani delle Highlands, un'indagine più accurata lascia emergere con facilità le interferenze intertestuali principali. Molte suggestioni, sia nella dinamica (il personaggio seduto in riva al ruscello che osserva il sereno orizzonte mutare repentinamente) sia nella costruzione scenografica (il lettore, che è anche spettatore, è condotto per mano dallo sguardo ad ampio respiro del protagonista il quale, attraverso il narratore, descrive ciò che appare davanti ai suoi occhi abbracciando la scena a volo d'angelo in tutta la sua pienezza), così come negli elementi che la compongono, possono essere state suggerite al poeta dal passo seguente

[...] Spesso, o donzella,  
sedesti in riva al mormorevol Brano,

[...]

Spesso, o bella, sedesti; e spesso **hai visto**  
dietro una **nube** rimpiazzarsi il sole  
lento, infocato, e notte rammassarsi  
d'intorno al monte, e 'l variabil **vento**  
romoreggiar per le ristrette valli.  
Cade alfin **pioggia grandinosa**: il **tuono**  
rotola, ulula; il fulmine scoscende  
gli erti dirupi; su focosi raggi  
van cavalcando orridi spettri [...]

(*Fingal*, IV, vv. 393-394, 402-410)

che ripropone la stessa scena, grazie ad evidenti affinità lessicali con poche varianti: «nube», «grandine», «tuoni», «venti» in Leopardi corrispondono a «nube», «vento», «pioggia grandinosa», «tuono», i quali, certo, rappresentano gli agenti principali di una tempesta, ma, dall'altra parte, in questo caso, acquisiscono un valore aggiuntivo nell'identità del contesto scenografico sopra descritto; un parallelismo che si raffina maggiormente con la clausola «in breve tempo ingombralo», rispecchiata nel tipico sperimentalismo cesarottiano metaforico «notte ramassarsi»; a ciò si aggiunge infine la ripresa del binomio nominale «lampe-folgori» – «fulmine-raggi».

Ulteriori riferimenti e atmosfere angosciate sono reperibili nel seguente passo della *Notte*, in cui è presente la figura del cacciatore che ascolta e osserva con timore la tempesta dalla sua capanna:

La ventosa orrenda procella  
schianta i boschi, i sassi sfracella:  
[...]  
**Nella capanna** il cacciatore si desta,  
[...]  
[...] e con terrore ascolta  
due gonfi rivi minacciar vicina  
alla capanna sua strage e rovina.

(*La notte*, II cantore, vv. 63-64, 71, 77-79)

mentre qualcosa di meno debole di una semplice suggestione è ipotizzabile riguardo allo sviluppo narrativo della parte conclusiva del componimento, se si tiene conto di questi versi, tratti ancora dalla *Notte*, in cui un pastore cerca affannosamente un riparo correndo a perdifiato (si noti come il participio presente «palpitante», usato in funzione attributiva, ricorra in entrambe i casi) e inciampando sul terreno sconnesso («ed ivi appena reggesi / sul piede vacillante» trova il proprio corrispettivo in «incespicando / [...] l'incerto suo piè»):

**Palpitante** ansante tremante  
 il peregrin  
 [...] incespicando,  
 brancolando  
 ei strascina l'incerto suo piè.

(*La notte*, I Cantore, vv. 33-34, 40-42)

Infine, lungo quasi tutto il testo sono reperibili altre identità lessicali, individuabili sempre con l'occhio ai tecnicismi topici cui si accennava in precedenza, qui riassunti in una breve carrellata riprendendo prima le clausole del testo leopardiano e, in seconda battuta, i riferimenti all'ipotesto dei poemetti:

«**Muggiano tuoni** orribili, / **Striscia nell'aere** il lampo», vv. 17-18; «Tutto è terrore, e tremito», v. 22; «**Muggisce il mar** con fremito», v. 24; «**Alfine i nemi cessano**», v. 37.

«e 'l **tuon** frattanto / **mugge** su i fianchi» (*Fingal*, I, vv. 298-299); «scorgo una **focosa striscia** / pender **nell'aere?**» (*Temora*, III, vv. 234-235); «tutto abbuia, tutto s'adombra, / tutto è orrido» (*La notte*, V Cantore, vv. 215-216); «il **mar** coi flutti / viensene e **mugge**» (*Fingal*, III, vv. 232-233); «eri in tempesta / **mar** che **mugge**» (*Dartula*, vv. 75-76); «**cessaro i nemi omai**» (*Comala*, scena IV, v. 230).



Il giovane recanatese, dall'indole precocemente inquieta e malinconica, non poteva non sentirsi attratto in modo conturbante da simili descrizioni: se ci si sposta nella produzione del 1810, si noterà che è infatti all'interno di questa specifica dimensione descrittiva, cui il poeta ritorna con costante fedeltà, che si rileva il suo maggiore esercizio sotto diverse forme. Compaiono, ad esempio, gli aggettivi composti, i quali, se da una parte, in ultima istanza, possono essere ricondotti ad un'originaria matrice classica, dall'altra costituiscono anche uno dei fiori all'occhiello dell'officina dell'abate padovano:

«**ampio-raggiante**» (*I re magi*, II, v. 7); «i **lung-urlanti gufi**» (*Il baalamo*, I, v. 101); «**alto-rimbomba**» (*Il baal.*, v. 47); «**alto-ramose selve**» (*Catone in Affrica*, VI, v. 14).

«**ampio-raggiante**» (*La morte di Ettore*, II); «il **lungo=urlante** ed inamabil **gufo**» (*La notte*, I Cantore, v. 11); «**alto rimbombo**» (*La morte di Ettore*, IV, V, XII); «**Selva alta ramosa**» (*La Morte di Ettore*, XIX).

Essi rappresentano uno dei campi di intervento in cui inizia a cimentarsi il ragazzo, desideroso di dar prova di quanto imparato attraverso uno studio così assiduo; per questo motivo sono perciò riscontrabili forme create *ex novo* come

«rami ombri-frondosi» (*Il baalamo*, I, v. 152); «alto-fischiante» (*Il baal.*, II, vv. 89 e 118); «alto-percuote / di lung<sup>2</sup>-armato stuol» (*Catone in Affrica*, IV, vv. 21-22); «bianco-spumanti l'onde» (*Cat.*, VI, v. 46); «atro-funesto velo» (*Cat.*, VI, v. 74); «il bue corni-dorato / alto percute» (*Cat.*, VIII, vv. 53-54); «armi-possente» (*Cat.*, VIII, v. 73); «cupo-fremea» (*Cat.*, IX, v. 87); «alto-costrutta» (*Le notti puniche*, III, v. 65).

che coprono in modo del tutto originale l'intera casistica morfo-sintattica delle composizioni lessicali cesarottiane, pur non individuandone, appunto, un riscontro effettivo nella fonte.

L'esempio del prodigioso lavoro del professore padovano lascia numerose tracce nei primi testi di Leopardi; egli dimostra, nonostante la tenera età, di saper cogliere perfettamente i concetti chiave che costituiscono la rosa dei *topoi* di tale poetica, avvalendosi di quel linguaggio 'settoriale', tecnico, che costituisce l'impasto linguistico alla base dei poemetti e delle composizioni di questo genere<sup>11</sup>. Ecco che allora, nei versi del giovanissimo talento si trovano clausole simboliche dell'intero immaginario ossianico, immediatamente riconoscibili all'occhio almeno un po' allenato:

«**atra tempesta**» (*I re magi*, I, v. 47 e II, v. 28); «**il fragor dell'onde**» (*Il baalamo*, I, v. 42); «**echeggia** / de l'oceàn la **riva**» (*Catone in Affrica*, III, vv. 51-52); «**atra notte**, e tenebrosa» (*Cat.*, IV, v. 37)<sup>12</sup>; «Fiamma furtiva / Strisciar per l'etere» (*Cat.*, VII, vv. 9-10).

<sup>11</sup> A questo proposito va sottolineato che in alcuni testi l'intersezione fra i modelli è assai densa, poiché l'autore agisce basandosi su più fonti affini, come nel caso dei seguenti versi:

Ma tuona il cielo, e lampeggiando scuote  
la folgore tremenda, e per gli ameni,  
aerei campi sulle ignote ruote,  
scorre sdegnato il Nume infra i baleni.  
Tremano i mostri, e spaventati, e mesti  
fuggon' veloci, ma già s'apre il suolo,  
piomban' fremiti ai regni atro-funesti,  
a la magion d'interminabil duolo.

(*La morte di Abele*, vv. 17-24)

nei quali sono state segnalate influenze dalle *Notti romane* di Verri e dall'*Iliade* di Monti, ma cui non si potrà negare, per la profonda inquietudine e per lo sconvolgimento della natura, una non troppo velata correlazione con gli scritti cesarottiani.

<sup>12</sup> Lo stilema gode di una solida fortuna in questi primi componimenti: termini come 'atro', 'orribile', 'orrendo', 'orrido', 'terribile', declinati nelle loro varianti, rappresentano una parte assai cospicua del lessico leopardiano di questi anni (per approfondimenti mirati sui singoli termini cfr. G. SAVOCA, N. SACCA, *Concordanza dei versi puerili e delle poesie varie di Giacomo Leopardi. Concordanza, lista di frequenza, indici*, Firenze, Leo S. Olschki, 2007); la ripetitività di alcuni sintagmi richiama da un lato la

«**Atra tempesta**» (*Cartone*, v. 599); «**l fragor dell'onda**» (*Dartula*, v. 134; *Berato*, v. 235); «**echeggianti / rive** del Teuta» (*Calto e Colama*, vv. 61-62); «**notte atra**» (*Colanto e Cutona*, v. 52; *La notte*, II Cantore, v. 88); «una focosa striscia / pender nell'aere» (*Temora*, III, vv. 234-235).

Particolarmente suggestivo, inoltre, è uno stralcio che riprende l'ultima immagine appena esemplificata:

[...] il Nume  
Squassa il fulmin trisulco; orrido lampo  
Fende l'aria ad un tratto, il **cupo** tuono  
Con terribil **fragor** tremendo scoppia

(*Catone in Affrica*, IX, vv. 132-135)

in cui il fanciullo coglie – e non poteva essere altrimenti, visto il fascino del fulmineo colpo d'occhio che si imprime dell'animo dello spettatore – uno dei simboli dell'estetica del sublime: il lampo nella notte<sup>13</sup>, che per il contesto in cui in questi versi è inserito, ricorda tanti dipinti coevi caratterizzati da una natura titanica e rischiarati da una luce fendente l'atmosfera in stile quasi caravaggesco.

L'origine, come suggerito da Maria Corti, è ancora una volta cesarottiana:

Ferve la calca, d'improvviso accende  
Nelle piagge dell'aria orrida vampa  
rossa il sen, fosca i lembi; un **fragor cupo**

---

cadenza epitetica delle forme poetiche epiche, o, per meglio dire, 'primitive', termine specifico che definisce tutta una categoria all'interno della quale Leopardi inserisce (come poi si intuirà anche da quanto esprime nelle due lettere alla Biblioteca Italiana) lo stesso *Ossian*; mentre dall'altro lato suggerisce – e, forse, convalida maggiormente – l'idea secondo cui questi primi lavori costituiscono, appunto, una sorta di laboratorio letterario in cui il poeta si esercita riutilizzando la grande poesia e cercando di imitarla.

<sup>13</sup> All'immagine del lampo «accenna in chiave psicologica anche Burke nell'*Enquiry*, ritenendo che una luce capace di "sopraffare i sensi" è occasione di sublimità». Cfr. R. GAETANO, *Giacomo Leopardi e il sublime. Archeologia e percorsi di un'idea estetica*, prefazione di Giovanni Lombardo, Catanzaro, Rubettino, 2002, p. 416.

Dentro vi serpe [...]

(*La morte di Ettore*, VIII)

Tuttavia, nella maggior parte dei casi, le interferenze esplicite, come quelle degli esempi appena citati, non sono estrapolabili al netto del testo circostante: esse, infatti, si trovano di norma incastonate all'interno di una struttura più complessa in cui, partendo da una base che conferisce la sicurezza dell'*auctoritas*, il poeta costruisce autonomamente la propria creazione originale, dimostrando così la volontà di crescere e superare i fili portanti, pur raffinati, che sostengono la base dell'intelaiatura, per iniziare a tessere e, successivamente, a ricamare il proprio tessuto espressivo. Fungeranno da sostegno a questa ipotesi alcuni lacerti esemplificativi:

«l'oscuro / tacito orrore ond'era avvolto il mondo<sup>14</sup>» (*I re magi*, III, vv. 63-64); «E **rosseggiando il sol** l'oscuro velo / *Vedeasi diradar*» (*I re magi*, vv. 87-88); «Tra le tempeste, e **folgori tuonanti** / Cruda **grandin flagella** il verde suolo, / e spinta ognor da gli *austri rimuggianti* / *empie ogni intorno di lamento, e duolo*» (*Il baalamo*, II, vv. 49-52).

«il **sole** infetto / **rosseggia**» (*La morte di Cucullino*, vv. 70-71); «La **folgore tonante**» (*La morte di Ettore*, VIII, XV); «la ripercossa **grandine flagella**» (*Fingal*, II, v. 256).

Leopardi inizia quindi ad acquisire una sua incipiente autonomia creativa: se infatti le incursioni nei testi di ispirazione sono esplicite, queste costituiscono una porzione ristretta; tuttavia, nei passi composti *ex novo* è evidente un legame ancora profondamente radicato con la materia d'origine: le pennellate linguistiche suscitate intingono la loro essenza sempre dalla stessa tavolozza cromatica dell'*Ossian* e dei testi ad esso affini. L'atmosfera oscura che «avvolge il mondo» e il tipico cesarottiano «rimuggianti» sono, in questo senso, simbolici.

<sup>14</sup> Il corsivo è riservato alle creazioni originali di Leopardi.

È necessario, a questo punto, osservare come la progressione dell'autonomia creativa dell'autore si compia passo passo e cresca cronologicamente con le composizioni stesse. A confermare tale *iter*, aiuta la *Canzone* (di cui confido mi sarà perdonata l'estesa citazione) che costituisce il VI componimento del *Catone in Affrica*, un ampio e complesso poemetto articolato in nove testi di varia tipologia metrica, che, per l'argomento trattato, offre spunti assai numerosi a riguardo, poiché concilia la tematica bellica – tipica dell'universo della classicità, popolato per il giovane Leopardi di innumerevoli eroi e intriso di tanto «atro sangue», un mondo di cui parlano tanti libri presenti nella biblioteca paterna – con l'attenzione al paesaggio circostante, il quale, come nella miglior tradizione ossianica, diventa un ulteriore personaggio e partecipa alle vicende umane configurandosi come una loro cassa di risonanza<sup>15</sup>. Il lavoro merita un'attenzione particolare e su di esso ci si soffermerà anche successivamente, poiché costituisce uno dei punti focali della produzione giovanile, sia dal punto di vista dei contenuti sia da quello stilistico.

Il poeta, con uno stile estremamente scorciato, che richiama da vicino le didascalie teatrali, e che forse risponde ad una visualizzazione scenografica immaginata in quel momento dal fanciullo<sup>16</sup>, appone una breve introduzione ai versi:

---

<sup>15</sup> Per una lucida descrizione di questo lavoro leopardiano, è utile fare riferimento alle pagine della citata opera della Corti che così lo illustra:

Opera che è anche esempio di una notevole sperimentazione metrica: la vicenda catoniana dallo sbarco in Africa alla battaglia di Tapso fra Metello Scipione e Cesare, all'epopea del silenzio nel suicidio dell'eroe, si svolge entro una struttura particolare: brevi didascalie in prosa messe a cappello di testi poetici, sestine, anacreontiche, quartine, canzoni, endecasillabi, sciolti, terzine, un sonetto finale; una grande passerella su cui sfilano i metri dell'epoca a celebrare la forza dello spirito libero.

(M. CORTI, *Entro dipinta gabbia. Tutti gli scritti inediti, rari e editi 1809-1810 di Giacomo Leopardi*, cit., pp. 233-234)

<sup>16</sup> A questo proposito sarà utile ricordare le numerose recite che i fratelli Leopardi allestivano nel salone di casa alla presenza dei parenti e di pochi altri ospiti e per le quali il piccolo Giacomo si era speso e aveva scritto molto (il rapporto del poeta con il teatro è stato discusso in uno degli ultimi convegni recanatesi, in cui vengono analizzati i suoi esperimenti drammatici: cfr. N. BELLUCCI, *Leopardi e il tema della vita come rappresentazione scenica*, in *La dimensione teatrale in Giacomo Leopardi*, Atti dell'XI Convegno internazionale di studi leopardiani, Recanati 30 settembre/1-2 ottobre 2008, Firenze, Olschki,

Tempesta notturna, e pericolo corso dall'armata di Cesare.

La sinteticità essenziale, che contemporaneamente abbraccia con un solo sguardo tutta la sequenza, e il messaggio di pericolo in essa contenuto fanno scendere un trepido silenzio e calano la *suspence* attorno al lettore, suscitando la sensazione che si prova quando il sipario sta per aprirsi sulla nuova scena:

Fra l'atre, oscure tenebre,  
 Fra il mesto, e cupo orrore  
Notte su l'ali tacite  
Avvanzasi<sup>17</sup> dell'ore,  
 E sopra il mondo intero  
 6 Superba stende il plumbeo scettro altero<sup>18</sup>.  
 In dolce quiete placida<sup>19</sup>

---

2008, pp. 79-94; M. VERDENELLI, *Leopardi e il teatro come metafora del mondo*, in *La dimensione teatrale in Giacomo Leopardi*, cit., pp. 153-166; I. INNAMORATI, *Sperimentazioni drammaturgiche e rifiuto del teatro*, in *La dimensione teatrale in Giacomo Leopardi*, cit., pp. 431-443).

<sup>17</sup> Possibile suggestione da: «oscura notte / Tutto il cingea con tenebrose falde» (*Temora*, VII, vv. 271-272).

<sup>18</sup> Tipico affresco notturno che però non offre alcun riscontro specifico nei versi dell'*Ossian*. L'ispirazione può essere derivata dalle opere appartenenti a questo stesso filone letterario che Leopardi aveva già letto e assimilato, come ad esempio le *Notti romane* di Verri oppure i *Nights thoughts* di Young, indicate come lettura dalla Corti che suggerisce il seguente confronto:

Giunta la notte del suo cerchio al mezzo  
 d'ebano in trono alteramente assisa  
 qual dio cinto di nubi, e che del volto  
 nasconde i vivi raggi, il plumbeo scettro  
 sopra un mondo sopito ella distende

(E. YOUNG, *Notti*, I, vv. 28-32)

<sup>19</sup> La varietà delle possibili fonti di ispirazione cui il poeta ha fatto riferimento stupisce per la sua vastità ed eterogeneità, soprattutto per quanto riguarda la provenienza; tuttavia all'interno di questo ampio ventaglio finemente damascato, è possibile ricostruire un'unità tematica di fondo che costituisce il motivo di interesse contingente nei confronti di quel testo.

La *Canzone*, quindi, diventa una sorta di ricettacolo in cui confluisce una vistosa percentuale delle letture giovanili che presentano il tema prescelto, qui rielaborato. La clausola di riferimento, ad esempio, in questo caso, potrebbe essere rappresentata da: «in dolce quiete, placida e sicura», G. SAVELLI, *Elegia in morte dell'abate Pietro Metastasio*, 1782.

- Giace natura avvolta;  
*Tutto d'intorno ottenebra*  
*Densa caligin folta;*  
 Un **nubiloso velo**<sup>20</sup>
- 12 D'ogni parte ricuopre, e terra, e cielo<sup>21</sup>.  
 Urlar più non ascoltansi  
 L'irte, affamate belve,  
 Nè al lor ruggito eccheggiano  
 L'alto-ramose selve  
 In cupo orror profondo
- 18 Sepolto tace<sup>22</sup>, ed assopito il mondo.  
 In mesto **suono lugubre**<sup>23</sup>  
 Il **gufo** lamentoso  
Esprime il lungo gemito<sup>24</sup>  
 Da l'**antro tenebroso**<sup>25</sup>,  
 E sopra il campo ameno
- 24 Posan gli armenti<sup>26</sup> de l'erbette in seno.  
 [...]  
 Su' gli ampj scudi fulgidi  
 Su le corazze aurate  
 Posan le turbe intrepide  
 Fra l'aste, e le ferrate  
 Loriche, e fra gli alteri
- 36 Terribili, e **chiomati elmi**<sup>27</sup> guerrieri.

<sup>20</sup> «il nubiloso velo» (*Berato*, v. 507). L'immagine del 'velo' o del 'manto' notturno che avvolge tutto nella sua imperscrutabile oscurità, talvolta ristoratrice e serena, ben più spesso angosciante ed inquieta, ha una certa fortuna in questi primi componimenti. Per quanto riguarda le poesie finora citate, il sintagma si riscontra anche in uno dei primi poemetti della raccolta: «La notte intanto il tenebroso velo / Su la terra stendea» (*I re magi*, III, vv. 59-60), al cui proposito non sembra così labile l'ipotesi di un rapporto con «Quando la notte il tenebroso velo / lascia cader sul globo» (Young, *Notti*, XII); e ricompare di nuovo nell'opera successiva: «Ma già stende la notte il nero manto» (*Il baalamo*, I, v. 97), in una variante che presenta antecedenti autorevoli («Notte, che stendi intorno / il fosco manto in quest'oscuro cielo», Torquato Tasso, *Rime, Rime d'amore*, 2, vv. 1-2; «Pende la notte; maestosa e cheta / Dispiega il manto nella valle», *La morte di Gaulo*, vv. 1-2); l'immagine ricorre altresì nella favola *Il sole, e la luna* («Era la notte, e di un opaco velo, / in fra l'oscuro, tenebroso orrore, / tutta si ricuopria la terra, e il cielo», vv. 1-3, che ricorda il Cesarotti più tenebroso) e nell'idillio *L'amicizia* («Ma già la notte il tenebroso manto / d'ogn'intorno stendea, di già sul cielo / fulgidi risplendean gli astri lucenti / [...] / [...] e l'atro velo oscuro, / che d'ogne parte ottenebrava il mondo», vv. 52-54, 57-58); infine, cfr. anche *infra*, v. 76.

<sup>21</sup> Cfr. «Ricuopre, e terra e cielo» (*Eneide*, II, traduzione di Antonio Ambrogi, 1764).

<sup>22</sup> I versi appaiono ricalcati su «nel cupo orror profondo / della tacita notte: ora più grata / a' tenebroso dei del muto Averno» (Carlo de' Dottori, *Aristodemo*, IV, 4, v. 1699).

<sup>23</sup> Il sintagma è presente in «Suon lugubre» (*Temora*, IV, v. 285 e VII, v. 52; *La notte*, V cantore, v. 206).

<sup>24</sup> È ripresa dei seguenti versi che hanno avuto un'ampia fortuna, non solo in Leopardi: «il lungo=urlante ed inamabil gufo / l'aer funesta col canto ferale» (*La notte*, I cantore, vv. 11-12).

<sup>25</sup> Si ritrova in «tenebroso antro» (*Temora*, II, v. 235).

<sup>26</sup> È possibile ipotizzare un'eco proveniente da un'opera classica assai cara all'autore: «Quindi pe' lieti paschi i grassi armenti / posan le membra» (*De rerum natura*, tradotto da Alessandro Marchetti, 1768).

- Quando un violento scoppio  
 Di romoroso **tuono**  
**Muggir**<sup>28</sup> per l'aria ascoltasi  
 In ripercosso suono,  
 Per cui da l'imo fondo  
 42 Scuotesi il suol, per cui traballa il mondo.  
*Da le caverne orribili,*  
*Nel cupo seno orrendo*  
 I scabri **monti eccheggiano**<sup>29</sup>,  
 Ed al *fragor tremendo*  
*Ne le frondose selve*  
 48 **Ruggon** svegliate le atterrite **belve**<sup>30</sup>.  
*Con alto orribil fremito*  
 A loro il mar risponde  
 Tutte commove, ed agita  
*Bianco-spumanti l'onde,*  
 E con i flutti alteri  
 54 I neghittosi cuopre *aspri guerrieri.*  
 [...]
   
 Tosto atterriti corrono,  
 Chi va, chi vien, chi fugge,  
 Infra *l'orrendo fremito*  
*De l'ocean, che muggè,*  
 Chi l'armi incerto afferra,  
 66 Chi sul lido si aggira intorno, ed erra.  
 Qual cacciator, che vedesi  
*In folto bosco, e nero*  
*Cinto di belve orribili*  
*Da atroce stuolo, e fiero*  
*Impallidisce, e teme*  
 72 *La turba nel mirar, ch'orrida freme:*  
 Tale il Romano esercito  
 Tremante, e sbigottito  
 S'avvanza, e tosto arretrasi  
 Incerto, ed atterrito,  
 E ne l'aperto campo

<sup>27</sup> Non poteva non essere di chiara origine epica l'espressione ripresa infatti da «elmo chiomato» (*La morte di Ettore*, XIX).

<sup>28</sup> 'Muggire', declinato nelle sue varianti, fra le quali la più ricorrente 'muggiare', è tipico verbo del Cesarotti ossianico, cfr. ad esempio «muggè il tuono» (*La battaglia di Lora*, v. 31).

<sup>29</sup> Anche 'eccheggiare' è frequentissimo nei versi dei poemetti del bardo celtico, ma la sua ricorsività è legata soprattutto, più che alla dimensione naturalistica, a quella bellica, poiché ad esso sono in genere abbinate varie tipologie di armi. Cfr. comunque, nel senso citato, «Monti eccheggiano» (*Fingal*, I, v. 466); «monti eccheggiarne» (*La guerra di Caroso*, v. 256).

<sup>30</sup> Il verbo, di suggestione dantesca, è particolarmente gradito a Cesarotti; cfr. «Ruggio di belva inferocita» (*La morte di Ettore*, X).



- 78 Erra dubbioso, e cerca invan lo scampo.  
 Rompe il baleno rapido  
*L'atro-funesto velo,*  
*Pei spessi tuoni, e folgori*  
 Arde, e rimbomba<sup>31</sup> *il cielo,*  
*E fra il tremendo orrore*
- 84 *D'ogni parte si mostra alto terrore.*  
 [...]
 Da l'alto cielo scagliasi  
 Con *orrido fragore*  
 La strepitosa grandine,  
 E accresce il *cupo orrore,*  
 E dentro il cavo speco
- 96 Il *rimbombante* suon ripete l'eco.  
 [...]
 Gli *orridi nemi cessano*<sup>32</sup>  
 Sen fuggon le procelle;  
 Tosto a risplender tornano  
 Le sfolgoranti stelle,  
*Squarciasi il fosco velo,*
- 108 La tempesta sparì sereno è il cielo.

Le note che accompagnano i versi non hanno alcuna pretesa di esaustività: forniscono piuttosto alcuni suggerimenti di lettura da applicare ad uno dei testi più rappresentativi per la dimensione oggetto dell'indagine, intesa nel senso diacronico cui prima si accennava. Le fonti dei prelievi testuali segnalati obbligano ad addentrarsi, come peraltro è stato fatto finora, nell'accidentato terreno dei testi che costituiscono il primo bagaglio culturale delle letture leopardiane, un ambito di ricerca che non è ancora stato sondato, e in cui non è sempre possibile reperire con sicurezza ciò che comunemente viene definito come 'modello'; ma questo «non significa che la fonte non sia ipotizzabile, scritta o orale [...]; la differenza sta solo nel fatto che in questi casi il rapporto con la fonte non è dimostrabile»<sup>33</sup>.

<sup>31</sup> Anche in questo caso si può formulare un'ipotesi suffragata dai sinceri interessi giovanili leopardiani, frutto della severa educazione familiare impartita in questa direzione: «E mentre il tuono e 'l fulmine / Già presso arde, e rimbomba» (*Il salterio davidico e l'interprete cristiano*, M. Rugilo, 1785).

<sup>32</sup> Cfr. «cessaro i nemi» (*Comala*, IV, v. 230).

<sup>33</sup> M. CORTI, *Entro dipinta gabbia. Tutti gli scritti inediti, rari e editi 1809-1810 di Giacomo Leopardi*, cit., p. XVI.

Tuttavia, una delle ragioni per le quali il testo è stato ampiamente citato, oltre che per fornire ulteriormente prova della pluralità, già a questa altezza cronologica, delle componenti culturali su cui il giovane si concentra, è l'aspetto della creatività originale, qui sensibilmente presente: se si rileggono i versi con attenzione, sarà possibile osservare come da un lato si presenti un mosaico di tessere linguistiche molto fitte, perlopiù giustapposte (un esempio per tutti è offerto dalla strofa «In mesto suono lugubre / Il gufo lamentoso / Esprime il lungo gemito / Da l'antro tenebroso, / E sopra il campo ameno / Posan gli armenti de l'erbette in seno.» – vv. 19-24 –, in cui Cesarotti affianca Lucrezio); ma, al netto delle citazioni e dei rimaneggiamenti segnalati, concentrandosi solo sulle porzioni di testo segnalate in corsivo, si noterà come sia presente da parte dell'autore una volontà decisa di esercizio stilistico che mira ad una prossima quanto auspicabile autonomia, ravvisabile in alcuni punti in modo più evidente (si ricordi ad esempio il passo «Da le caverne orribili, / Nel cupo seno orrendo / I scabri monti eccheggiano, / Ed al fragor tremendo / Ne le frondose selve / Ruggon svegliate le atterrite belve» – vv. 43-48 –, in cui le preziose gemme del linguaggio cesarottiano sono cucite su un tessuto preparato a dovere), e, ancora più significativamente nelle due strofe che compongono la similitudine (vv. 67-78), nelle quali, in perfetto *pendant* con il fraseggio del professore di Padova, il giovane recanatese prova a librarsi finalmente in volo paragonando una scena di caccia boschereccia, ovviamente pervasa dall'onnipresente 'orrido terrore', da 'belve orribili' e cupi cromatismi, con una scena bellica che descrive il grave sbigottimento di cui l'animo dei soldati romani di fronte al nemico sembra essere intriso fin nel profondo.

I versi così creati apprendono su di sé un concentrato dei noti *topoi* finora elencati<sup>34</sup>, individuabili sia sul lato del tecnicismo lessicale, debitamente filtrato, sia su

<sup>34</sup> Ad ulteriore esemplificazione di tali istantanee profondamente intrise di sapore ossianico, nelle quali, come in un piccolo cameo fittamente decorato, ogni particolare è deciso con cura perché contribuisca ad un risultato finale dove tutto è perfettamente distinguibile, pur nella minuziosità delle parti che lo compongono, è forse utile citare ancora un passo:

S'asconde il sole; un nero  
 Oscuro manto infra l'opaco orrore  
 Vedesi intorno ottenebrare il cielo,  
 Regna dal soglio altero,  
 E lo scettro leteo stende il sopore;                   5  
 Tutta cuopre natura un denso velo;  
 Giace la terra in cieco obbligo sepolta;

quello più generalmente tematico; una galleria di motivi e di espressioni che confermano l'idea di un esercizio stilistico reso possibile dalla creazione, ormai avvenuta, di un'apposita *langue*<sup>35</sup> codificata negli anni precedenti direttamente sulla scena letteraria con le maggiori opere dell'epoca, della quale il poeta si sta pazientemente appropriando. L'autonomia compositiva va quindi crescendo a piccoli passi, ma, per il momento, rimane in gran parte saldamente ancorata ai testi di riferimento.

Lasciando l'ambito naturalistico, un altro motivo chiave – l'ultimo per questa fase compositiva – della poetica dei canti gaelici è la guerra, declinata nelle sue innumerevoli varianti. È necessario, però, a questo punto, introdurre un'ulteriore elemento di riflessione relativo ai modelli che, probabilmente, uno sguardo attento ha già intravisto nelle pagine precedenti. Fra i testi finora citati come possibili supporti all'ispirazione e alla creazione poetica, ve n'è uno che suscita una particolare curiosità e che apre da solo uno squarcio su un nodo stilistico assai problematico che meriterebbe di essere approfondito ben più di quanto sarà fatto in questa sede, dove viene considerato solo per una limitata porzione rilevante ai fini dell'indagine.

Più volte, infatti, è stata chiamata in causa *La morte di Ettore* di Cesarotti<sup>36</sup>, opera dell'età più matura dell'autore, che non poteva non trovare affinità con la celebre

---

Posan tranquille ne le folte selve	
Le taciturne belve;	
Pallide larve, e mute erran d'intorno;	10
Del feroce Scipion lo stuol pensoso	
Occupà incerto sonno, ed affannoso.	
Quando al guerriero suono	
De la tibia marzial, dei rimbombanti,	
Elastici metalli, e dei percossi	15
Timpani al forte tuono,	
A l'eccheggiar di trombe risuonanti	
Destansi a un tratto	

(*Catone in Affrica*, VIII, vv. 1-18)

<sup>35</sup> Sull'apporto di Cesarotti alla creazione della *langue* relativa a quest'ambito, cfr. F. BIANCO, *Traduzioni a confronto: i Canti di Ossian di Le Touneur e Cesarotti*, «Testo», 71 (2016), pp. 9-28.

<sup>36</sup> Non è possibile dare in questa sede dei ragguagli sistematici che inquadrino l'opera in modo completo, almeno per quanto riguarda le linee generali, poiché la complessità dell'*iter* che ne ha accompagnato la creazione e la successiva pubblicazione (un percorso che è ancora molto lontano dall'essere sciolto in tutti

traduzione giovanile dei canti celtici, grazie alla quale il professore aveva guadagnato la sua fama internazionale. L'argomento epico, l'ambientazione antica e lo spirito *barbaro* che la pervadono (per usare una categorizzazione maggiormente in linea con le nuove istanze del sentire letterario, con tutto ciò che ne consegue, dalle dinamiche scenografiche alla psicologia dei personaggi intrise dell'antico eroismo di cui erano riempiti l'animo e la fantasia del giovane recanatese), destano prevedibilmente la sua attenzione ed è possibile immaginare l'avidità con la quale quei volumi sono stati divorati e l'impatto che questi possono avere avuto sulla sensibilità del giovane.

È proprio a questo punto che si rende però necessario aprire una breve parentesi formulando un'ipotesi non verificabile a pieno in questa sede, poiché richiederebbe un lungo lavoro a parte, ma che si tenterà di nutrire con alcuni spunti di riflessione, confidando nella possibilità che quello che per il momento si può definire come *input* iniziale possa costituire la premessa per un futuro lavoro più accurato, certamente più esaustivo e adatto all'importanza del nodo problematico da analizzare.

Il nocciolo della questione è racchiuso nello stile usato da Cesarotti in quest'opera. Posto in tali termini, è facile comprendere quanto siano vasti i confini di un tale argomento e come lo studioso che prova a percorrere questa direzione si possa sentire, vista la ponderosa mole del rifacimento dell'*Iliade*, come un timoroso viandante che «incespicando, brancolando strascina l'incerto suo piè», per citare lo stesso autore padovano. Tuttavia, in un terreno così sdruciolevole si può trovare un primo sostegno, se si inizia tenendo presenti le premesse precedenti, con cui, in linee assai generali, si esplicitavano i motivi per i quali *La morte di Ettore* può essere assimilabile all'*Ossian*. Le due opere, infatti, appartengono ad una stessa categoria estetica, quella dell'antico,

---

i suoi frastagliati aspetti) richiederebbe un'attenzione ben maggiore di quella che è possibile conferirle qui; si rinvia pertanto, per una prima guida all'argomento e per una bibliografia specifica, agli imprescindibili contributi di G. BALDASSARRI, *Cesarotti fra Omero e Ossian*, 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 Guido Santato, Genève, Droz, 2003, pp. 175-207 e di M. MARI, *Le tre Iliadi di Melchiorre Cesarotti*, in ID. *Momenti della traduzione fra Settecento e Ottocento*, Milano, Istituto Propaganda Libreria, 1994, pp. 161-234. Particolarmente istruttivo per l'indagine in corso è l'intervento di Mari, il quale ventila l'ipotesi tutta interna a Cesarotti, che qui si tenterà di suffragare con alcuni riscontri puntuali, e ad essa affianca un'ulteriore affascinante riflessione (sulla scorta della codificazione estetica barbaro-primitiva cui in precedenza si accennava e che, in questo modo, diventa ancor più fondamentale) sull'interconnessione triangolare – anche questa meritevole di adeguati studi cui forse solo un *corpus* di note a piè di pagina renderebbe davvero giustizia – fra *La morte di Ettore*, l'*Ossian* e l'*Iliade* originale di Omero.

dell'epico, del barbarico, appunto, che ne identifica lo spirito profondo da cui sono animate e grazie al quale hanno meritato un successo così vasto.

Non stupisce quindi che ad un primo incontro con la *Morte di Ettore* il lettore abituato ormai al codice ossianico intraveda non poche ingerenze linguistiche: dalle immagini a certe clausole, da scelte lessicali specifiche ad atmosfere e suggestioni la cui ricollocazione a priori, se estrapolate dal contesto iliadico, non sarebbe così scontata. Chi si addentra nella lettura di una tale opera e prova ad estraniarsi dalle comprensibili divergenze narrative legate ai personaggi e alle loro note vicende avrà l'impressione, in molti luoghi del testo, di sentire rievocare echi di un qualcosa di già noto, soprattutto negli ambiti topici finora analizzati che costituiscono la rosa tematica attorno cui ruota questo filone.

È possibile ipotizzare, pertanto, e in funzione leopardiana si porteranno alcuni esempi, che per certi versi Cesarotti, nella stesura di questa seconda opera, proprio per i motivi succitati si sia servito in alcune situazioni della stessa materia stilistica che lui stesso aveva costruito molti anni prima con la traduzione dei poemetti celtici. Come egli stesso aveva affermato più volte, l'impresa della prima traduzione gli era costata un lavoro enorme, soprattutto sul piano espressivo, per adeguare la lingua italiana, non ancora pronta ad accogliere un'opera di quel tenore, ed era stato costretto ad acrobazie virtuosistiche per allargarne i confini<sup>37</sup>.

---

<sup>37</sup> Su questo tema, il colto abate si era espresso più e più volte, essendo lui stesso una delle figure di spicco del dibattito settecentesco sulle lingue e sulla traduzione; il suo magistero, in questo senso, costituiva davvero un punto di riferimento per la classe intellettuale dell'epoca, pur nella complessità caratteristica di questa discussione così ampia e annosa. Non sarà perciò peregrino ricordare qui un celebre passo tratto dal suo *Saggio sulla filosofia delle lingue*, nel quale descrive gli sforzi artistici che hanno contraddistinto l'esperienza affrontata con questa traduzione:

Un traduttore di genio prefiggendosi per una parte di gareggiar col suo originale, e sdegnando di restar soccombente; temendo per l'altra di riuscire oscuro e barbaro ai suoi nazionali, è costretto in certo modo a far 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 avvicinarla alle straniere; a inventar vari modi di conciliazione ed accordo, a renderla infine più ricca di flessioni ed 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

Il frutto di così tanta fatica è stata la forgiatura di una *langue* uscita dal crogiolo ossianico, in cui erano confluite tutta la vasta cultura e la già prodigiosa esperienza del trentenne abate, che avrebbe creato le basi di un nuovo codice espressivo. Un lavoro sperimentale, pionieristico, di questa portata, con l'impatto, pur non sempre univoco, che aveva avuto, non poteva non lasciare traccia nell'attività del traduttore padovano, nonostante egli si sia progressivamente allontanato dall'arditezza dell'impresa giovanile. Esso ricompare, infatti, in questa rivisitazione dell'*Iliade* dove Cesarotti sembra, per così dire, servirsi di quell'impasto linguistico da lui stesso creato e che riemerge, forse naturalmente, in questi nuovi canti omerici.

Non sono pochi, alla luce dei fatti, i punti di tangenza fra le due opere, soprattutto nell'ambito tematico-lessicale che più si presta a questo tipo di interferenze: quello bellico. Se ci si ricollega alla topica inerente, si ricorderà che una delle peculiarità caratterizzanti è il parallelo fra la potenza distruttrice del guerriero o dell'esercito e l'impeto delle forze della natura selvaggia, spesso concretizzate in un animale feroce oppure negli elementi naturali stessi, dando vita ad articolate similitudini; un *topos* centrale percepito anche da Leopardi, che su di esso aveva provato a cimentarsi. L'esperienza si ripete ancora più volte (e con questo dato si chiude il cerchio e ci si riconduce nell'alveo proprio della presente ricerca) e negli *Sciolti* del IX componimento del *Catone in Affrica*, che offrono il maggior numero di spunti in questa direzione, si trova

E già cadean di libertade infranti  
 I ferrei lacci, e vincitor pel campo  
 Del Console scorrea l'ardente stuolo,  
 Che **qual torrente impetuoso, o scabro**  
**Masso spiccato da la cima alpestre**<sup>38</sup>  
 D'insospitale, e dirupato monte  
 Strage ovunque recava, il fiero Duce

---

sa trar partito da ognuno de' suoi membri, e si presenta ad ogni movimento più strano così agevolmente, che lo fa sempre parer più naturale, anzi l'unico.

(M. CESAROTTI, *Saggio sulla filosofia delle lingue*, 1785)

<sup>38</sup> Cfr. «qual masso alpestre» (*Temora*, V, v. 270).

Animoso seguendo, a cui *di morte*  
*Notte letal cuopriva il ciglio orrendo*

(*Catone in Affrica*, IX, vv. 61-69)

Dopo uno scontro molto violento, l'esercito di Cesare è ormai vincitore e imperversa con la sua potenza sul campo di battaglia. Ancora una volta l'impeto guerriero, quasi *selvaggio*, è posto in parallelo con scene della natura alla quale si potrebbe attribuire lo stesso aggettivo, per richiamare alla memoria le forze primordiali, primitive, dell'acqua (qui rappresentata da un torrente che scende impetuoso travolgendo e distruggendo tutto ciò che trova sulla sua strada) e della terra, cui fa riferimento il masso che compie la strage. Per questo passo è stato ipotizzato da Maria Corti un confronto con alcuni versi della *Morte di Ettore*:

[...] Qual di nevole  
Pioffe nudrito a pieni *gorghi* al piano  
Scende **torrente ruinoso**, è seco  
Limo e sterpi non pur, ma *volve e spinge*  
Fiaccate querci, e **sgretolati massi**

(*La morte di Ettore*, XI)

Il riscontro proposto è certamente valido e attendibile per l'identità di immagini suggerita; tuttavia, visto che anche in *Ossian* è frequente questo tipo di parallelismi, proprio perché la dimensione barbarica e primordiale non può non cercare un contatto con la natura, è doverosa una ricognizione anche nei poemetti. I risultati non deludono le aspettative: un paragone altrettanto simile si può trovare infatti anche nei versi che seguono

move Caroso torbido profondo  
qual **rapido torrente**: i minor rivi  
perdoni nel suo corso; ei terra e sassi  
trae co' suoi *gorghi*, e gli *trasporta e volve*.

(*La guerra di Caroso*, vv. 293-296)

nei quali vengono descritte le conseguenze del passaggio delle acque turbinose. Il quadro rappresentato, oltre ad essere anch'esso calzante come proposta di interferenza ipertestuale dal punto di vista leopardiano, lascia emergere alcune spie lessicali che confermano l'ipotesi sul dialogo fra le due opere cesarottiane: non sarà infatti sfuggito come il materiale linguistico di riferimento si basi su alcune identità specifiche, come gli agitati flutti definiti in entrambi i casi «gorghi», oppure la clausola conclusiva del passo dell'*Ossian* «trasporta e volve» che richiama (quasi in posizione chiastica a fine verso, visto che qui «i sassi» si trovano esattamente in conclusione del verso precedente, mentre nella *Morte di Ettore* sono collocati proprio nella stessa sede, ma del verso successivo) il binomio «volve e spinge», con evidenti punti di tangenza.

Ma questo non è il solo esempio fra i più affini con la scena di partenza: altrettanto assimilabile alla linea tenuta finora è un passo del lungo poemetto di *Temora*

[...] dietro il suo brando  
 distruzion correa; di Bolga i figli  
 fuggir da lui qual da **torrente alpino**  
 che pel deserto rimugghiando scoppia  
 da **sfracellati massi**, e boschi e campi  
 seco *avviluppa* in vorticosi *gorghi*  
 irreparabilmente, e *via si porta*.

(*Temora*, II, vv. 351-357)

Anche in questo caso viene riproposto lo stesso paragone ormai noto, di cui è anche precisata la collocazione «alpina», corrispondente a quella «alpestre» leopardiana; per quanto riguarda, invece, l'intertestualità d'autore, tornano ancora i due aspetti precedentemente osservati, sui quali si fonda la struttura dell'immagine: i «gorghi» e la coppia predicativa a chiusura del passo, qui costituita da «avviluppa» e «via si porta»; infine, ad ulteriore prova della stretta connessione intertestuale, al limite



dell'autocitazione, spiccano con evidenza gli «sfracellati massi» che ricalcano gli «sgretolati massi» della *Morte di Ettore*.

Si propone di seguito, per comodità del lettore, un prospetto riassuntivo del confronto fra i passi presi in esame:

Leopardi	Cesarotti
E già cadean di libertade infranti I ferrei lacci, e vincitor pel campo Del Console scorrea l'ardente stuolo Che <b>qual torrente impetuoso, o</b> [scabro <b>Masso spiccato da la cima alpestre</b> D'inospitale, e dirupato monte Strage ovunque recava, il fiero [Duce Animoso seguendo, a cui <i>di morte</i> <i>Notte letal cuopriva il ciglio</i> [orrendo  ( <i>Catone in Affrica</i> , IX, vv. 61-69)	[...] Qual di nevole Piogge nudrito a pieni <u>gorghi</u> al piano Scende <b>torrente ruinoso</b> , seco Limo e sterpi non pur, ma <u>volve e</u> [spinge Fiaccate querci, e <b>sgretolati massi</b>  ( <i>La morte di Ettore</i> , XI)  [...] dietro il suo brando distruzion correa; di Bolga i figli fuggir da lui qual da <b>torrente alpino</b> che pel deserto rimugghiando [scoppia da <b>sfracellati massi</b> , e boschi e [campi seco <u>avviluppa</u> in vorticosi <u>gorghi</u> irreparabilmente, e <u>via si porta</u> .  ( <i>Temora</i> , II, vv. 351-357)

Tuttavia quello appena illustrato non è l'unico caso in cui si verificano tali coincidenze. Le stesse considerazioni sono infatti applicabili ad un ulteriore esempio che viene offerto ancora una volta dagli *Sciolti* del *Catone*:

Come l'ondoso mar da opposti venti  
Agitato, e commosso i vasti flutti  
Al cielo innalza, e si sconvolge, e bolle  
Fra l'orrido mugghiar sul curvo dorso  
De lo spumante, ed arenoso lido:  
Tal di Scipione in cuor l'ardente sdegno  
Cupo–fremea tra le focose vampe

(*Catone in Affrica*, vv. 81-87)

Cesare, conscio della propria vittoria, cerca un confronto diretto con Scipione sfidandolo quasi con compiaciuto disprezzo e gettandogli in faccia la sua condizione di sconfitto che sarà obbligato a sottomettersi al nuovo Dittatore. La rabbia violenta ribolle nell'animo di Scipione che subito dopo si scaglia contro l'avversario, in un ultimo disperato tentativo di ucciderlo. Il passo stabilisce una similitudine fra il rimestamento dei flutti del mare in tempesta e lo sconvolgimento interno all'animo dell'eroe.

Anche in questo passo Maria Corti riconosce una ripresa di alcuni versi della *Morte di Ettore*:

[...] e qua! Da lungi  
Dall' aure succedentisi sommosso  
Fiotto su fiotto *s'accavalla* e affolla,  
Sicché vie via fatto maggior *colmeggia*  
L'ondoso monte, indi all'opposta riva  
Spezzasi e *muggia*, e colle curve spume  
Pur anco al sasso infrangitor sovrasta,  
Tai le falangi achee l'una appo l'altra  
Succedendo fan massa

(*La morte di Ettore*, IV)

Nello stralcio, più che il conflitto interno all'animo dell'eroe, ad essere messo in parallelo con i turbinosi flutti del mare sono gli schieramenti di due opposti eserciti che si affrontano con una tale violenza da dare luogo a un paragone che, ancora una volta, fa riferimento alle incontrollate forze primordiali della natura. Tuttavia, considerando in senso lato la metafora di base (ed anzi, probabilmente in questo è possibile recuperare un segnale del tentativo di autonomia leopardiana, vista la rifunzionalizzazione del punto di partenza), gli elementi su cui si basano i due autori sono gli stessi, compreso il particolare dell'infrangersi dei flutti sulla riva («bolle / Fra l'orrido **muggiar** sul curvo dorso / De lo **spumante**, ed arenoso lido» rispecchia

«all'opposta riva / Spezzasi e muggia, e colle curve **spume**», con preciso prelievo del verbo 'muggiare' e del termine 'spume', riadattato a predicato).

Affine alle scene descritte, però, è anche questo squarcio molto ad effetto (grazie ai preziosi sperimentalismi linguistici dell'autore) tratto da *Temora*, che si propone come modello originale e sembra richiamare alla memoria tanti quadri di certa pittura romantica in cui il sublime della potenza della natura dà le migliori prove di sé:

Appo il ruscel di Turtoro i nemici  
scontrarsi: si sollevano e s'affrontano  
quai flutti accavallantisi; i sonanti  
colpi meschiarsi, volano nell'alto  
di schiera in schiera orride morti: i campi  
sembran due nemi grandinosi il seno,  
nelle cui falde avviluppati e attorti  
sbattonsi i venti; in giù piomba confuso  
il rovinio delle piovose strosce  
con accoppiato ruggio; il mar percosso  
ne sente il pondo, e si rigonfia e sbalza.

(*Temora*, II, vv. 76-86)

A fronte di un'immagine in cui viene proposta una variazione sul tema, ritornano qui i «flutti», sostituiti da «fiotto su fiotto» nell'*Ettore*, e viene aggiunta una componente meteorologica assente nel canto iliadico (la clausola cesarottiana «sbattonsi i venti» è richiamata dagli «opposti venti» di Leopardi), cui si affianca un'eco relativa all'altezza fisica del fenomeno (in *Temora* compaiono scenograficamente a dominare il mare «due nemi» che per la loro posizione – cui indirettamente si riferisce «volano nell'alto» – paiono essere rievocati dall'espressione «al cielo innalza» del *Catone*).

Per quanto riguarda, invece le connessioni interne all'area cesarottiana, non sarà un'osservazione del tutto inutile segnalare, dal punto di vista lessicale, la ripresa del verbo 'accavallarsi' («s'accavalla» nell'*Ettore* e «accavallantisi» in *Ossian*), così come si rispecchiano a vicenda «colmeggia» e «si rigonfia», e come, altrettanto, si trovano sullo stesso piano semantico «muggia» e «ruggio», per quanto appartenenti a due ambiti grammaticali diversi.

Anche in questo caso, per agevolare la praticità del lettore, si offre un prospetto del percorso fin qui compiuto:

Leopardi		Cesarotti
Come l'ondoso mar da <b>opposti venti</b>	[...] e qua! Da lungi	Appo il ruscel di Turtoro i nemici
Agitato, e commosso i vasti <b>flutti</b>	Dall' aure succedentisi sommosso	scontrarsi: si sollevano e
<i>Al cielo innalza</i> , e si sconvolge, e	Fiotto su fiotto <i>s'accavalla</i> e affolla,	[s'affrontano
[bolle	Sicché vie via fatto maggior	quai <b>flutti accavallantisi</b> ; i
Fra l'orrido <i>mughiar</i> sul curvo dorso	[colmeggia	[sonanti
De lo spumante, ed arenoso lido:	L'ondoso monte, indi all'opposta riva	colpi meschiarsi, <b>volano nell'alto</b>
Tal di Scipione in cuor l'ardente	Spezzasi e <i>mughia</i> , e colle curve	di schiera in schiera orride morti:
[sdegno	[spume	[i campi
Cupo-fremea tra le focose vampe	Pur anco al sasso infrangitor	sembran due nemi grandinosi il
	[sovrasta,	[seno,
( <i>Catone in Affrica</i> , vv. 81-87)	Tai le falangi achee l'una appo l'altra	nelle cui falde avviluppati e attorti
	Succedendo fan massa	<b>sbattonsi i venti</b> ; in giù piomba
		[confuso
	( <i>La morte di Ettore</i> , IV)	il rovinio delle piovose strocie
		con accoppiato <i>ruggio</i> ; il mar
		[percorso
		ne sente il pondo, e <i>si rigonfia</i> e
		[sbalza.
		( <i>Temora</i> , II, vv. 76-86)

Tralasciando ora la triangolazione Leopardi-*Ettore-Ossian*, per cui, soprattutto per quanto riguarda il binomio conclusivo, si auspica un lavoro ad esso dedicato<sup>39</sup>, e ritornando al filo conduttore della ricerca, è opportuno segnalare i *topoi* dell'area tematica recuperati dal poeta recanatese. Come già accaduto per gli autori precedenti, anch'egli ripropone una casistica ormai nota, secondo la quale, fra gli elementi che caratterizzano la traduzione cesarottiana, troviamo la statuaria presentazione dell'eroe:

«*su l'alto / cocchio egli assiso*» (*I re magi*, I, vv. 107-108); «*giubila, e ride / Il truce vincitor*» (*Catone in Affrica*, II,

<sup>39</sup> Gli esempi proposti in questa sede vogliono essere soltanto delle evidenze sostanziali che avvalorano il suggerimento proposto da Michele Mari (cfr. M. MARI, *Le tre Iliadi di Melchiorre Cesarotti*, cit.) e che invitano ad un approfondimento in merito. *La morte di Ettore* sarà ancora oggetto di riferimento durante il capitolo, ma con citazioni più puntiformi, non essendo questo l'oggetto specifico dell'indagine.

vv. 52-53); «*Su d'alto cocchio* affidasi / Sittio **feroce**» (*Cat.*, V, vv. 21-22); «E vincitor **grandeggia** / Sittio superbo» (*Cat.*, V, vv. 75-76); «**Alto grandeggia** / **Il Duce** fiero» (*Cat.*, VII, vv. 45-46); «Tosto il fiero Scipion *su' d'alto cocchio* / *In minacciosa maestade assiso*» (*Cat.*, IX, vv. 34-35).

Le perifrasi elencate sottolineano tutte la prestantza fisica del personaggio, simbolo del suo coraggio e del suo valore in battaglia<sup>40</sup>. Tuttavia, se si leggono con attenzione, si noterà come ognuna di esse sia, in realtà, molto ripetitiva (ritornano costantemente le immagini del «cocchio» del comandante, il fatto che egli è su di esso «assiso», il suo possente 'grandeggiare'. Queste varianti, infatti, ruotano comunemente attorno ad un perno unico:

Sul carro assiso alto grandeggia il duce

(*Fingal*, I, v. 360)

un'espressione che deve aver colpito molto l'animo del giovane poeta, vista l'alta ricorsività con la quale è stata utilizzata. Questa considerazione, affiancata all'idea del paziente quanto infervorato esercizio stilistico, quando non scolastico, potrebbe spiegare la ripetitività di certe clausole all'interno dei componimenti. Per lo stesso motivo non poteva mancare l'attributo «feroce» come simbolico della definizione dell'eroe, così come accade sia nell'*Ossian* sia nella *Morte di Ettore* e, in generale, nei poemi epici, dove viene utilizzato in abbondanza. Un'ultima osservazione va riservata al tocco cesarottiano relativo al verbo «grandeggiare», particolarmente prediletto dal traduttore soprattutto per la sua suffissazione, con la quale amava costruire nuovi termini<sup>41</sup>.

<sup>40</sup> A queste caratteristiche si aggiunge la severità, spesso concentrata nello sguardo: cfr. «con torvo ciglio / Quirino il mira» (*Catone in Affrica*, IX, vv. 130-131) e «fosco ciglio» (*Cat.*, IX, v. 49) che rinviano a «è scuro e torvo / Di Gaulo il ciglio» (*Fingal*, III, vv. 356-357); «torvo ha 'l ciglio» (*Fingal*, III, v. 438); «fosco ciglio» (*Temora*, I, v. 108).

<sup>41</sup> Sui morfemi che costituiscono la base delle costruzioni lessicali dell'*Ossian* cfr. l'approfondito e già citato contributo di L. SPERANZA, *Sulla lingua del Cesarotti ossianico*, in «Lingua Nostra», 1-2 (2007), pp. 9-20 e 3-4, pp. 73-81; 1-2 (2008), pp. 38-50 e 3-4, pp. 86-93.

Nel solco della tradizione, inoltre, si iscrive la presentazione delle armi, talvolta in forma di elenco, che in alcuni casi coincide con la descrizione stessa della battaglia:

«**armi rilucenti**» (*Catone in Affrica*, IX, v. 59); «**ferrei scudi**» (*Cat.*, IX, v. 29); «**lucenti acciari**» (*Cat.*, IX, v. 11); «*Spezzati acciari*<sup>42</sup>, **usberghi**, e **scudi** infranti, / Rilucenti, e criniti, alti *cimieri* / Aste appuntate, e cavalieri, e fanti, / Loriche, e cocchi, e nobili destrieri / Sparsi d'intorno son» (*Cat.*, II, vv. 19-23).

«**ferrei scudi**» (*Temora*, II, v. 157); «**arme rilucenti**» (*Calloda*, v. 180); «**lucente acciario**» (*Temora*, VI, v. 97); «duce con duce / cambiava i colpi, uomo con uom, già scudo / **scudo** preme, elmetto *elmo*, **acciar** percosso / rimbalza dall'acciario; *a brani, a squarci* / *spiccansi usberghi*, e sgorga **atro** e fumeggia / il **sangue**, e per lo ciel volano, cadono / nemi di dardi e tronchi d'aste e schegge» (*Fingal*, I, vv. 398-404).

Anche il linguaggio relativo alle armi è un settore che, con il suo fascino eroico, seduce i pensieri del fanciullo; il suo esercizio è spinto verso una sorta di compiacenza della creazione originale, pur con l'occhio ben fisso sul modello che rimane comunque evidente. Spesso, perciò, si incontrano clausole come

«onnipossente brando» (*Il baalamo*, II, v. 118); «*piumato crollando*<sup>43</sup> *alto cimiero*» (*Catone in Affrica*, II, v. 47); «*Criniti elmi splendenti*» (*Cat.*, III, v. 48); «*Tra l'aste, e l'armi lucide*» (*Cat.*, V, v. 2); «*Col forte scudo lucido / L'elmo crinito*» (*Cat.*, V, vv. 37-38).

<sup>42</sup> Altissima è la frequenza in *Ossian* del *topos* delle armi spezzate, un concetto abbinato soprattutto allo scudo, uno dei maggiori simboli, fin dall'antichità, del valore militare.

<sup>43</sup> Altro verbo tecnico cesarottiano a ricorsività molto alta; spesso legato alle armi (ma non solo) e in questi casi, di preferenza, all'asta.

per le quali, se da una parte non sono convalidate da effettivi riscontri con il supposto ipotesto, dall'altra lasciano trasparire in modo fin troppo chiaro il bacino lessicale da cui attingono.

Particolarmente ricco, poi, è il tema della descrizione della battaglia – momento centrale dei componimenti di carattere epico, verso cui tende tutta l'opera –, a proposito del quale si propone uno stralcio dall'*Anacreontica* che costituisce il V componimento<sup>44</sup> del *Catone in Affrica*:

**L'acciar feroci snudano**<sup>45</sup>  
*Le ardenti squadre intrepide*  
 Al Duce formidabile  
 Amor giurando, e fè. 32  
 Di già le scale apprestano  
 La forte lancia afferrano,  
 Cingon l'usbergo, e **squassano**<sup>46</sup>  
 L'alato, e ferreo stral. 36  
 [...]  
 Tosto feroci **sboccano**<sup>47</sup>  
 Le avverse schiere fervide,  
 E **sul nemico scagliansi**<sup>48</sup>  
 Portando ira, e terror. 52  
**Gli alati dardi volano**<sup>49</sup>,

<sup>44</sup> Il riassunto dell'episodio narrato è fornito dallo stesso autore, questa volta più loquace, per quanto sempre stringato:

Incursione fatta nel regno di Giuba da Sittio, uno de' congiurati di Catilina, che dopo la sua morte avea radunate varie truppe, a cui comandava: assedio e presa della città di Cirta [...].

Il passo qui antologizzato riguarda proprio il momento dello scontro che dà inizio all'assedio.

<sup>45</sup> L'espressione, utilizzata anche in *Catone in Affrica*, II, v. 29, è presente in «**snuda l'acciar**» (*Oscar e Dermio*, vv. 10 e 71).

<sup>46</sup> Cfr. «movo **squassando** / l'arme sonanti» (*Temora*, VI, vv. 189-190). Il verbo 'squassare' è altro tecnicismo cesarottiano assai frequente e può essere considerato come una variante del verbo 'crollare'.

<sup>47</sup> La clausola, ritoccata da Leopardi, è presente in «**sboccaro** a torme / D'Alnecma i figli» (*Temora*, VII, vv. 205-206).

<sup>48</sup> La scena, prevedibile nei poemi epici, non poteva mancare nemmeno nell'*Ossian*: «rapido ei scagliasi / in mezzo all'oste» (*Calto e Colama*, vv. 223-224); «che tra le schiere / dei nemici si scaglia?» (*Fingal*, II, vv. 223-224).

<sup>49</sup> Cfr. «i nostri dardi volano» (*La battaglia di Lora*, v. 42).

*E sovra i scudi affoltansi,  
 Qual **cupa selva**<sup>50</sup> orrifica  
 Di Marte *infra l'orror.* 56  
 Le ferree **spade** lucide  
 Intorno **splender**<sup>51</sup> vedonsi,  
Morte d'intorno aggirasi<sup>52</sup>  
**De l'armi al rimbombar**<sup>53</sup>. 60  
 L'aspra bipenne ferrea  
**Alto solleva**<sup>54</sup>, e miransi  
 Le turbe ai colpi orribili  
 In preda a lei spirar. 64  
**Per ogni parte** vedesi  
 Il caldo **sangue scorrere**<sup>55</sup>,  
*E l'alte grida ascoltansi  
 Del furibondo stuol.* 68*

(*Catone in Affrica*, V, vv. 29-36, 49-68)

Il passo è rappresentativo del fitto mosaico di tessere lessicali che compongono il linguaggio leopardiano a questa altezza cronologica; il fraseggio poetico compie un percorso altalenante fra gli innumerevoli prelievi espliciti, le clausole rielaborate e le creazioni originali, che qui, peraltro, non hanno molto spazio: appare evidente, infatti, come la percentuale assegnata ai prestiti recuperati dalla fonte ricopra una parte assai cospicua del componimento, e questa, all'interno della tramatura di un testo che rimane comunque originale, diventa quasi una sorta di intercalare linguistico di cui il poeta si serve in abbondanza quasi per automatizzare l'utilizzo di un certo tipo di stilemi,

<sup>50</sup> L'immagine della selva oscura è di ovvia matrice dantesca; questa, assieme ad altri prelievi lessicali – la cui origine fa riferimento al sommo poeta – sparsi lungo tutta l'opera, che di certo hanno ispirato lo sperimentalismo linguistico cesarottiano, si trova nei poemetti: «selva è più selvaggia e cupa» (*Fingal*, III, v. 272).

<sup>51</sup> Ritorna il frequente tema dello splendore delle armi, reperibile anche in «diecimila spade / splendono» (*La guerra di Caroso*, vv. 298-299) e in «splender vedeasi» (*Temora*, IV, v. 175).

<sup>52</sup> Nel verso sembra possibile leggere una suggestione da «i sonanti / colpi meschiarsi: volano nell'alto / di schiera in schiera orride morti» (*Calloda*, vv. 78-80); «aggirarsi io vidi / Le meteore di morte» (*Fingal*, IV, vv. 115-116).

<sup>53</sup> Si veda «rimbombar dell'armi» (*La morte di Cucullino*, v. 294).

<sup>54</sup> Cfr. «lo scudo alto solleva» (*Latmo*, v. 423; *Temora*, V, v. 375) e si ricordi la produttività di tale avverbio, sia in Cesarotti sia in Leopardi, nella costruzione di un lessico specifico per l'ambito.

<sup>55</sup> È ravvisabile, con molta probabilità, un'eco di riferimento a «zampilla il sangue, / Come fonte da rupe: invan, ch'Erina / Cade pur d'ogni parte» (*Fingal*, II, vv. 271-273).



secondo la dinamica più comune di quanto si richiede attraverso un esercizio, che trova qui la sua utilità effettiva.

L'articolata vetrina della descrizione bellica è però molto ampia e offre un vasto campionario di immagini, unendo ad esse la possibilità di illustrare molte delle azioni compiute dai guerrieri sul campo di battaglia, come si può dedurre da una breve galleria degli esempi più significativi tratti dal già ampiamente citato *Catone in Affrica*:

«**Il capo crolla, squassa l'asta**, e freme» (II, v. 27);  
 «**Batte lo scudo** di fierezza in segno» (II, v. 30); «**E al fianco cinge** il fido acciar possente» (VII, v. 101); «**crolla alto cimiero**» (VII, v. 108); «**alto di polve / Turbin s'innalza**» (IX, vv. 6-7); «**le spade / Snudano**» (IX, vv. 30-31); «il giorno oscura un folto / **Nuvol di dardi**» (IX, vv. 47-48); «**il sangue scorre / Come torbido fiume, i morti corpi / Cuoprono i suoi**<sup>56</sup>» (IX, vv. 118-120).

locuzioni speculari ad un'ampia casistica dei poemetti e non solo:

«movo **squassando** / **l'arme** sonanti» (*Temora*, VI, vv. 189-190); «**i capi crollano**<sup>57</sup>» (*Temora*, V, v. 417); «**Batte lo scudo**<sup>58</sup>» (*La morte di Cucullino*, v. 1; *Temora*, V, v. 122 e VIII, v. 190; *Carritura*, v. 398); «**al fianco cinge** / D'argentee borchie luminosa spada» (*La morte di Ettore*, I); «**Crollar degli elmi**» (*La morte di Ettore*, II); «**Snudansi mille spade**» (*Temora*, I, v. 249); «**Le spade / snudano**» (*Calloda*, v. 34); «**snudai la spada**» (*Croma*, v. 156); «**snudar** le rilucenti **spade**» (*Cartone*, v. 332); «**le spade / snudammo**» (*Berato*, vv.

<sup>56</sup> Riguardo al tema del sangue, oltre al passo citato, con il corrispettivo riferimento al suo corrispondente in Cesarotti, si veda anche «scorre a fiumi / Per ogni parte sparso il freddo sangue» (*Catone in Affrica*, II, vv. 7-8) e «L'asta grondante di nemico sangue» (*Cat.*, IX, v. 123); per i quali cfr. il passo già segnalato da *Sulmalla* «Rivi di sangue, e cumuli di corpi» (v. 182) e «sollevò la lancia / [...] / tutta strisciata di grondante sangue», (*Temora*, V, vv. 269 e 274).

<sup>57</sup> In più: «crollando i grigi rugiadosi crini» (*Temora*, VIII, v. 28); «crolla i canuti crini» (*La battaglia di Lora*, v. 213).

<sup>58</sup> Motivo assai frequente e simbolico segnale dell'inizio della battaglia, declinato in più varianti: «batti lo scudo» (*Fingal*, I, v. 53); «batte il concavo scudo» (*Fingal*, I, v. 57); «battei lo scudo» (*Dartula*, v. 379); «batto lo scudo» (*Temora*, VIII, v. 262); «batter lo scudo» (*Sulmalla*, v. 198); «batton lo scudo» (*Calloda*, II, v. 190); «batté lo scudo» (*Oinamora*, v. 98).

197-198); «l Lena **ricoprir coi corpi**» (*Fingal*, II, v. 283); «**Rivi di sangue, e cumuli di corpi**» (*Sulmalla*, v. 182); «e l **suolo** inonda / Gonfio di sparsi corpi un rio di sangue» (*La morte di Ettore*, IV); «di membra e d'arme / Spezzate, o tronche è sparso il suol, qua monti / Sorgono di cadaveri, là rivi / corron di sangue» (*La morte di Ettore* VIII); «**alto** schiamazzo e **turbo** / **S'alza di polve**» (*Ivi*); «**nembi di dardi**» (*Fingal*, I, v. 404).

Ad esse si affiancano però anche creazioni originali, primi precipitati della *langue* d'uso che ormai il poeta sta assimilando, e tra questi emergono:

«S'alzano al ciel le strepitose voci / De le *marziali furibonde schiere*» (II, vv. 40-41); «il *piumato crollando alto cimiero*» (II, v. 47; e VII, vv. 35-36); «*Squassa la ferrea / Asta appuntata*» (VII, vv. 9-10); «*La sanguigna squassando accesa face*» (IX, v. 15); «*Già la tromba guerriera il segno diede / Di strage annunziator*» (IX, vv. 18-19); «*L'aste appuntate in pria vibrar le forti / Squadre marziali, ma spezzate a un tratto / Caddero queste al suol*» (IX, vv. 27-29).

Ciò che affiora da questa prima analisi sui lavori dell'infanzia leopardiana è la testimonianza di un talento dal grande desiderio di emergere, un'esperienza puerile in cui la cultura, sia classica sia coeva, già assai ampie, convivono esplicitamente come in un florilegio di cui il fanciullo sembra sfoggiare l'ampiezza dell'articolazione delle sue conoscenze.

Sul piano della resa stilistica, tuttavia, il risultato non è ancora maturo: si lasciano chiaramente intravedere da una parte l'entusiasmo del bambino che scopre, fra il gioco e la meraviglia, un mondo ricco di favolosi incanti in cui egli stesso è portato a proiettarsi identificandosi con gli adorati eroi, dall'altra una lingua che concretizza (con un effetto vetrina) tutto ciò che è stato imparato finora attraverso lo studio, ma che non è stato ancora interiorizzato a tal punto da permettere una creazione del tutto autonoma, per quanto non manchino i segnali che suggeriscono questa direzione.

Le tessere linguistiche prelevate dalle care opere studiate con impegno sono in genere incastonate in un linguaggio che non si è ancora amalgamato con esse, perciò i

prelievi si fanno notare maggiormente e costruiscono una sorta di mosaico all'interno del quale l'autore salta da una tessera all'altra in continuazione, senza che vi sia un'uniformità generale su cui incardinare la composizione. Appare quindi chiaro che si è ancora ad un livello di familiarizzazione con la materia linguistica di riferimento; un processo ben gestito, se si considera l'ampiezza del bagaglio finora acquisito, ma ancora agli inizi e soggetto a frequenti sbalzi dovuti agli interessi onnivori del giovane poeta.

Nonostante ciò, però, non si deve dimenticare che questa fase è stata un laboratorio poetico molto utile ed è su di esso che è avvenuta la prima formazione del genio recanatese; inoltre le letture accumulate finora, che, come si è tentato di evidenziare, hanno lasciato una profonda traccia nel suo animo, non saranno mai dimenticate e costituiranno una delle sementi più fruttuose gettate su un terreno prodigiosamente ubertoso da cui, dopo ben altre riflessioni, nascerà la grande poesia leopardiana dei *Canti*.

## 7.2 L'ossianismo dei *Canti*

Il filo che dalla fine delle prime composizioni puerili conduce ai *Canti* e li attraversa coincide sostanzialmente con il percorso stesso della vita di Leopardi. Certamente questa non è la sede per riassumere, sia pure in linea generale, la complessità di una tale esperienza, tuttavia sarà necessario comunque tenerla presente, se si desidera ricostruire una dinamica unitaria che in un unico afflato comprenda tutti i riverberi di una splendida luce adamantina ma allo stesso tempo intensa ed irripetibile, quale essa è stata.

Solo partendo da questo è possibile restringere l'obiettivo sullo specifico aspetto del rapporto fra la produzione più matura del poeta recanatese e i *Canti* tradotti dall'abate padovano; così facendo, si scoprirà come questo legame, che a prima vista può sembrare labile, sia in realtà un *fil rouge* che attraversa tutta la sua produzione e il suo pensiero, senza contare che il cosiddetto 'ossianismo leopardiano' è considerato uno dei capitoli più importanti dell'influenza dei canti celtici sulla letteratura italiana.

Nel suo ricco contributo, Luigi Blasucci<sup>59</sup> ricostruisce i numerosi aspetti della vicenda, cui egli dà inizio con la *Lettera ai Sigg. compilatori della Biblioteca Italiana in risposta a quella di Mad. la baronessa di Staël Holstein ai medesimi (Recanati, 18 luglio 1816)*, nella quale Leopardi, fedele e coerente con la classicità dei suoi studi, sconsiglia apertamente di seguire gli esempi della letteratura straniera che, al limite, sono tollerati solo a patto di non costituire oggetto di imitazione da parte dell'autore, promuovendo così l'originalità della figura del poeta, ma soprattutto depurando il bacino dei modelli di riferimento.

Tuttavia, la prima occasione in cui si incontra l'opera di Cesarotti negli scritti leopardiani è in realtà un'altra lettera di poco precedente (*Lettera ai compilatori della Biblioteca Italiana, Milano. Recanati, 7 Maggio 1816*), in cui egli discute sull'intenzione del Sig. Bernardo Bellini di tradurre «in verso italiano tutti i poeti classici greci», chiedendosi come sia realizzabile un'impresa del genere, in quanto non ritiene possibile che una sola persona, al di là della vastità dell'impresa, sia in grado di tradurre correttamente un *corpus* letterario così diversificato dal punto di vista stilistico com'è quello dell'intera letteratura greca. È proprio da questo punto che prende avvio lo studio, in cui si tenterà di far dialogare gli interventi teorici del poeta con i versi composti in quel momento, al fine di ricostruire il percorso cronologico del pensiero leopardiano sotteso ai componimenti.

Commentando un tale lavoro, dunque, di fronte alla notizia del quale si sente fortemente sconcertato, il giovane poeta si sofferma criticamente sulle dichiarazioni di Bellini (riportate fedelmente nella lettera) riguardo all'*Iliade*, poiché questi sosteneva di aver voluto tradurre l'opera in modo «che facciasi leggere non che senta noia, ma con qualche diletto»<sup>60</sup>, sperando che «ove che sian bennate e gentili donzelle, non saranno schive di veder vestita novellamente alla miglior foggia italiana l'*Iliade* del grande Omero». A tali affermazioni risponde deciso che «la traduzione di Cesarotti che alla fine ha molta bellezza, che che ne dica chi non l'ha letta, o l'ha letta solo per dirne male, potea risparmiargli la fatica».

---

<sup>59</sup> L. BLASUCCI, *Sull'ossianismo leopardiano*, in *Aspetti dell'opera e della fortuna di Melchiorre Cesarotti*, a cura di Gennaro Barbarisi e Giulio Carnazzi, Milano, Cisalpino, 2002, t. 2, pp. 785-816.

<sup>60</sup> Le citazioni tratte dalle opere in prosa riprendono l'edizione Felici-Trevi: G. LEOPARDI, *Tutte le poesie e tutte le prose*, cit.

In questo caso l'autore si riferisce alla *Morte di Ettore* e non all'*Ossian*; tuttavia, se si ricordano le considerazioni illustrate in precedenza sull'interconnessione stilistica fra le due opere, si evince che questa osservazione non sia poi così tanto discosta dal tema di base e, anzi, ne costituisca un momento preliminare alla grande poetica dei *Canti*.

Se l'ipotesi è vera, infatti, la materia linguistica alla base dei due lavori appare assai affine, secondo il principio della *langue* accennati in precedenza, così come affine si rivela il tono di base primitivo delle due opere. Leopardi inizia, perciò, difendendo il lavoro dell'abate padovano e, con esso, il suo stile e il suo linguaggio, salvo poi correggere la sua posizione pochi mesi dopo con la seconda *Lettera*, in cui si esprime in questi termini:

Leggete i Greci, i Latini, gl'Italiani, e lasciate da banda gli scrittori del Nord, [...] e se anco volete imitarli, non aprite più mai, ve ne scongiuro per le nove Sorelle, Omero, Virgilio e Tasso né vogliate innestare ne' lor celesti Poemi Fingallo e Temora, con far mostri più ridicoli de' Satiri, più osceni delle Arpie. [...] Nutriamoci d'Ossian e d'altri poeti settentrionali, e poi scriviamo se siam da tanto, come più ci va a grado senza usare le loro immagini e le loro frasi.

La cifra stilistica è qui superata dalla dimensione geografica: la poesia nordica è percepita come troppo lontana dalla tradizione classica e dai grandi poeti moderni su cui ormai si era formata da secoli la sensibilità letteraria; perciò, se proprio si desidera entrare in contatto con quella produzione e 'nutrirsene', è necessario poi prenderne le distanze per ritornare nell'alveo della tradizione più consolidata – l'unica a meritare la gloria e l'ammirazione dalla quale finora è stata circonfusa – e attraverso di essa intraprendere una propria strada all'insegna dell'originalità.

Il solo testo dei *Canti* che risale al 1816<sup>61</sup> è il frammento XXXIX, di cui si riportano i versi più significativi:

---

<sup>61</sup> Sulla prodigiosa produttività leopardiana del 1816, anno fondamentale per la crescita artistica del poeta, cfr. C. GENETELLI, *Appunti sull'"Appressamento della morte" di Giacomo Leopardi*, in «Rivista svizzera delle letterature romanze», 33 (1998), pp. 83-104.

Limpido il mar da lungi, e le campagne  
e le foreste, e tutte ad una ad una  
**le cime si scoprian delle montagne.**

[...]

Un nugol torbo, padre di procella,  
sorgea di dietro ai monti, e crescea tanto,  
che **più non si scopria luna né stella.**

[...]

Dentro le nubi in paurosa foggia  
guizzavan lampi [...]

[...]

E il tuon veniale incontro come fera,  
ruggiando orribilmente senza posa;  
e crescea la pioggia e la bufera.

E d'ogn'intorno era terribil cosa  
Il volar polve e frondi e rami e sassi,  
e il suon che immaginar l'alma non osa.

(Frammento XXXIX,  
vv. 13-15, 31-33, 49-50, 61-66)<sup>62</sup>

La scena si apre con la descrizione di un cielo notturno sereno, illuminato dalla casta diva che con la sua fredda luce inargenta il paesaggio sottostante e lo scopre alla sua vista; un *topos*, come è noto, assai frequente nei poemetti. Il quadro che si profila davanti agli occhi del lettore è estremamente nitido e coinvolge la sua immaginazione in modo molto suggestivo, con particolari scenografici ad effetto non sconosciuti all'*Ossian* (il v. 15 «le cime si scoprian delle montagne» richiama «e della rupe / la verde cima al suo splendor sorride», *La battaglia di Lora*, vv. 33-34).

Anche in questo caso, tuttavia, la situazione di placida quiete iniziale è destinata a mutare repentinamente, riproponendo un meccanismo ormai noto: sopraggiungono, infatti, le nubi che in poco tempo oscurano tutto il cielo, tanto «che più non si scopria luna né stella»; la locuzione rinvia a una scena di matrice ossianica, a proposito della quale non sfuggirà la particolare affinità concentrata nell'ultimo verso del passo:

---

<sup>62</sup> Le citazioni dei *Canti* sono tratte dall'edizione curata da Gavazzeni: G. LEOPARDI, *Canti*, introduzione di Franco Gavazzeni e Maria Maddalena Lombardi, RCS Libri S.p.A., Milano, 1998.

Trista è la notte, tenebrìa s'aduna,  
tingesi il cielo di color di morte:  
qui non si vede né stella né luna

(*La notte*, I cantore, vv. 1-3)

La descrizione prosegue successivamente con l'accento ai lampi interni alla nube, che, come accennato, costituisce uno dei simboli principali dell'estetica del periodo; continua quindi con il 'ruggio' del tuono, termine per il quale Gavazzeni rinvia al dantesco «stavvi Minòs orribilmente, e ringhia» (*Inf.*, V, 4), che ha di certo agito nella mente del poeta, ma a proposito del quale non si può dimenticare come sia allo stesso tempo un consolidato tecnicismo cesarottiano; e si conclude con alcune pennellate dedicate alla violenza con cui la tempesta si scatena, sconvolgendo e distruggendo il paesaggio circostante.

La scena, pertanto, si incardina all'interno della tradizione finora illustrata, con particolare attenzione (se si aggiunge anche il fatto che pure in questo caso la protagonista è una viandante che cerca affannosamente riparo) alla miglior topica ossianica. Se il gusto su cui si impernia il quadro è questo, non è però così scontato che il componimento sia una rivisitazione pedissequa dei versi ossianici: pur permanendo ancora questa dimensione, infatti, si rileva un significativo passo in avanti rispetto alle poesie del periodo puerile, poiché, proprio sulla scorta di quanto affermato nel frammento dello *Zibaldone*, il linguaggio poetico del modello (che in un'occasione come quella del 1816, anno assai delicato in questo senso, se si pensa al dibattito appena scoppiato) inizia ad amalgamarsi in modo più maturo con lo stile del giovane poeta, ponendo le basi per quanto accadrà nella fase successiva, quando la materia linguistica diventerà un impasto senza soluzione di continuità, costantemente sfumato da infiniti arabeschi lessicali, reminiscenze di altrettante letture e studi.

Tralasciando il 1817, durante il quale lo *Zibaldone* tace e fra i *Canti* si può annoverare solo *Il primo amore*, dove però sono presenti spie assai limitate del carattere ossianico, si arriva al 1818, quando il grande ammiratore delle civiltà antiche interviene ancora una volta nel dibattito sulla poesia con il suo *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*. È in questa occasione che le intransigenti dichiarazioni della *Lettera alla De Staël* subiscono una correzione non indifferente, poiché in questa sede viene

attuata un'assimilazione fra i poemi antichi della classicità e i *Canti* del bardo celtico; le diffidenze scaturite dall'aspetto geografico sono superate infatti dalla presa d'atto di un'identità sul piano emozionale:

Che dirò di Ossian, e dei costumi e delle opinioni così di lui come dei personaggi de' suoi poemi, e della sua nazione a que' tempi? Ognuno vede senza ch'io parli, com'egli per essere e per parere al Breme oltremodo patetico sì nella situazione e sì nell'espressione, non ebbe mestieri di molto incivilimento.

La poesia ossianica è ritenuta antica tanto quanto quella classica: questa equiparazione sul piano cronologico ha come conseguenza un avvicinamento stilistico non privo di significato, poiché afferma che gli strumenti usati per suscitare il «patetico» sono di fatto completamente sovrascrivibili. Il frammento trova il proprio punto di fuga nel concetto di «patetico», sul quale il poeta si era soffermato in una delle prime pagine (ancora di datazione incerta) delle sue riflessioni parlandone diffusamente e definendolo come

quella profondità di sentimento che si prova dai cuori sensitivi, col mezzo dell'impressione che fa sui sensi qualche cosa della natura. [...] Che cosa è che eccita questi sentimenti negli uomini? La natura, purissima, tal qual è, tal quale la vedevano gli antichi: le circostanze, naturali, non procurate [...] <sup>63</sup>.

La natura nella sua dimensione più pura, rousseauiana, si direbbe, come protagonista dell'esperienza poetica antica; la natura che costituisce le radici stesse del patetico e della quale traboccano le pagine dell'*Ossian*, tutto in perfetto accordo con le nuove istanze dell'epoca. Concretizzazione di questi pensieri che si rivolgono ad uno dei maggiori *topoi* della poesia antica – e che diverranno anche uno dei punti nodali

---

<sup>63</sup> Le citazioni dello *Zibaldone* sono tratte dall'edizione Felici-Trevi: G. LEOPARDI, *Zibaldone*, a cura di Lucio Felici e Emanuele Trevi, Edizione integrale, Roma, Grandi Tascabili Economici Newton, 2001.



della riflessione e di tutta la filosofia leopardiana – sono due componimenti dei *Canti*: il frammento XXXVIII e la canzone *All'Italia*.

In assonanza con quanto stabilito nelle righe zibaldoniane, il primo presenta ancora una volta un quadro naturalistico di profonda inquietudine cui si uniscono note sentimentali particolarmente intime, in quanto il motivo ispiratore è il sentimento di disperazione di un innamorato che si getta volontariamente in mezzo ai venti e ai turbini di una violenta tempesta ricavando piacere da questo profondo turbamento e rimanendo deluso nel momento in cui tutto cessa, poiché il suo cuore è ancora sconvolto dalla sofferenza amorosa.

Io qui vagando al limitare intorno, Invan <b>la pioggia invoco e la tempesta</b> , Acciò che la ritenga al mio soggiorno.	
Pure <b>il vento muggia</b> nella foresta, <b>E muggia tra le nubi il tuono</b> errante,	5
Pria che l'aurora in ciel fosse ridesta. O care nubi, o cielo, o terra, o piante, Parte la donna mia: pietà, se trova Pietà nel mondo un infelice amante.	
O turbine, or ti sveglia, <b>or fate prova</b> <b>Di sommergermi, o nemi</b> , insino a tanto	10
Che il sole ad altre terre il dì rinnova. S'apre il ciel, <b>cade il soffio</b> , in ogni canto Posan l'erbe e le frondi, e <b>m'abbarbaglia</b> Le luci il crudo Sol <b>pregne di pianto</b> .	15

(Frammento XXXVIII)

Il testo, riportato integralmente, si apre con il tema tipicamente ossianico del piacere del pericolo dovuto allo scatenarsi degli agenti atmosferici; un *topos* di grande fortuna, se si ricorda il peso dell'eroismo (declinato secondo innumerevoli varianti) nell'economia poetica dei poemetti, a proposito del quale ai riscontri segnalati da Blasucci<sup>64</sup> va aggiunto un ulteriore passo meritevole di attenzione

<sup>64</sup> L. BLASUCCI, *Sull'ossianismo leopardiano*, cit., cui rinvio per ulteriori approfondimenti.

Ah sì, muoia Calmarre  
 fra le tempeste infranto, o dentro a un nembo  
 squarciato dall'irate ombre notturne;  
**muoia Calmà fra turbini e procelle**

(*Fingal*, I, vv. 138-44)

poiché l'ultimo verso, pur nell'autonoma rielaborazione leopardiana, appare, con evidenza, affine ai versi 10-11 («or fate prova / di sommergermi, o nemi»): entrambi i personaggi sfidano i potenti agenti atmosferici (in modo più ardito in Leopardi, grazie all'uso dell'imperativo rivolto proprio ai «nemi», che marca in modo più diretto la decisione del protagonista, mentre ha una sfumatura leggermente diversa il congiuntivo esortativo dei versi cesarottiani) con tutta la disperazione che sfogano nelle loro parole, poiché desiderano essere sopraffatti dalla loro potenza distruttrice, capace di annientare la loro vita e con essa il dolore nel quale sono immersi, mettendo così fine alla loro infelicità terrena.

Sempre sulla scorta del tracciato ossianico, va ricordata la peculiarità del verbo 'muggire'<sup>65</sup>, cui si aggiunge anche in questo caso un altro spunto di riflessione tratto dalla *Battaglia di Lora*

[...] Tal muggè il tuono  
 sul monte, e più non è: ritorna il sole  
 co' suoi taciti raggi [...]

(*La battaglia di Lora*, vv. 31-33)

giacché il lacerto termina con la stessa scena di rasserenamento proposta dalla conclusione del componimento leopardiano: la tempesta è cessata, così come lo sconvolgimento della natura, tutto ritorna tranquillo e non vi è più traccia di quei cupi cromatismi acustici che rendevano il quadro ancora più angosciante; inoltre,

<sup>65</sup> Gli esempi d'uso del verbo reperibili nei poemetti sono assai numerosi, fra quelli più in accordo cfr. «e 'l tuon frattanto / muggè su i fianchi» (*Fingal*, I, vv. 298-299); «Muggè il vento lontano» (*Fingal*, VI, v. 6); «questo è 'l muggir del vento» (*La morte di Cucullino*, v. 183); «i venti della notte alto muggiro» (*La guerra di Caroso*, v. 227).

nell'espressione «posan l'erbe e le frondi», il verbo si caratterizza per una nota dominante di carattere visivo, ma porta con sé anche una serie di altre connotazioni che si diffondono come cerchi perfetti in uno specchio d'acqua ormai quieto dove si lasciano cadere le ultime gocce già illuminate dal sole: tutto è pervaso da un'atmosfera di silente tranquillità. In questo senso, allora, il verso leopardiano riassume la locuzione di Cesarotti «il tuono / [...] più non è: ritorna il sole / co' suoi taciti raggi».

Aggiuntive segnalazioni puntuali sul piano lessicale sono state segnalate dai commentatori<sup>66</sup> e definiscono un quadro in cui si percepisce chiaramente la base sulla quale è stato modellato il testo<sup>67</sup>; ma dall'altra parte la percentuale riservata ai prelievi lessicali letterali, cui ci aveva abituato il poeta nelle opere giovanili è qui molto più ristretta e se è ancora ben evidente il nocciolo di partenza su cui si basa tutta la struttura, il rivestimento esterno è ormai assai diverso.

Nella misura in cui il canto antico è assimilabile all'*Ossian*, non può mancare, allora, oltre alla dimensione naturale, la ben nota componente dell'eroismo bellico: è questo il tema su cui si fonda la canzone *All'Italia*. Il poeta esprime il suo profondo dolore poiché freme al pensiero di non aver fatto ancora nulla per risollevare la propria patria dalla situazione di prostrazione nella quale si trova. La sua sfida al destino e il suo desiderio di essere attivo in questo senso fanno sì che il testo sia interamente costruito su un parallelismo con lo spirito dei giovani guerrieri protagonisti delle tante battaglie svoltesi nelle Highlands. L'aspetto, individuato inizialmente da Binni<sup>68</sup> e ribadito da Blasucci e Gavazzeni è stato ben discusso da Francesca Broggi Wüthrich<sup>69</sup>. Se si

<sup>66</sup> In particolare nei già citati lavori di Blasucci e Gavazzeni. Un'ultima osservazione andrà formulata per la clausola finale «m'abbarbaglia / Le luci il crudo Sol pregne di pianto», per cui cfr. «aveva il ciglio / pregno di pianto» (*Temora*, III, 52-53), ma la tradizione è ben più antica e attraversa, a ritroso, Alfieri, Tasso e Ariosto risalendo fino a Petrarca (cfr. A. FABRIZI, *Alfieri e la tradizione poetica*, in *Tra Illuminismo e Romanticismo. Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca*, Firenze, Leo. S. Olschki, 1983, vol. 1, pp. 279-292).

<sup>67</sup> Parlando di un argomento delicato come le fonti di riferimento, riguardo a questa breve composizione, non è escluso, per quanto concerne il tema della disperazione sentimentale sfogata nella natura, un'influenza wertheriana (ripresa successivamente nell'*Ortis*, di concerto però – e qui si chiude il cerchio – con lo stesso *Ossian*, ben presente nel romanzo foscoliano) che Leopardi poteva aver assimilato nella biblioteca paterna, disponendo della traduzione di Michiel Salom (*Verter. Opera originale tedesca del celebre signor Goethe trasportata in italiano dal D. M. S.*, Venezia, 1796).

<sup>68</sup> 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, pp. 77-115.

<sup>69</sup> Prima nel suo volume F. BROGGI, *The rise of the italian canto. Macpherson, Cesarotti and Leopardi: from the Ossianic Poems to the Canti*, Ravenna, Longo, 2006 e successivamente nell'articolo ID., *Alle*

ripercorrono i punti principali di queste analisi, si noterà come tutto il componimento sia pervaso da riferimenti molto frequenti alla materia ossianica, a cominciare proprio dall'*incipit*, in cui l'io poetico si rivolge direttamente alla sua patria:

### Leopardi

O patria mia, **vedo le mura** e gli archi  
E le colonne e i simulacri e l'erme  
**Torri** degli avi nostri

(*All'Italia*, vv. 1-3)

### Cesarotti

[...] O Selma o Selma  
**veggo le torri** tue, veggo le querce  
dell'ombre tue **mura**: i tuoi ruscelli  
mi suonano all'orecchio.

(*La guerra d'Inistona*, vv. 18-21)<sup>70</sup>

Il motivo ispiratore, come è evidente, è lo stesso; tuttavia, oltre alle innegabili tangenze lessicali, non sarà inefficace riflettere sul fatto che l'allusione leopardiana al modello di riferimento va al di là di questo aspetto e si pone su un piano più profondo che comprende la fase successiva dei rispettivi componimenti: se Ossian si prepara a narrare una gloriosa impresa del figlio Oscar e ritorna con la memoria all'immagine di Selma, reggia di Fingal, nel momento in cui quest'ultimo si sta organizzando per la battaglia, l'esito è invece completamente diverso nel caso della canzone, poiché qui non vi è alcuna vittoria finale e al mancato trionfo, cui si aggiunge l'umiliazione della patria, il poeta affianca la propria frustrazione. Se si confronta il disperato tono del recanatese con l'orgoglio paterno e patrio del bardo celtico per le imprese del figlio che ritorna con i più splendidi allori, lo scarto fra i due è inesorabile e finisce per porre le due situazioni agli antipodi proprio partendo dal piano che inizialmente li accomunava, ma che poi viene capovolto in funzione della nuova situazione poetica, quasi ad evidenziare, per contrasto, quale sarebbe il vero desiderio del giovane autore.

*origini del canto lirico: Ossian, Cesarotti e Leopardi*, in «La rassegna europea della letteratura italiana», 17 (2001), pp. 115-134.

<sup>70</sup> Cfr. W. BINNI, *Ivi* e F. BROGGI, *Alle origini del canto lirico: Ossian, Cesarotti e Leopardi*, cit., p. 125.

Il parallelismo prosegue poi con la personificazione della patria in cui rivivono le belle eroine gaeliche dall'animo intriso del più drammatico *pathos*<sup>71</sup>, ed è a tale vista che il fremito coraggioso cresce sempre di più nell'animo dell'autore, impaziente di superare questa fase di umiliante stasi e di spendersi in prima persona per cambiare finalmente la situazione:

### Leopardi

[...] **L'armi, qua l'armi: io solo  
Combatterò, procomberò sol io**<sup>72</sup>.  
Dammi, o ciel, che sia foco  
Agl'italici petti il sangue mio.  
Dove sono i tuoi figli? Odo suon d'armi  
E di carri e di voci e di timballi:  
In estranie contrade  
Pugnano i tuoi figliuoli.

(*All'Italia*, vv. 37-44)

### Cesarotti

pur voi pugnaste in giovinezza, e pure  
fin da' prim'anni risonar nel canto  
i vostri nomi; ed io che fo? [...]  
[...] Ah valorosi eroi  
lasciatemi pagnar: mia d'Inistona  
sia la battaglia; in region remota  
così n'andrò: voi della mia caduta  
non udrete novella. [...]

(*La guerra di Inistona*, vv. 37-48)

L'intera sequenza ricalca da vicino la corrispondente scena del poemetto, in cui Oscar, in un momento in cui capisce la situazione di crisi e di pericolo della sua patria e ne soffre profondamente, si mette a confronto con i grandi eroi che fino a quel momento hanno valorosamente combattuto per difenderla (il «pur voi pugnaste», pronunciato con gli occhi lucidi dal ragazzo, viene richiamato nella canzone dalla dolorosa antifrasi sulla quale si costruisce la desolata domanda «dove sono i tuoi figli?» che si conclude con l'amara constatazione «in estranie contrade / pugnano i tuoi figlioli»). Come Oscar, giovane guerriero che non ha ancora avuto occasione di dar prova del suo valore, è impaziente di sentirsi utile nella difesa di ciò che ama, e desidera scendere in campo

<sup>71</sup> Cfr. F. BROGGI, *Alle origini del canto lirico: Ossian, Cesarotti e Leopardi*, cit., p. 126.

<sup>72</sup> Cfr. «Qua, qua, brandi, elmi. / Compagni all'arme» (*Fingal*, I, vv. 65-66), cfr. L. BLASUCCI, *Sull'ossianismo leopardiano*, p. 797. In questi primi versi della canzone leopardiana la Broggi suggerisce la presenza del tema dell'eroe sventurato, anch'esso assimilabile a tanti episodi dell'*Ossian*. F. BROGGI, *Alle origini del canto lirico: Ossian, Cesarotti e Leopardi*, cit.

dando prova delle sue capacità belliche, così anche il poeta freme per difendere la propria patria abbandonata ormai da tutti e si erge come unico disperato protettore di tutto ciò che essa rappresenta. L'assimilazione fra l'epica antica e quella ossianica affermata nel frammento dello *Zibaldone* permette perciò al poeta di comportarsi nello stesso modo verso questi due filoni: come da fanciullo si identificava negli eroi delle epopee classiche<sup>73</sup>, così ora si immedesima nel tormentato animo dei guerrieri gaelici e dei loro cantori<sup>74</sup>, riproponendo (idealmente) i loro stessi ideali e desideri caricandoli di un significato attuale.

Il canto continua con la visione di uno scontro d'armi i cui protagonisti sono i figli della patria, ma anche questa immagine è destinata ad evolversi in un'ulteriore umiliazione, poiché essi non combattono in difesa dell'Italia, bensì per la bandiera francese ed è allora che sorge il confronto con il valore, fondato sulla coerenza, delle epoche antiche, in cui «a morte / per la patria correan le genti a squadre» (vv. 62-63)<sup>75</sup>.

Il pensiero corre dunque a coloro che hanno combattuto lontano dalla terra natia e lì hanno perso la vita, senza il conforto delle persone care, assenti sia al momento della morte sia successivamente, cosicché nessuno ha potuto versare lacrime sulla tomba di questi eroi:

senza baci moriste e senza pianto<sup>76</sup>  
 [...]
   
 La vostra tomba è un'ara; e qua mostrando
   
 Verran le madri ai parvoli le belle
   
 Orme del vostro sangue. [...]

(*All'Italia*, vv. 100, 125-127)

<sup>73</sup> Come è accaduto, ad esempio, nel *Catone in Affrica* (cfr. M. CORTI, *Entro dipinta gabbia. Tutti gli scritti inediti, rari e editi 1809-1810 di Giacomo Leopardi*, cit., *Introduzione*).

<sup>74</sup> Per la figura di Leopardi nuovo Omero cfr. F. BROGGI, *The rise of italian canto*, cit.

<sup>75</sup> Per tutta la sequenza appena descritta non mancano punti di tangenza con l'*Ossian* (per cui cfr. L. BLASUCCI, *Sull'ossianismo leopardiano*, cit., e G. LEOPARDI, *Canti*, introduzione di Franco Gavazzeni e Maria Maddalena Lombardi).

<sup>76</sup> Tema del pianto sulla tomba come segno di affetto e di onore in battaglia: le persone rimaste in vita, affezionate all'eroe, spesso si disperano se questa eventualità non si può realizzare, poiché era concepita come un alto disonore, oltre ad un distacco emotivo eccessivamente brusco. «Caddero questi senza onor di pianto» (*Temora*, I, v. 335); «or la sua pietra inonorata e senza / stilla di pianto s'alzerà?» (*Temora*, II, vv. 227-228); «Cadrai Fingallo, / grigio=crinito regnator di Selma, / né onor di pianto né di canto avrai» (*Temora*, II, vv. 240-242).

Compare qui, per la prima volta nei testi leopardiani analizzati finora, il complesso tema della tomba e del compianto su di essa, altro *topos* tra i più fondanti della poetica ossianica<sup>77</sup>. Il motivo dell'«illacrimata sepoltura», la cui presenza non si poteva pretendere all'altezza delle *Puerili*, compare qui dopo una riflessione politico-sociale più consapevole, come risposta (e forse anche come rifugio letterario) alla presa d'atto di una dolorosa realtà che non poteva avere spazio nel mondo infantile.

Al tema del naturale e comprensibile compianto affettivo, già particolarmente fecondo dal punto di vista letterario, si aggiunge, in un secondo momento, l'aspetto della tomba come simbolo e ricordo delle eroiche imprese militari compiute dal guerriero mentre era in vita; ad esso va affiancata la componente dell'utilità civile del sacrificio e, in senso lato, del *sepulcro* (per usare un termine foscoliano che evoca lo stesso tipo di principio morale-educativo), poiché, attraverso la propria presenza, il simulacro doveva suscitare nelle persone rimaste in vita il desiderio di imitare i grandi eroi del passato e prenderne esempio.

Che il carattere didascalico sia ben presente in Leopardi, sulla scorta della nota tradizione, si evince dalla ripresa di una figura intermedia (la «madre» nei versi della canzone) cui viene affidato il compito di spiegare ed esplicitare quale sia l'insegnamento ultimo del monumento; è un ruolo che, non a caso, spesso viene ricoperto da uno dei genitori, come simbolico perpetuarsi di padre in figlio di una gloriosa tradizione. Il tema, diffusissimo nell'*Ossian*, è riscontrabile in molti passi: si riportano di seguito i versi che forse più di altri riassumono tutte le sfaccettature dell'argomento esposte finora, riservando ad una nota a piè di pagina ulteriori rinvii che, tuttavia, non possono definirsi completi<sup>78</sup>:

«[...] su i tre corpi estinti

<sup>77</sup> L'argomento sarà riproposto successivamente anche in un passo delle *Nozze della sorella Paolina* («pur consolata e paga / È quella tomba cui di pianto onora / L'alma terra nativa», vv. 93-95), in riferimento all'episodio di Virginia: il tema della 'lacrimata sepoltura' è qui intimamente legato al concetto di patria in quanto *alma mater* (per quest'ultima osservazione cfr. G. LEOPARDI, *Canti*, introduzione di Franco Gavazzeni e Maria Maddalena Lombardi, cit.).

<sup>78</sup> Cfr. inoltre «essa la tomba / innalzerammi; il cacciator vedralla, / mi loderà» (*Fingal*, I, vv. 265-267); «salite / quel colle in su la spiaggia, e dalla tomba / del buon Landergo il fier nemico in campo / sfidate alla tenzon» (*Fingal*, III, vv. 286-289); «la tomba / alzami in mezzo al campo, e fa che sia / la maggior di tutt'altre; e giù per l'onda / manda il mio brando alla diletta sposa, / onde mesta il ricovi e lacrimando / lo mostri al figlio ed a pugnar l'infiammi» (*Fingal*, V, vv. 111-116).

ersero questa tomba. O re, tuo figlio  
può qui posar, che con eroi riposa. -  
- E qui riposerà: gli orecchi miei  
spesso ferì della lor fama il suono, -  
disse l'alto Fingal. - Fillan, Fergusto,  
Orla qua mi s'arrechì, il valoroso  
garzon del Loda; ei giacerà con Rino,  
coppia ben degna. Sopra entrambi il pianto  
voi donzelle di Selma e voi di Loda  
sciogliete, o figlie: ambi crescean a prova  
come vivaci rigogliose piante,  
e come piante or lì giaccion prostesi  
che sul ruscel riverse al sole, al vento  
tutto il vitale umor lasciano in preda.  
Oscarre, onor di gioventù, tu vedi  
come cadder da forti. A par di questi  
fa tu d'esser famoso, e sii com'essi  
subietto dei cantor

(*Fingal*, V, vv. 313-331)

Pochi appigli nella direzione dell'indagine offrono invece i canti composti nel 1819: i due idilli, *L'infinito* e *Alla sera*, nei quali vanno segnalate comunque alcune spie lessicali probabilmente frutto di un lavoro mirato a cesellare progressivamente questo aspetto così essenziale. Assai significativa diventa la riflessione sulla tipologia di questi rilevamenti terminologici: come osserva Blasucci, infatti, che riconosce echi dei poemetti meno evidenti negli idilli del 1818-1821, in questi testi affiorano «elementi di lontana matrice ossianica, debitamente assimilati da una sensibilità non fumosa, ma nativamente aperta alle suggestioni del 'vago-indefinito'»<sup>79</sup>.

Sono ascrivibili a questa casistica l'uso dell'aggettivo «ermo» e l'immagine del delicato stormire tra le fronde nei versi dell'*Infinito*<sup>80</sup>, così come il dialogo con la luna (che rimane uno dei grandi temi dell'*Ossian*), definita «graziosa» e dal volto «tremulo»,

---

<sup>79</sup> L. BLASUCCI, *Sull'ossianismo leopardiano*, cit., p. 809.

<sup>80</sup> L. BLASUCCI, *Lo stormire del vento fra le piante: parabola di un'immagine leopardiana*, in «Stilistica e metrica italiana», 1 (2001), pp. 259-275.



che il poeta «rimira» «pendere» nella notte<sup>81</sup>: i termini (non per ultimo per il senso di intima evocatività di ciascuno, fondamentale base degli sforzi linguistici cesarottiani e all'origine di tante riflessioni in merito dell'epoca<sup>82</sup>) godono di un'alta ricorrenza nei *Canti scozzesi* e costituiscono un segnale non indifferente della direzione verso la quale prende avvio il *labor limae* leopardiano.

Più ricco di riflessioni è il 1820, quando i pensieri dello *Zibaldone* si riconducono sull'argomento quasi per riprendere il filo di un discorso interrotto due anni prima: il ragionamento, infatti, prosegue sulla linea dell'assimilazione fra Omero e Ossian<sup>83</sup>; ricollegandosi all'idea della loro identità cronologica, da cui deriva la considerazione sulla superiorità letteraria, si giunge, quasi per sillogismo, ad un'equivalenza sul piano antropologico che si basa sulla capacità, da parte dei due popoli, di gestire correttamente l'equilibrio fra la natura e la ragione<sup>84</sup>:

Tutti i caratteri principali dello spirito antico, che si trovano in Omero, e negli altri greci e latini, si trovano anche in Ossian, e nella sua nazione. Lo stesso pregio del vigor del corpo, della giovinezza, del coraggio, di tutte le doti corporali. La stessa divinizzazione della bellezza. Lo stesso entusiasmo per la gloria e per la patria. In somma tutti i beati distintivi di una civilizzazione che sta nel suo vero punto fra la natura e la ragione.

(*Zibaldone*, p. 80)

Ad interrompere la sequenza di elementi comuni identitari interviene il prosieguo della riflessione, che si focalizza sul sentimento della malinconia: il poeta

<sup>81</sup> Le segnalazioni lessicali sono reperibili nei citati commenti di Binni, Gavazzeni e Blasucci, cui si aggiunge Vallone (A. VALLONE, *Nota su Ossian e Leopardi*, in *Leopardi e il Settecento*, Atti del I convegno internazionale di studi leopardiani, Firenze, Olschki, 1964, pp. 521-525).

<sup>82</sup> Per un'iniziale esplorazione dell'aspetto evocativo insito nel linguaggio cesarottiano, cfr. F. BIANCO, *Traduzioni a confronto: i "Canti di Ossian" di Le Tourneur e Cesarotti*, «Testo», 71 (2016), pp. 9-28 e ID., *"I Canti di Ossian": notturni letterari di fine Settecento*, in Atti del XVIII Congresso nazionale dell'ADI, Padova, 2014, in corso di stampa.

<sup>83</sup> L'autorizzazione a far crollare l'argine che divide le due civiltà è stata data *in primis* già da Cesarotti che per primo si era espresso in questo senso, definendo Ossian l'Omero del Nord, proposta che gli aveva attirato non poche critiche; e successivamente ribadita da un Werther immerso in modo quasi panteistico nei versi del bardo scozzese.

<sup>84</sup> L. BLASUCCI, *Sull'ossianismo leopardiano*, cit., p. 787.

precisa come questo stato d'animo non possa definirsi lo stesso per entrambe le civiltà, poiché, mentre per i greci essa era determinata da disgrazie particolari, nel caso degli scozzesi era dovuta soprattutto a motivi climatici<sup>85</sup>; questa differenza appare sostanziale e strutturale agli occhi del giovane studioso che proprio per questo motivo inizia a nutrire delle riserve dal punto di vista letterario nei confronti della poetica ossianica, in quanto considera la malinconia nordica letterariamente molto inferiore a quella meridionale<sup>86</sup>: gli assi del pensiero diventano due e se quello dedicato alla considerazione antropologica rimane solido, l'altro, relativo all'aspetto letterario, inizia farsi più debole.

Ai fini dell'indagine sui *Canti*, però, ciò che maggiormente interessa a proposito di quest'ultima osservazione è proprio l'approvazione antropologica: su di essa si basa l'appunto leopardiano che continua ragionando sui versi conclusivi della *Guerra di Caroso*, in cui Ossian profetizza il deterioramento del suo popolo

Tempo verrà che degl'imbelli i figli  
 la voce in Cona inalzeranno, e a queste  
 rupi l'occhio volgendo, - Ossian, - diranno  
 - qui fe' soggiorno - ; andran meravigliando  
 su i duci antichi e sull'invitta stirpe  
 che più non è. Noi poserem frattanto  
 sopra i nemi, o Malvina, errando andremo  
 su le penne dei venti; ad ora ad ora  
 s'udran sonar per la deserta spiaggia  
 le nostre voci, e voleran frammisti  
 i canti nostri ai venti della rupe.

(*La guerra di Caroso*, vv. 327-337)

Il passo, qui citato per maggior chiarezza e per facilitare al lettore la ricostruzione del filo del ragionamento, non è riportato nelle pagine dello *Zibaldone*,

---

<sup>85</sup> Sembra qui riprendere le teorie climatiche che già Turgot aveva esposto in un suo articolo del 1761 nel *Journal Étranger*, proprio in riferimento all'*Ossian*, del quale, proprio all'interno della stessa rivista, aveva offerto le prime traduzioni di alcuni frammenti nel 1760, appena dopo la pubblicazione della prima edizione di Macpherson. (Cfr. P. VAN TIEGHEM, *Ossian en France*, Genève, Slatkine Reprints, 1967, t. 1, *La Révélation*, cap. 1).

<sup>86</sup> L. BLASUCCI, *Sull'ossianismo leopardiano*, cit., p. 788.

dove viene chiamato in causa direttamente Cesarotti, poiché Leopardi riassume l'ultima osservazione del traduttore al poemetto, che così recitava nell'originale

Da vari luoghi di queste poesie si raccoglie che Ossian avea opinione che la natura dovesse andar deteriorando, e che alla generazione dei valorosi avesse a succeder quella dei deboli. Questo è il corso naturale dell'umane società verificato dall'esperienza: ma il deterioramento non proviene direttamente dalla natura, ma dall'alterazion dei costumi e dell'educazion generale. Sembra che i corpi sociali possano contar quattro età: la prima di rozzezza, la seconda di ripulimento, la terza di morbidezza e la quarta di corruzione. Misera quella generazione che giunge troppo tardi<sup>87</sup>.

Al di là delle teorie vichiane che serpeggiano fra le righe, ciò su cui si concentra lo sguardo del poeta è l'affermazione di un deterioramento non dovuto alla natura, bensì a ragioni riconducibili all'uomo stesso e al suo comportamento sempre più corrotto, cosicché il grande valore antico si va progressivamente perdendo. Se, per certi versi, segnali di una simile osservazione si erano già trovati nella canzone *All'Italia*, dove il diciottenne appassionato si ergeva ad unico difensore di una patria oramai abbandonata da tutti, in questa occasione essa viene esplicitata, tant'è che alla fine del riferimento alle considerazioni dell'abate, Leopardi, riconducendosi ai versi di *Caroso*, chiosa:

Ma certo quando egli diceva ec. (v. gli ultimi versi d'esso poemetto) non prevedeva che la generazione degl'imbelli si dovesse chiamar civile, e barbara la sua, e le altre che la somigliano.

Queste pagine, scritte in Agosto, vedono la loro concretizzazione nella *Sera del dì di festa*, il primo dei due canti del 1820<sup>88</sup>. Tralasciando le tonalità notturne che

---

<sup>87</sup> Osservazioni alla "Guerra di Caroso", in M. CESAROTTI, *Poesie di Ossian*, secondo l'edizione di Pisa, 1801, a cura di Guido Baldassarri, in corso di stampa.

<sup>88</sup> Il secondo sarà *Il sogno*.

campeggiano nella prima parte del componimento, ormai attribuite ad un'influenza omerica, cui però non rimangono estranei echi ossianici<sup>89</sup>, offre maggiori punti di tangenza con quanto illustrato finora la seconda parte:

### Leopardi

E fieramente mi si stringe il core,  
A pensar come tutto al mondo passa,  
E quasi orma non lascia. Ecco è fuggito  
Il dì festivo, ed al festivo il giorno  
Volgar succede, e se ne porta il tempo  
Ogni umano accidente. **Or dov'è** il suono  
Di que' **popoli antichi? or dov'è** il grido  
De' **nostri avi famosi**, e il grande impero  
Di quella Roma, e l'armi, e il fragorio  
Che n'andò per la terra e l'oceano?  
Tutto è pace e silenzio, e tutto posa  
Il mondo, e più di lor non si ragiona.

(*La sera del dì di festa*, vv. 28-39)

### Cesarotti

**Ove son ora**, o vati,  
**i duci antichi? ove i famosi regi?**  
Già *della gloria lor* passaro i lampi.  
Sconosciuti, obliati  
giaccion coi nomi lor, coi fatti egregi,  
e *muti son delle lor pugne i campi*.  
Rado avvien ch'orma stampi  
il cacciator sulle muscose tombe,  
mal noti avanzi degli eccelsi eroi.  
*Sì passerem pur noi: -profondo oblio*  
*c'involerà*, cadrà protesa alfine  
questa magion superba,  
e i figli nostri tra l'arena e l'erba  
più non ravviseran le sue rovine.  
E domandando andranno  
a quei d'etade e di saper più gravi:  
- Dove sorgean le mure alte degli avi? -

(*La notte, Il signore*, vv. 234-243)

Sulla scorta degli studi di Thovez<sup>90</sup>, il passo originale del canto viene qui presentato in relazione ad uno stralcio tratto dalla *Notte*: ritornano infatti il tema dell'«*ubi sunt?*» e il lamento sulla caducità delle cose, particolarmente caro ai poemetti gaelici. I prelievi lessicali puntuali segnalati dallo studioso si affiancano a

<sup>89</sup> Così anche Binni e Gavazzeni, ma il nodo è stato ben discusso da Rea nel suo contributo R. REA, *Il notturno della "Sera del dì di festa"*, in G. BRUGNOLI e R. REA, *Studi leopardiani*, Firenze, ETS, 2000, pp. 9-38, intessendo un interessante dialogo fra i versi leopardiani, il *locus* omerico di riferimento e le due traduzioni di Cesarotti e Monti.

<sup>90</sup> Cfr. E. THOVEZ, *Leopardi e Ossian*, in ID., *L'arco di Ulisse. Prose di combattimento*, Napoli, Ricciardi, 1921, pp. 274-282.

rimaneggiamenti non molto velati: la «gloria», ricordata dal signore, corrisponde ovviamente al «grande impero», così come «muti son delle lor pugne i campi» è ripreso da un più articolato «e l'armi, e il fragorio / che n'andò per terra e l'oceano?», che con la breve *enumeratio* aggiunge enfasi allo sfogo del poeta allargando i confini immaginativi, per concludere con l'inesorabile constatazione secondo cui «Sì passerem pur noi: – profondo oblio / c'involerà», di cui sembra essere diretta conseguenza la scena conclusiva del passo: «tutto è pace e silenzio, e tutto passa / il mondo, e più di lor non si ragiona».

Affrontati dopo il percorso zibaldoniano, tuttavia, i versi, oltre a richiamare l'ultimo componimento dei poemetti per l'alta compatibilità lessicale e psicologica, si lasciano leggere attraverso il filtro di una meditazione più profonda e matura, di cui il passo si configura perciò come una tappa conclusiva: essi diventano il risultato di una prima fase del pensiero leopardiano che qui viene concretizzato nell'eternatrice materia poetica; una reazione, quindi, proprio riguardo al tema sul quale verte la riflessione del momento. Alla luce dell'evidenza storica secondo cui, agli occhi del poeta, quella in cui sta vivendo è proprio l'epoca che vede il protagonismo della generazione imbecille profetizzata da Ossian e già deprecata nella prima canzone, egli torna a chiedersi con desolata amarezza cosa sia rimasto delle grandi epopee del passato che hanno animato la storia, la cultura e la sua stessa fantasia, e allarga il discorso contingente incardinandolo su un parallelismo più ampio su cui veglia un annientamento radicale del senso complessivo del tutto, dovuto all'eterna ciclicità del mondo, della quale l'uomo non riesce più a recuperare alcun fine, né alcun valore («Ecco è fuggito / Il dì festivo, ed al festivo il giorno / Volgar succede, e se ne porta il tempo / Ogni umano accidente»).

Su un altro piano si pone invece la seconda lirica del 1820, *Il sogno*, di argomento più sentimentale ed intimo, in cui confluiscono affinità lessicali puntiformi sparse lungo il testo, costruito su un'apparizione notturna della donna amata ormai morta; come è noto, le entità evanescenti, come sogni, spiriti, visioni premonitrici, sono anch'esse parte del repertorio ossianico. Riguardo ai prestiti terminologici, pur non numerosi, va osservato che sono scelti in modo oculato (ma, forse, nello stesso tempo bisogna ipotizzare una percentuale di spontaneità non indifferente) lessemi che identificano alcuni fra i *topoi* più frequentati della poetica dei poemetti: la vita «nel fior

degli anni estinta», e ora «sotterra e spenta<sup>91</sup>», il viso «di pallor velato» e dalle pupille «pregne / di sconcolato pianto» che ben conosce il lettore dell'*Ossian*.

Ancora più denso di riflessioni sui poemetti è il 1821, con numerosi interventi in proposito nello *Zibaldone*<sup>92</sup>: il poeta sembra riprendere le fila del ragionamento lasciato in sospeso l'anno precedente, poiché riparte da un confronto fra la civiltà nordica e quella meridionale riguardo al sentimento di noia della vita e della malinconia che ne deriva. Egli sottolinea come nel popolo celtico mai nessuno si sia ucciso a causa di questi pensieri (contrariamente a quanto avveniva nella società inglese dell'epoca), poiché erano ancora lontani anche soltanto dal concepire tutto questo. Ma nonostante la valutazione positiva, che si lega a quanto stabilito in precedenza sulla concezione più naturale della poesia primitiva ancora scevra dalla «disperante filosofia» moderna, il pensiero approda in un secondo momento ad una riserva, conseguenza di un parallelismo che fa riferimento alla coeva situazione letteraria inglese: così come le opere sontuose e di carattere orientaleggiante di Lord Byron stanno corrompendo la poesia inglese, infiltrandosi e aprendosi la strada ad un contesto ad esse sostanzialmente estraneo, anche i *Canti scozzesi*, pur inizialmente definiti con una certa approvazione,

Le poesie d'Ossian sebben sublimi e calde, hanno però quella sublimità malinconica, e quel carattere triste e grave, e nel tempo stesso, semplice e bello, e quegli spiriti marziali ed eroici, che derivano naturalmente dal clima settentrionale.

corrono il rischio di corrompere la poesia italiana proprio con il loro carattere spiccatamente nordico; il poeta riconosce inoltre che «se la poesia settentrionale pecca in qualche cosa al gusto nostro, egli è l'eccesso del sombre, del buio, del tetro»; la riflessione si conclude con l'ultimo intervento riguardante l'uniformità dello stile dei poemetti, una caratteristica che non si limita soltanto al tono malinconico, ma abbraccia l'opera in modo completo.

---

<sup>91</sup> Il participio 'spento' è usato con altra frequenza in *Ossian* con il significato di 'morto'.

<sup>92</sup> Nell'ordine: 10 gennaio, 22-29 gennaio, 25 aprile e 28 luglio. Si precisa che i passi non saranno citati qui se non nella parte circoscritta di interesse, funzionale all'indagine in corso. Per il testo completo si rinvia alla consultazione dell'edizione Felici-Trevi e del citato saggio di Blasucci.

Le numerose considerazioni con le quali il giovane studioso torna sul tema più volte nel corso dell'anno non sembrano avere un riscontro effettivo sulla composizione dei *Canti*, se non l'aver mantenuto costantemente accesa una 'lanterna poetica' sull'argomento, che ha sempre irrorato la sua luce in quei versi provenienti dalle fredde nebbie del nord, testimonianza, nonostante tutto, della continuità dell'interesse del poeta in questo senso.

I componimenti del 1821-1822, cioè degli ultimi anni di composizione prima del grande silenzio poetico colmato dalle *Operette morali*, sono caratterizzati infatti da una ricorsività rilevante delle tematiche ossianiche<sup>93</sup> e, proprio in virtù di ciò, è ancora più fruttuoso analizzare i livelli di rielaborazione del motivo ispiratore all'interno del nuovo contesto e, soprattutto, del nuovo linguaggio: ciò che affiora sulla superficie delle dense righe che vergano la pagina leopardiana è una presenza tanto sostanziale quanto, molto spesso, evanescente, quasi come lo sfumato linguaggio cesarottiano che ora più che mai si trova in accordo con quello indefinito del recanatese: infatti, assai frequentemente non è possibile stabilire un riscontro con il punto di partenza, con il luogo originario dell'immagine usata dal poeta, ma nonostante questo è evidente quale sia il modello sottostante. Ancora più importante, perciò, diventa questa fase di lavoro, poiché dimostra quanto siano stati ormai interiorizzati lo stile dell'abate e il suo repertorio dei *topoi* sia contenutistici sia prettamente lemmatici.

Il meccanismo di penetrazione dei poemetti è paragonabile quasi ad un'aromatica essenza che emana il proprio profumo intridendo l'atmosfera fino a dissolversi, diventando un tutt'uno con essa, poiché è capillare a tal punto da entrare nei gangli stessi della tessitura linguistica; tuttavia, ciò non toglie che vi siano ancora prelievi più lineari e definiti, benché in percentuale ridotta rispetto a quanto costatato finora. Fra i più significativi, vanno segnalati alcuni che permettono di ricostruire la varietà delle aree semantiche di competenza da cui il poeta estrae alcuni strumenti lessicali e che confermano le scelte tematiche operate finora:

---

<sup>93</sup> Saranno antologizzati i passi più significativi e funzionali all'analisi in corso, cui saranno aggiunti nuovi riscontri e considerazioni, poiché solo un puntuale commento a piè di pagina può permettere un confronto continuo con i testi.

«Scemo il valor natio<sup>94</sup>» (*Nelle nozze della sorella Paolina*, v. 45); «Spandea le negre chiome»<sup>95</sup> (*Ivi*, v. 73); «acciar ti ruppe / Il bianchissimo petto<sup>96</sup>» (*Ivi*, vv. 83-84); «Del barbarico sangue in Maratona / Non colorò la destra» (*A un vincitore nel pallone*, vv. 13-14); «l'atra notte» (*Bruto minore*, v. 11); «Candida luna»<sup>97</sup> (*Ivi*, v. 78); «Al mattutino canto» (*Ivi*, v. 98); «e tremar l'onda», (*Alla primavera*, v. 33); «all'aer muto e fosco» (*Ivi*, v. 73); «E voi de' figli dolorosi il canto» (*Inno ai patriarchi*, v. 1); «Della vezzosa Labanide»<sup>98</sup> (*Ivi*, v. 83)<sup>99</sup>.

#### Locuzioni che rinviano a:

<sup>94</sup> Contrariamente a Gavazzeni, che legge qui una ripresa da *Fingal*, come richiamato nel gruppo di citazioni subito successive, Blasucci (L. BLASUCCI, *I due registri di «Nelle nozze della sorella Paolina»*, in ID., *I titoli dei «Canti» e altri studi leopardiani*, Napoli, Morano, 1989, pp. 53-69) attribuisce il sintagma ad Orazio.

<sup>95</sup> Si ricordi quanto questo particolare fisico sia tipico nella rappresentazione muliebre cesarottiana, così come lo è, poco dopo, il «bianco sen», elementi già discussi nel capitolo precedente riguardo a Foscolo. A onor del vero, però, si rammenta che, come è noto, il colore bruno dei capelli era personalmente prediletto da Leopardi nelle donne, assieme agli occhi scuri, così come egli stesso descrive nello *Zibaldone* (cfr. L. BLASUCCI, *Sul canto «A Silvia»*, in *Leopardi a Pisa*, Catalogo della mostra tenuta a Pisa nel 1997-1998, a cura di Fiorenza Ceragioli, Milano, Electa, 1997, pp. 143-155. In particolare, su questo aspetto specifico, si vedano le pp. 153-154, in cui lo studioso ricostruisce la storia di tale sintagma nella produzione e nel pensiero del poeta).

<sup>96</sup> Anche in questo caso i due commentatori divergono, almeno apparentemente, poiché il *locus* è definito in Blasucci (*Ivi*, pp. 68-69) come di chiara ascendenza virgiliana (sulla scorta di «*candida pectora rumpit*», *Aen.*, IX, v. 432, in riferimento alla spada che uccide il giovane Eurialo), pur riconoscendo che l'aspetto cromatico del seno femminile è consueto nell'*Ossian*. Certamente entrambe le posizioni possono considerarsi corrette, poiché Cesarotti ben conosceva i classici, di cui peraltro era fine traduttore, e non sono pochi i casi in cui, non solo per quanto concerne Leopardi, ma anche all'interno delle stesse creazioni dell'abate padovano, sono visibili stratificazioni letterarie plurime con contaminazioni di difficile attribuzione nella loro forma pura, ma, in fondo, è proprio questo il risultato più fruttuoso (e forse ideale) di un'interiorizzazione dei modelli ormai avvenuta intimamente all'interno del pensiero artistico degli autori, che forgiano così un linguaggio nuovo partendo da un crogiolo degli spunti più illustri.

<sup>97</sup> Ai temi sopraenunciati, si aggiunga anche quello del dialogo con l'astro, associato, però, alle previsioni dell'io lirico su di esso. La scena, frequente sia in *Ossian* che in Leopardi, ha tuttavia esiti differenti, in quanto nel primo il personaggio crede nella caducità della natura e degli stessi corpi celesti, nel poeta recanatese, invece, si vuole ribadire la fissità della natura completamente indifferente alle necessità umane. La poesia di Leopardi, perciò, pur partendo da fondamentali basi ossianiche, si esprime sempre attraverso uno scatto conoscitivo ignoto a Cesarotti, e proprio per questo motivo, nonostante le scelte espressive riconducibili alla sfera del vago e dell'indefinito, i versi leopardiani risultano, quasi ossimoricamente, di una lucidità e chiarezza estreme.

<sup>98</sup> Blasucci, nel più volte citato saggio sull'ossianismo leopardiano, fornisce numerosi altri esempi, notando che l'attributo è sistematicamente abbinato ad un patronimico.

<sup>99</sup> In aggiunta ai numerosi esempi, si segnala inoltre l'uso del participio presente in funzione attributiva «echeggiante» (*A un vincitore nel pallone*, v. 8) e dei verbi «guerreggia», «pompeggia» e «rosseggerà» (*Bruto minore*, vv. 39, 42 e 97) di marcata pertinenza ossianica.



«La rimembranza dell'impresie antiche / sprona il valor natio. [...]» (*Fingal*, I, v. 77); «Sopra l'amato volto / sparsa è la negra chioma» (*Dartula*, vv. 581-582); «colle sparse chiome / il caro volto impallidito adombra» (*Berato*, vv. 365-366); «Passò col ferro / il bianco sen, tremò, cadde, morì» (*Oscar e Dermino*, vv. 108-109); «Già del sangue de' miei tinta è la destra / del suo diletto» (*Fingal*, III, vv. 116-117); «notte atra» (*Colanto e Cutona*, v. 52, *Comala*, III, v. 96, *La notte*, II cantore, v. 88); «Candida luna» (*La battaglia di Lora*, v. 311); «dolce il mattutino canto / sta sulle labbra del cantor d'Erina» (*Temora*, II, vv. 501-502); «tremula onda» (*Colnadona*, v. 12); «è muta e fosca / la pianura di morte» (*Fingal*, VI, v. 6); «tu stai pur fosco e muto»; (*Temora*, VIII, v. 301); «voi d'Inisfela i dolorosi figli», (*Fingal*, III, v. 209); «la vezzosa figlia / del buon Sorglan, l'amabile Bragela» (*Fingal*, I, vv. 627-628).

A fronte di un primo livello che rispecchia ancora una tecnica basilare di ripresa lessicale, ma che però, oltre ad essere marcatamente circoscritta, è più rada e molto meglio amalgamata nel contesto in cui è inserita, tanto da divenire quasi necessaria, la presenza dei *Canti* dell'Omero del Nord è rilevabile anche in punti caratterizzati da una rielaborazione molto più profonda, per quanto giocata su temi già noti.

È il caso, ad esempio, della sfida agli elementi naturali da parte del protagonista sprezzante dei pericoli, che anzi galvanizzano il suo stato d'animo:

[...] D'amor digiuna  
 Siede l'alma di quello a cui nel petto  
 Non **si rallegra il cor** quando a tenzone  
 Scendono i venti, e quando nemi aduna  
 L'olimpo, e fiede le montagne il rombo  
 Della procella. [...]

(*Nelle nozze della sorella Paolina*, vv. 48-53)

Se da una parte la tramatura più intima è di origine classica<sup>100</sup>, è però certo che il passo si nutre del ricco serbatoio ossianico sull'argomento e i rinvii, per quanto

<sup>100</sup> Come ben dimostrato da Blasucci (L. BLASUCCI, *I due registri di «Nelle nozze della sorella Paolina»*, cit., p. 799) che rinvia alle *Georgiche* e all'Orazio lirico.

puntiformi, appaiono significativi ed evidenti; tuttavia, nello stesso tempo, si conglobano all'interno della costruzione versuale in modo tale da apparire perfettamente naturali:

«Nei perigli il mio **cor** cresce, e **s'allegra** / nel fragor dell'acciar» (*La morte di Cucullino*, vv. 255-256); «Nei perigli / l'ama **brillami**<sup>101</sup> in petto» (*Ivi*, vv. 111-112); «brillami l'alma / entro i perigli e mi festeggia il core» (*Fingal*, III, vv. 162-63); «i rumorosi **venti** / **scendono** da' lor colli» (*Carritura*, v. 253).

Al di là dei prestiti effettivi, infatti, è la creazione *ex novo* a costituire la parte preponderante del passo, e questa non si configura tanto come una variazione sul tema, un ricamo sulla base di un solido zoccolo affidato ad illustri *auctoritates*, bensì come una nascita del tutto nuova e rigogliosa, dovuta a semi assai fruttuosi coltivati con una cura cesellata da un finissimo *labor limae* che innesta il nuovo sulla tradizione.

Le stesse considerazioni sono valide anche per altri passi reperibili lungo questa strada tematica:

Noi l'insueto allor gaudio ravviva  
quando per l'etra liquido si volve  
e per li campi trepidanti il flutto  
polveroso de' Noti, e quando il carro,  
grave carro di Giove, a noi sul capo  
tonando, il tenebroso aere divide.  
Noi per le balze e le profonde valli  
natar giova tra' nemi [...]

(*L'ultimo canto di Saffo*, vv. 8-15)

Alla luce di quanto illustrato finora, anche in questo caso l'ispirazione sembra piuttosto chiara, ma all'interno del *corpus* dei poemetti non sono possibili riscontri

---

<sup>101</sup> A proposito dell'uso del verbo 'brillare', sempre Blasucci (*Ivi*) segnala come l'autografo riportasse proprio questa come lezione originale e non, quindi, 'rallegrarsi'.

specifici che autorizzino a pensare ad una filiazione diretta<sup>102</sup>. Se anche, come è stato ipotizzato, alla base vi è un modulo classico, esso dimostra di essersi comunque fuso perfettamente con il nuovo (percepito però come antico) linguaggio dell'*Ossian* per rispondere alle sfumature caratteriali del personaggio e, ovviamente, dell'autore, e allo stesso tempo di conservarne un'impronta riconoscibile, come suggeriscono spie quali «balze», «valli», «nemi», appartenenti ad un vocabolario ormai noto.

Emblematico di questa unione diacronica è un breve passo tratto dal canto *A un vincitore nel pallone*:

Beata allor che ne' perigli avvolta,  
Se stessa obblia [...]

(*A un vincitore nel pallone*, vv. 61-62)

L'espressione risveglia immancabilmente echi riconoscibili<sup>103</sup> che convergono però in un contesto del tutto estraneo rispetto a quello originale: non siamo più di fronte all'eroe che si esalta e accresce il proprio coraggio nei pericoli, bensì ad un uomo moderno che non desidera altro che fuggire da un insopportabile *tedium vitae* e ne vede una possibile soluzione nella ricerca di situazioni ad alto rischio, provocatrici di emozioni così violente da scuotere lo stato d'animo usuale.

Tali riflessioni si adattano, per certi versi, anche ad un altro *topos* particolarmente caro all'*imagery* ossianico-sepolcrale: il luogo un tempo splendido e abitato da uomini gloriosi ora abbandonato e divenuto quasi un simbolo di morte, popolato solo da sparuti animali, spesso guardinghi o inquietanti, e da una vegetazione che ha finalmente riconquistato quanto le era stato tolto, riappropriandosi anche dei resti

---

<sup>102</sup> Binni (W. BINNI, *Leopardi e la poesia del secondo Settecento*, cit., p. 418) e Blasucci (L. BLASUCCI, *Sull'ossianismo leopardiano*, cit., p. 807, che suggerisce anche in questo caso una matrice originaria oraziana) rinviano unitamente a «Tempestosa notte, / notte atra: rotolavano le querce» (*Colanto e Cutona*, vv. 51-52); «Ov'è periglio / non ha luogo tristezza» (*Temora*, II, vv. 88-89); «Nei perigli il mio cuore cresce / e s'allegra», (*La morte di Cucullino*, vv. 245-255); «L'alma rideami fra 'perigli» (*Dartula*, v. 290).

<sup>103</sup> Blasucci (L. BLASUCCI, *Sull'ossianismo leopardiano*, cit., p. 802) suggerisce ad esempio «Ov'è periglio / non ha luogo tristezza» (*Temora*, II, vv. 88-89) e «l'alma rideami fra' perigli» (*Dartula*, v. 290).

degli antichi fasti, ma creando un'atmosfera di abbandono e conseguente rievocazione nostalgica del passato:

Tempo forse verrà ch'alle ruine  
Delle italiche moli  
Insultino gli armenti, e che l'aratro  
Sentano i sette colli; e pochi Soli  
Forse fien volti, e le città latine  
Abiterà la cauta volpe, e l'atro  
Bosco mormorerà fra le alte mura;

(*A un vincitore nel pallone*, vv. 40-46)

Il poeta si rammarica dell'atteggiamento degli uomini moderni nei confronti del grande passato di cui pure sono eredi e prevede che in un prossimo futuro non vi sarà più alcuna considerazione nei confronti di tutto questo. Il passo rivive e rifunzionalizza un intarsio di reminiscenze classiche e moderne<sup>104</sup> cui non manca di aggiungersi un riferimento ossianico, vista la lugubre rappresentazione

Vidi Barcluta anch'io, ma sparsa a terra,  
rovine, e polve [...]  
[...]  
Il solitario cardo fischiava al vento per le vuote case,  
ad affacciarsi alle finestre io vidi  
la **volpe**, a cui per le muscose mura  
folta e lung'h'erba iva strisciano il volto.

(*Cartone*, vv. 149-150, 155-159)

Come nel caso precedente, però, l'*input* dell'ipotesto si verifica *e contrario*, poiché nel poemetto corrispondente Fingal prende sì atto dell'abbandono della città

---

<sup>104</sup> Ben ne discute l'intero percorso Blasucci (*Ivi*, p. 801), così come Gavazzeni, nel suo commento, entrambi debitamente documentati; sempre a Blasucci (ID., *Lo stormire del vento fra le piante*, cit.) si deve invece la segnalazione riguardante i versi «atro / bosco mormorerà fra le alte mura», in cui lo studioso sottolinea la specificità del verbo 'mormorare'.

distrutta, ma ne conferma vivo il ricordo presso chi le ha sopravvissuto e anzi invita tutti alla «dolce cura degli antichi eroi», così come recita, significativamente, il verso immediatamente precedente a quelli citati. Attivare un riferimento di questo tipo, quindi, non significa soltanto rievocare stilisticamente una stratificata quanto illustre tradizione poetica, ma, focalizzando l'attenzione sulla contestualizzazione dello stralcio dell'*Ossian*, porsi in parallelo con essa e, forse, desiderare un comportamento altrettanto rispettoso della grande dignità del proprio passato, come se il poeta stesso si augurasse per la sua adorata classicità quella stessa «dolce cura» di cui parla l'eroe e che, probabilmente, sull'onda del sentimento ha acceso la successiva rivisitazione poetica.

Risulta attestato nei *Canti* di questi due anni anche il celebre motivo della natura pacata e rasserenante; ai luoghi già discussi da Blasucci e Maurer<sup>105</sup> si possono aggiungere alcune altre ipotesi. La prima appartiene alla sconsolata considerazione, da parte di Saffo, di ciò cui la poetessa sente che non le è concesso di partecipare:

[...] de' faggi  
 il **murmure** saluta; e dove **all'ombra**  
 degl'**inchinati salici** dispiega  
**candido rivo il puro seno** [...]

(*L'ultimo canto di Saffo*, vv. 30-33)

Il quadro riassume alcune fra le maggiori immagini topiche dei canti del bardo celtico, tra cui si possono annoverare il mormorio delle piante, la loro ombra, il loro comportamento umanizzato (elemento, questo, che nell'*Ossian* viene esteso a tutte le componenti del paesaggio), il ruscello e l'immagine del candido seno (essenza ossianica simbolica della figura femminile, qui rivisitata e associata alle limpide acque del ruscello, quasi a conferire loro una maggiore voluttà, in un contrasto ancora più tormentato con la sofferenza della poetessa).

<sup>105</sup> Cfr. «fugata e sparta / Delle nubi la grave ombra s'avvalla» (*Alla primavera*, vv. 3-4), per cui cfr. L. BLASUCCI, *Sull'ossianismo leopardiano*, cit., p. 804 e il celebre *incipit* dell'*Ultimo canto di Saffo* («Placida notte, e verecondo raggio / de la cadente luna», vv. 1-7) su cui, oltre a Blasucci e Gavazzeni, per primo si espresse il Maurer nel suo ancora utile lavoro K. MAURER, *Giacomo Leopardis "Canti" und die Auflösung der lyrischen Genera*, Frankfurt am Main, V. Klostermann, 1957, pp. 210-213.

È interessante notare, proprio a questo proposito, come il sintagma «candido seno», nelle sue numerose varianti, sia entrato in modo così capillare nel pensiero leopardiano da costituire quasi un automatismo abbinabile all'occorrenza anche ad altre immagini che possono trarre giovamento dalla base di partenza pur non essendone direttamente affini.

Gli esempi possibili per ognuno dei temi elencati sono disseminati abbondantemente lungo tutti i poemetti, pertanto, di seguito, si citano soltanto alcuni esempi relativi all'umanizzazione delle piante, forse il tratto più caratteristico della natura partecipe alle vicende umane nell'*Ossian*:

«due querce sul ruscel son chine» (*Temora*, V, v. 221);  
«il boscoso capo / ama chinare sopra una cheta valle» (*Calloda*, II, vv. 150-151); «ti struggi / come dal vento suol fiaccata e china / quercia sul Balva» (*La guerra di Caroso*, vv. 133-135).

Al passo citato si affiancano altre due ricorrenze, entrambe tratte dalla *Vita solitaria*; la prima dipinge un'alba rugiadosa che risveglia dolcemente la natura ancora assonnata:

[...] e il Sol che nasce  
**I suoi tremuli rai fra le cadenti**  
**Stille saetta, alla capanna mia**  
**Dolcemente picchiando, mi risveglia**

(*La vita solitaria*, vv. 4-7)

versi a proposito dei quali Gavazzeni suggerisce un rinvio a «bella vergine, / vedi, vedi / raggi tremuli / di luna candida» (*Comala*, VI, vv. 55-58), cui potrebbero affiancarsi però anche i seguenti, che giocano sempre sull'azione rivitalizzante dei raggi degli astri, oltre a richiamare l'immagine della capanna:

Egli attende la luna,  
la luna che risorga

e alla capanna co' suoi rai lo scorga.

(*La notte*, II cantore, vv. 85-87)

La seconda ricorrenza si trova poco oltre nello stesso testo leopardiano

**Ivi, quando il meriggio in ciel si volve,  
La sua tranquilla imago il Sol dipinge,  
Ed erba o foglia non si crolla al vento,**  
E non onda incresparsi, e non cicala  
Strider, nè batter penna augello in ramo,  
Nè farfalla ronzar, nè voce o moto  
Da presso nè da lunge odi nè vedi.  
Tien quelle rive altissima quiete;

(*La vita solitaria*, vv. 26-33)

Il tema del meriggio silenzioso, durante il quale il personaggio si apparta in un luogo solitario per osservare la natura, cogliendone la tranquillità degli elementi, richiama da vicino almeno le seguenti situazioni, per le quali, se da una parte non è possibile recuperare un'identità lessicale precisa, dall'altra suggeriscono affinità con le immagini e con i sentimenti che le hanno costruite<sup>106</sup>:

Così quando tranquillo Ossian riposasi  
del fervido meriggio nel silenzio,  
del venticello nella valle florida

(*La morte di Cucullino*, vv. 147-149)

Presso il ruscello della rupe or poste  
son le lor tombe, e le ricopre l'ombra  
inugual d'una pianta: ivi pascendo

---

<sup>106</sup> Su questo passo Blasucci (*Ivi*, p. 815) suggerisce ulteriori riferimenti, fra cui i più emblematici sono: «Quanto tace il meriggio, e 'l sol più coce» (*Carritura*, v. 245); «già tace il vento, e il meriggio è cheto» (*I canti di Selma*, v. 164).

sulle verdi lor tombe errano i figli  
della montagna di ramosa fronte,  
quando il meriggio più fiammeggia e ferve  
e sta silenzio su i vicini colli.

(*Oscar e Dermino*, vv. 109-115)

Non potevano mancare, com'era prevedibile in una rassegna di motivi ossianici, quadri di una natura tormentata: anche in questo caso i commentatori hanno già individuato alcuni passi ascrivibili al settore<sup>107</sup>, ma un ulteriore spunto si può recuperare nella canzone *Alla primavera*, nel momento in cui il poeta, dopo aver elencato le più leggiadre illusioni dell'antichità, parla della drammatica vicenda della ninfa Eco:

Nè dell'umano affanno,  
**Rigide balze, i luttuosi accenti**  
Voi negletti ferir mentre le vostre  
**Paurose latebre** Eco solinga,  
Non vano error de' venti,  
Ma di ninfa abitò misero spirto,  
Cui grave amor, cui duro fato escluse  
Delle tenere membra. Ella **per grotte,**  
**Per nudi scogli e desolati alberghi,**  
Le non ignote ambasce e l'alte e rotte  
Nostre querele al curvo  
Etra insegnava. [...]

(*Alla primavera*, vv. 58-69)

Il passo è circondato da un'atmosfera desolata e drammatica, intrisa del dolore della ninfa, amplificato dalle condizioni in cui si presenta il paesaggio. La scena

---

<sup>107</sup> Cfr. Blasucci (*Ivi*, p. 805-806) che nel passo «i ruinosi gioghi / Scossero e l'ardue selve (oggi romito / Nido de' venti)» (*Alla primavera*, vv. 26-28) riconosce l'assenza di riscontri materialmente riconducibili alla fonte, ma ne certifica comunque la filiazione tematica; e così anche per «dal muggiante / Su i nubiferi gioghi equoreo flutto» (*Inno ai patriarchi*, vv. 57-58), pur individuando alla base una matrice classica ovidiana.



suggerisce alcuni spunti di raccordo con un celebre passo dell'*Ossian*, ancora una volta tratto da uno dei canti forse più suggestivi, quello della *Notte*:

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

[...]

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;

(*La notte*, I cantore, vv. 9-12, 33-41)

L'accostamento fra i due passi non permette, fatta eccezione per il termine «grotte», alcuna citazione diretta e anche il contesto narrativo in cui sono inserite le scene descritte è diverso; tuttavia, se ci si astrae da questi due aspetti e si recupera quanto affermato finora sulle creazioni della memoria letteraria leopardiana, si potrà invece individuare una tramatura di parallelismi che consentono di accostare i due testi.

Il quadro affrescato nei versi cesarottiani presenta un paesaggio cupo ed inquietante, un bosco che, di notte, si sta preparando a subire una violenta tempesta<sup>108</sup>; la figura del viandante, che anima la scena, concentra su di sé l'attenzione e coinvolge il lettore grazie alla propria drammaticità, resa ancora più vivida dall'abilità descrittiva del traduttore. La narrazione, che concentra il suo *focus* sul protagonista, costretto in una natura così sconvolta e terribile, dalla quale cerca disperatamente di mettersi in salvo, rende partecipe della sua corsa il lettore, che palpita assieme a lui, mentre incespica, corre e ansima fino a mettersi in salvo.

---

<sup>108</sup> Il passo è tra quelli che hanno potuto godere di grande fortuna all'interno della tradizione e dell'influenza dei canti ossianici.

Su questa linea si assestano anche i versi del poeta recanatese, che propongono una visione alquanto simile: una prima suggestione è riconoscibile nella componente naturalistica, poiché in entrambi i casi viene proposto lo stesso tipo di contesto ostile all'uomo, inospitale, cupo, tormentato – secondo il consueto stile ossianico –, che sembra quasi volerlo respingere (non va dimenticato che, se da una parte non è, di fatto, possibile reperire alcun riferimento specifico al *locum* leopardiano nei canti celtici, dall'altro, ad un occhio allenato, non sfugge che termini come «balza», «grotta», «albergo», «scoglio» sono di stretta pertinenza cesarottiana); un secondo riferimento, che completa il parallelismo, è dato invece dalla figura del protagonista, in entrambi i casi smarrito e palpitante in un continuo errare per un ambiente che gli suscita paura e sofferenza e attraverso il quale vaga con profondo terrore e disperazione.

L'ossianismo di Leopardi non si manifesta quindi soltanto attraverso elementi lessicali direttamente riconoscibili e riscontrabili nell'ipotesto d'origine, ma emerge anche sottoforma di atmosfere, suggestioni, immagini che lasciano assaporare quel gusto tipicamente gaelico, relativo alle aree semantiche e scenografiche topiche che costituiscono i maggiori punti distintivi dei poemetti. Il rapporto, pertanto, non è biunivoco, poiché da una parte la traduzione cesarottiana certamente conforta le ricerche offrendo numerosi risultati tangibili, ma dall'altra non tutto ciò che si riconosce come ossianico trova un'esplicita ricorrenza lemmatica nel testo: «le espressioni ossianesche citate non fanno mai macchia a sé nella poesia leopardiana, si son fuse dentro l'organico linguaggio idillico-elegiaco leopardiano come particolari di un'esperienza totale di cui la lettura ossianesca fu parte notevole, collaborazione di sensibilità, avvio di ritmo e di fantasia in una direzione che, nel suo insieme, mal si potrebbe immaginare senza la conoscenza dell'*Ossian*»<sup>109</sup>.

A questo punto diventa doveroso compiere una digressione su un concetto essenziale nell'economia del pensiero letterario del grande recanatese, che si trova alla base degli sviluppi della componente ossianica nei canti successivi. Torna utile allo scopo una riflessione zibaldoniana proprio del 1821, in cui il poeta parla diffusamente del suo rapporto con la lettura e sottolinea l'importanza del meccanismo

---

<sup>109</sup> W. BINNI, *Leopardi e la poesia del secondo Settecento*, cit., p. 423.

dell'assuefazione<sup>110</sup>, ritenuta una «seconda natura» (così egli stesso la definisce) e considerata come «quella capacità intellettuale di “fare suoi” materiali del mondo dell'esperienza o del mondo della cultura per poi riprodurli, in maniera originale e per mezzo del talento individuale, nelle opere artistiche»<sup>111</sup>; o per meglio dire, procedendo *ab origine*:

Chi facilmente si assuefa, facilmente e presto riesce ad imitar bene. Esempio mio, che con una sola lettura, riusciva a prendere uno stile, avvezzandomicisi subito l'immaginazione e a rifarlo ecc. così leggendo un libro in una lingua forestiera, m'assuefacevo subito dentro quella giornata a parlare, anche meco stesso e senza avvedermene, in quella lingua (21 Luglio 1821).

La lettura, quindi, specie se attenta e continua, predispone la mente, e con essa la penna, ad una sorta di mimetizzazione con quanto si sta leggendo ed attua una dinamica di intima assimilazione che si traduce, a lungo andare, in un automatismo naturale, il quale, a sua volta, si verifica anche senza il controllo della mente che lo dovrebbe gestire. Quanto è stato assimilato in questo modo può riaffiorare in superficie esulando da una volontà precisa, ma come riflesso di un'eredità stratificata costruitasi nel tempo e attivata, come nel caso di Leopardi, da un *input* specifico di pertinenza tematica.

Si apre qui la questione sulle infinite sfaccettature che riverberano la loro essenza, sempre sfuggente, nel poliedrico prisma dell'intertestualità, tema che filtra una molteplicità di concetti, prassi e dinamiche di non semplice definizione. Non è questa la sede per analizzare le diverse implicazioni di un ambito così ampio e complicato: per ora sarà sufficiente riconoscere al suo interno la presenza di innumerevoli livelli in cui gli assi cartesiani che ne compongono il piano (rappresentati, volendo ipotizzare un'identificazione schematica che semplifichi moltissimo le infinite componenti dell'ineffabile creazione poetica, dall'originalità della rielaborazione personale e, dall'altra parte, invece, dall'aderenza al testo originale fino al prelievo esplicito) hanno

---

<sup>110</sup> Cfr. E. SPECIALE, *Letture e lettori nella poetica di Giacomo Leopardi*, cit.; V. CAMAROTTO, *Leopardi e l'imitazione: sondaggi lessicali*, cit., e N. PRIMO, *Leopardi e la lettura*, cit.

<sup>111</sup> E. SPECIALE, *Ivi*, pag. 137.

coordinate spesso diverse, il cui delta che ne costituisce la variazione diventa fondamentale anche quando sembra impercettibile.

Applicando questa considerazione a Leopardi, nei versi del quale sono reperibili tutti i cromatismi di un iride così variopinto, e continuando a camminare con molta accortezza nel solco della dimensione dell'intertestualità diacronica che finora ha costituito il *Leitmotiv* delle incursioni nei testi, va osservato che a fianco a meccanismi di contaminazione più semplici e riconoscibili, come potevano essere quelli messi in atto in occasione delle *Puerili*, è necessario, accompagnando così il percorso verso la maturità dell'autore, considerare degli stilemi di approccio più nascosti. Rispetto ai componimenti dell'estrema giovinezza, dove a fronte di un'ascissa dell'originalità sostanzialmente incipiente (ma già a questa altezza comunque ravvisabile, qualsiasi fosse il motivo, scolastico oppure no) si contrapponeva un'ordinata dell'adesione al modello estremamente elevata, si è potuto constatare come, già nella prima parte dei *Canti*, questi valori si percepiscano molto più in equilibrio fra loro, poiché il livello di rielaborazione personale cresce a tal punto da mascherare l'origine dell'ispirazione, in modo tale da ridurre, e spesso addirittura eliminare, le tracce oggettive delle interferenze che pur soggiacciono ai versi.

Nella seconda parte dell'opera, il processo diventa ancora più evidente, proprio perché vengono attuate quelle dinamiche dell'assuefazione così ben descritte nelle riflessioni zibaldoniane. Per completare il quadro di riferimento, però, bisogna aggiungere ancora un dato, una sorta di terzo asse vettoriale che rende tridimensionale la metafora iniziale del piano cartesiano, cioè l'aspetto tematico: come si è potuto notare, finora le affinità testuali, per quanto rifunzionalizzate in un secondo momento, si sono coagulate attorno ad uno specifico repertorio; nel momento in cui questo viene a mancare o a trovarsi in un punto di tangenza troppo liminare con il modello, anche i valori delle coordinate di riferimento vengono pressoché azzerati. Tuttavia, in un ragionamento *e contrario*, è proprio questa assenza ad essere significativa e a stimolare una riflessione sulla presenza, invece, in altre occasioni.

È il caso dei testi composti fino al 1828<sup>112</sup>: *Alla sua donna*, *Al conte Carlo Pepoli*, *Il risorgimento*, *A Silvia*. I temi di queste liriche, imperniate sull'idea dell'amore

---

<sup>112</sup> Si prende come punto di riferimento tale data perché, dopo il lungo silenzio sull'argomento, è del 1829 l'ultimo intervento dello *Zibaldone* riguardo all'*Ossian*.

e dell'innamoramento, sul grande *topos* leopardiano del *tedium vitae*, sulla speranza che (temporaneamente quanto inaspettatamente) risorge, sono sostanzialmente sconosciuti alla cristallina arpa del bardo celtico e infatti, di conseguenza, le ricorrenze attestate sono davvero sparute<sup>113</sup>.

Anche lo *Zibaldone*, nell'ultima nota riguardante i poemetti, datata 1 Aprile 1829, sembra quasi voler prendere congedo da questa esperienza pur così importante, soprattutto nel periodo giovanile:

L'immaginazione ha un potere sull'uomo (dice Villemain, *Cours de littérature française* [...] in proposito del generale entusiasmo destato dai canti ossianici al lor comparire, ed anco presente), i suoi piaceri gli sono così necessari, che, anche in mezzo allo scetticismo di una società invecchiata, egli è pronto ad abbandonarvisi ogni volta che gli sono offerti con qualche aria di novità. — Verissimo. Il successo delle poesie di Lord Byron, del Werther, del Genio del Cristianesimo, di Paolo e Virginia, Ossian ec., ne sono altri esempi. [...]

(*Zibaldone*, 1 Aprile 1829)

A questa altezza cronologica, dopo il periodo del silenzio poetico, compensato però da esperienze vive non meno importanti, trascorse finalmente fuori dal «natio borgo selvaggio», le teorie filosofiche materialistiche del pessimismo cosmico, fondamento dei “grandi idilli”, possono dirsi ormai mature: gli idoli della giovinezza si sono rivelati, molto dolorosamente, soltanto illusioni prive di un fondamento reale. Probabilmente è proprio questo il significato ultimo della riflessione: il poeta costruisce infatti un parallelo fra le opere citate e «i piaceri» verso cui l'uomo tende per natura, immancabilmente, poiché gli sono vitali, «necessari», «anche in mezzo allo scetticismo

---

<sup>113</sup> Il commento di Gavazzeni, cui rinvio per ulteriori dettagli, segnala solo due occorrenze nella canzone *Alla sua donna* (vv. 2-3, 40), una soltanto nel componimento al Pepoli (v. 132), e di nuovo due sia per *Il risorgimento* (vv. 140, 142) sia per *A Silvia* (vv. 20, 46). A proposito di quest'ultimo canto, vi è un ulteriore punto degno di interesse nei versi 7-9 («sonavan le quiete / stanze, e le vie dintorno, / al tuo perpetuo canto»), che, sulla scorta delle osservazioni di Blasucci (L. BLASUCCI, *Lo stormire del vento fra le piante*, cit.) in merito al tema del suono vago, indefinito, lontano, assai frequente nel poeta, rivive probabilmente un'eco di «i boschi / [...] risuonar di canti», *Sulmalla*, vv. 54-55.

di una società invecchiata», in cui i segni del loro essere, appunto, illusioni prive del benché minimo fondamento sono più che evidenti.

Tralasciando l'ambito straniero rappresentato da Chateaubriand, Saint-Pierre e Byron, che pure consuevano con la linea del ragionamento, e rimanendo all'interno del tracciato principale delle opere strettamente orbitanti attorno ai *Canti*, il *Werther* e l'*Ossian*, proprio per i cardini su cui si impernano, si possono quindi considerare come un'esperienza ascrivibile ad una fase ormai passata in cui quegli ideali erano ancora vivi nell'animo del poeta; ma una volta presa coscienza dell'«arido vero», anche l'atteggiamento nei confronti di questa tradizione (verso la quale, in ogni caso, aveva sempre nutrito alcune riserve) cambia in modo radicale e si concretizza in una presa di distanza di cui la riflessione dello *Zibaldone* costituisce una sorta di chiaro congedo.

Ma nonostante questa presa di posizione, senz'altro sincera, come rilevato *in primis* da Binni<sup>114</sup>, i versi dei “Canti pisano-recanatesi” non smettono di registrare presenze ossianiche anche dopo il 1829, concentrate, come accennato, in presenza di un tessuto tematico ad esse congeniale. Se tali postulati sono corretti, si confermerebbe ancora una volta il riconoscimento, sul piano espressivo, anche da parte di Leopardi, di un'effettiva *langue* coniata dallo stesso Cesarotti grazie alla sua opera, un codice al quale la memoria poetica, che oltrepassa qualsiasi tipo di dichiarazione razionale, attinge nel momento in cui si attivano le condizioni favorevoli; ed è proprio qui che entra in gioco la funzione del processo di assimilazione, con le conseguenze di cui si è parlato, che chiudono il cerchio di questo *excursus* sulla ‘teoria dell’intertestualità’.

Tutti gli elementi illustrati finora convergono quindi verso una tipologia di interferenza più raffinata, in quanto meno esplicita, un contatto ascrivibile probabilmente al meccanismo di ciò che si potrebbe definire come citazione inconsapevole: è proprio questa dinamica ad accendersi nel momento in cui si creano le condizioni adatte e ciò accade con una certa frequenza nei canti del 1829, *Le ricordanze* e *La quiete dopo la tempesta*, cui si può affiancare l'unico componimento del 1830, il *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*, poiché il trittico costituisce una sorta di ultimo vertice dell'influenza ossianica nei versi leopardiani, proprio per l'abbondanza dei riscontri reperibili, dovuta alla convergenza delle coordinate precedentemente descritte.

---

<sup>114</sup> W. BINNI, *Leopardi e la poesia del secondo Settecento*, cit.

Le tre liriche si aprono con un movimento incipitario che vede come protagonista la natura: nel caso delle *Ricordanze* e del *Canto notturno* essa compare sottoforma di dialogo con gli astri della notte, mentre nella *Quiete* si manifesta nella visione di un panorama placato e sereno dopo il violento scatenarsi degli agenti atmosferici; tutti elementi tipici del repertorio celtico:

«Vaghe stelle dell'Orsa» (*Le ricordanze*, v.1); «Che fai tu, luna, in ciel? Dimmi, che fai, / Silenziosa luna?» (*Canto notturno*, vv. 1-2); «Passata è la tempesta» (*La quiete dopo la tempesta*, v. 1).

«vaga stella di Luta» (*Berato*, 135); «Figlia del ciel, sei bella; è di tua faccia / dolce il silenzio» (*Dartula*, vv. 1-2)<sup>115</sup>; «cessò la pioggia» (*I canti di Selma*, v. 102).

Sul tema naturalistico prosegue poi la *Quiete* che descrive il paesaggio in modo più diffuso:

---

<sup>115</sup> La segnalazione di Binni (*Ivi*) suggerisce che le identità fra il *Canto notturno* e il poemetto di *Dartula* si spingono oltre i limiti dell'*incipit*; per un raffronto più completo fra i due testi e per le ulteriori affinità con altri poemetti del bardo, cfr. F. BIANCO, "I *Canti di Ossian*", cit., in cui è sviluppata l'analisi del canto in senso comparativo, ragione per cui nel presente lavoro non ci si sofferma in modo approfondito.

Si riassumono comunque qui brevemente le linee generali della breve ricerca, corredata nell'originale di specifici raffronti testuali: in Leopardi l'invocazione iniziale alla Luna si compone delle principali componenti della descrizione ossianica, fra cui si annoverano il silenzio, il suo perpetuo e ciclico peregrinare per la volta del cielo e gli aspetti cromatici; in entrambi i casi lo sguardo si apre poi ad un abbraccio più ampio che comprende anche le stelle e, in un secondo momento, la Terra, verso la quale si chiede loro di indirizzare lo sguardo. Questa base comune si rivela però, per il recanatese, solo un punto di partenza per sviluppare una riflessione più matura ed intima, in cui si prefigura un parallelismo con la vita del pastore, pellegrino come la Luna, e, per esteso, con l'uomo in generale.

Un altro punto di contatto è rappresentato dall'immagine di apertura della seconda strofa, in cui viene presentata la figura del «vecchierel» che vaga in un paesaggio inospitale: anche in questo caso la descrizione naturalistica, sia per gli elementi contenuti sia per l'andamento scenico può essere accostata alla già citata scena della *Notte* e del pellegrino alla ricerca di un riparo dall'imminente tempesta. Proprio su quest'ultimo e sul suo comportamento (a proposito del quale non deve essere dimenticato il valore simbolico, proprio del personaggio leopardiano) si costruisce l'ultimo elemento di identità fra i due testi, che coinvolge anche l'aspetto sintattico e strutturale dell'esposizione stessa.

La peculiarità, la quantità dei riscontri e il livello profondo cui sono permeati i versi fanno di questo testo un piccolo capolavoro emblematico, e proprio per queste sue caratteristiche rappresenta forse l'occasione più complessa in cui si possa parlare di citazione inconsapevole.

**Passata è la tempesta:**

[...]

[...] **Ecco il sereno**

**Rompe là da ponente, alla montagna;**

**Sgombrasi la campagna,**

**E chiaro nella valle il fiume appare.**

[...]

**Ecco il Sol che ritorna [...]**

(*La quiete dopo la tempesta*, vv. 1, 4-7, 19)

Binni, per primo, riconosce gli echi del luminoso quadro dipinto nei versi dei *Canti di Selma*:

**cessò la pioggia**, diradate e sparse

erran le nubi; per le verdi **cime**

lucido in sua volubile carriera

si spazia il **sole**, e giù trascorre **il rivo**

rapido via per la sassosa **valle**

(*I canti di Selma*, vv. 102-107)<sup>116</sup>

---

<sup>116</sup> A questa proposta Gavazzeni aggiunge ulteriori suggestioni provenienti da «E già la densa nebbia / dalla collina sgombrasi» (*Carritura*, v. 83); «ritorna il sole / co' suoi taciti raggi, e dalla rupe / la verde cima al suo splendor sorride» (*La battaglia di Lora*, vv. 32-34). Tuttavia, Blasucci (L. BLASUCCI, *I tre momenti della «Quiete»*, in ID., *I tempi dei «Canti»*. Nuovi studi leopardiani, Torino, Einaudi, 1996, pp. 123-140), riferendosi al commento di De Robertis, rinvia alla traduzione del *Werther* proposta dal Salom, nel momento della lettura ossianica appassionata da parte del protagonista a Lotte:

Il vento e la tempesta ormai cessaro.  
Torna chiaro il meriggio, e l'atre nubi,  
tutte al fin si dispergono. Scorrendo  
l'instabil sol rischiara la collina,  
e giù dal monte in la petrosa valle  
indorato il ruscel rapido cade.

(M. SALOM, *Verter. Opera originale tedesca*,  
cit., vv. 102-107)

Diversa, invece, l'opinione di Emilio Pasquini (E. PASQUINI, *Lingua e stile nei «Canti» pisano-recanatesi*, in *Lingua e stile di Giacomo Leopardi*, Atti del VIII Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati 30 Settembre-5 Ottobre 1991), Firenze, Leo. S. Olschki, 1994, pp.173-204), il quale non chiama in causa l'*Ossian*, preferendo affidarsi all'ipotesi che i versi siano una «resa aulica del



Echi che assumono una certa concretezza, se si osserva che i due passi esordiscono entrambi con un'affermazione dal tono liberatorio, tranquillizzante, e che gli elementi naturali nominati sono i medesimi, così come il movimento discendente compiuto dallo sguardo; indizi ai quali, se non si possono affiancare riscontri lessicali più precisi, si può certamente aggiungere l'identica immagine conclusiva del limpido fiume, scorto da lontano, che scorre limpido nella valle.

Di tenore completamente diverso, la canzone *Le ricordanze* si accorda con la lunghezza d'onda dell'*Ossian* nella sua seconda parte, dedicata ad un lungo e commovente lamento cantato dal poeta in ricordo di Nerina, prematuramente

---

giovane *Appressamento*: «[...] o come ride striscia di sereno / dopo la pioggia sopra la montagna, / allor che 'l turbo placasi e vien meno» e di un appunto dello *Zibaldone* del 1817: «Si come dopo la procella oscura / canticchiando gli augelli escon del loco / ove cacciogli il vento (nembo) e la paura» (E. PASQUINI, *Ivi*, p. 189). Tuttavia, per quanto possa essere condivisibile l'ipotesi, bisogna tener conto del fatto che l'*Ossian* entra molto presto a far parte dell'ampio bagaglio di letture di un Leopardi ancora bambino, sedimentandosi in profondità nella sua memoria poetica, perciò, qualora si voglia far risalire l'influenza di questi versi ad una condizione di intertestualità d'autore, sarà necessario ipotizzare, e nemmeno in modo così aleatorio, che già in questi passi citati come fonti il modello, a monte, sia già ben in azione.

A stringere le maglie di una tessitura di reminiscenze già così fitte, interviene un ulteriore appunto in riferimento al passo tradotto dal Salom segnalato da De Robertis. Va ricordato infatti che il giovane medico di origini ebre, laureatosi all'Università di Padova nel 1771 e legato in modo molto attivo all'ambiente rivoluzionario (le vicissitudini legate al giacobinismo patavino, di cui era figura di spicco, e la dimensione letteraria a lui molto cara, che lo porta a scambi epistolari con lo stesso Goethe, sono felicemente ricostruite nel ritratto affrescato da G. MANACORDA, *Quale «Werther»*, in ID., *Materialismo e masochismo. Il «Werther», Foscolo e Leopardi*, Firenze, La Nuova Italia, 1973, pp. 1-36), frequentava personalmente Cesarotti e nelle note alla traduzione ne riconosce esplicitamente l'aiuto proprio in questo punto:

Fra le non poche difficoltà incontrate nella traduzione di questa operetta, la minore certamente non si fu quella di tradurre questo Canto d'Ossian, che vi si trova inserito. Prescindendo dall'averlo dovuto porre in verso sciolto, come fece il rinomatissimo Signor Professor Cesarotti, senza però essere io gran verseggiatore, mi sono trovato nella dura necessità di tradurre un poemetto, tradotto già dalla sua celebre penna, e per conseguenza non atto che a concitarmi le beffe, ed io ben le meriterei, se avessi con ciò inteso di gareggiare con lui per l'onore del canto; ma ho avuto cura per lo contrario di rassegnare questi miei versi a lui medesimo, come a Maestro, ed egli con esimia bontà si è degnato di lodarli, indicandomi alcune correzioni. Il mio autore non restò sempre fedele all'originale inglese di Ossian, e per questa sola ragione mi sono indotto a questa laboriosa intrapresa, invece di trascrivere gli stessi versi dall'istesso prelodato Signor Cesarotti.

(M. SALOM, *Verter. Opera originale tedesca*, cit., p. 168)

scomparsa: il tema, come osservato da Binni, richiama una variante dell'*ubi sunt?*, che, in questo caso, viene presentato come ricerca e rievocazione drammatica della persona amata – ben nota alle scene dell'*Ossian* – a proposito della quale il personaggio rivive con dolore i luoghi frequentati dal defunto, ora vuoti, e immagina tutto ciò che la vita non potrà più offrirgli:

## Leopardi

O Nerina! E di te forse non odo  
 Questi luoghi parlar? Caduta forse  
 Dal mio pensier sei tu? **Dove sei gita,**  
 Che qui sola di te la ricordanza  
 Trovo, dolcezza mia? **Più non ti vede**  
 Questa Terra natal: quella finestra,  
 Ond'eri usata favellarmi, ed onde  
 Mesto riluce delle stelle il raggio,  
 È deserta. **Ove sei, che più non odo**  
**La tua voce sonar** [...]
 [...]

Ma rapida **passasti; e come un sogno**  
**Fu la tua vita.** Iva danzando; **in fronte**  
**La gioia ti splendea,** splendea negli occhi  
 [...]

Dico: o Nerina, a radunanze, **a feste**  
 Tu non ti acconci più, tu più non movi.  
 [...]
 Dico: Nerina or più non gode; **i campi,**  
 L'aria non mira. [...] <sup>117</sup>

## Cesarotti

«**Dove, dove se' ita,** / luce delle mie sale»,  
 (*Temora*, VI, vv. 409-410); «Ove, Fingallo, / o  
 padre, **ove se' tu? Più non ti veggo** / con  
 l'eccelsa tua stirpe; errar pascendo / cervetti e  
 damme in su la verde tomba / del regnator di  
 Selma» (*Fingal*, III, vv. 527-531); «**Non ti**  
**vedrò più mai? / di te parole più non udrò?**»,  
 (*Temora*, I, vv. 357-358).  
 «**Ove sei 'ito,** amor mio dolce» (*I canti di*  
*Selma*, vv. 73-74); «**né udran la voce mia**  
**sonar** su i venti. / - **Ov'è,** - diran dolenti / - il  
 figlio di Fingal chiaro nel canto? -» (*Berato*, vv.  
 22-24); «**Più non odo** il lieto suon!» (*Temora*,  
 VI, v. 391).

«brillai qual raggio / e qual raggio **passai**»  
 (*Fingal*, IV, vv. 471-473); «Noi passerem **qual**  
**sogno**» (*Fingal*, VI, v. 218); «**via la mia vita /**  
**fugge qual sogno**» (*I canti di Selma*, vv. 122-  
 123); «Piena e splendida allor **gioia s'aperse /**  
**sulla faccia** del re» (*Temora*, VIII, vv. 471-  
 472).

«Tu non risorgi più! **Tu della festa** / a parte  
 non verrai» (*Fingal*, VI, vv. 333-334).

«**Or non più 'l campo** / ti rivedrà» (*I canti di*  
*Selma*, vv. 233-234).

<sup>117</sup> Riguardo al tema dell'*ubi sunt?*, Pasquini (E. PASQUINI, *Lingua e stile nei "Canti" pisano-recanatesi*, cit., p. 187) preferisce rivolgersi altrove, soprattutto per i vv. 164-165: «per te non torna / primavera giammai, non torna amore», nei quali ravvisa addensamenti di una tradizione più antica che risale a

(*Le ricordanze*, vv. 136-145; 152-154;  
160-161; 168-169)

Le corrispondenze sono diffuse e non mancano prestiti lessicali espliciti, ma questi sono, come sempre, funzionali alla costruzione di un discorso che ripropone in modo originale i principali nuclei tematici del modello di riferimento, pur con gli stessi strumenti linguistici: si noti, inoltre, che in alcuni passi i due autori si trovano al limite dell'identità testuale, anche se non arrivano mai a raggiungerla, poiché Leopardi rimane ad una distanza estremamente ravvicinata e ciò diventa una prova ancora più stringente di quanto la *langue* coniata dall'abate sia ormai consolidata e quasi *naturalizzata* nello stile leopardiano.

Dopo questo ultimo vertice toccato a cavallo fra il '29 e il '30, dove la memoria, pure se involontaria – dopo la presa di distanza dai poemetti – agisce ancora in modo deciso, i segnali della presenza ossianica nei versi del poeta si fanno progressivamente più sporadici e circoscritti: l'automatismo dell'inconsapevole allusione al modello, determinato dal concorso di precise condizioni, si fa ancora più concreto, complici alcuni argomenti che non rientrano nel catalogo del bardo gaelico, almeno non nel modo in cui vengono trattati dal poeta di Recanati.

La solitudine, ad esempio, spesso accompagnata dalle corde dell'arpa celtica, si inserisce in un contesto completamente diverso nel *Passero solitario* del 1831<sup>118</sup>; i soli riscontri più affini rilevabili nel testo, pertanto, non vanno nemmeno in quella direzione tematica, bensì riprendono in modo del tutto autonomo il tradizionale motivo del suono

---

Petrarca (*RVF*, IX, 14), a Tasso e al Guarini del *Pastor fido* (III, 1). A conforto di opinioni così discordanti, vale la pena ricordare che da una parte l'ampiezza di tale *topos* ha un raggio talmente vasto da poter contare su una lunga tradizione ampiamente consolidata e che dall'altra essa giunge alla memoria poetica sottoforma di stratificazioni plurime in cui talvolta è un lavoro assai complesso (e non sempre realizzabile *in toto*) riuscire a districare tutti i singoli fili che compongono un ricamo così finemente damascato.

<sup>118</sup> Non è di questo parere Pasquini (E. PASQUINI, *Lingua e stile nei "Canti" pisano-recanatesi*, cit.) che scopre echi manzoniani portati alla luce da un'imprevedibile convergenza (stupefacenti sono i raccordi lessicali proposti dallo studioso) fra la solitudine dell'Innominato, espressa nell'ultima parte della sua terribile notte di angoscia, e quella del poeta (pp. 174-176). L'osservazione è molto ricca di spunti di riflessione; tuttavia, probabilmente, un modello non necessariamente esclude l'altro, in quanto, se il vocabolario utilizzato dai due autori presenta un'area comune molto ampia, dall'altra, dal punto di vista psicologico, le condizioni dello stato d'animo del poeta forse sono più in armonia con le atmosfere ormai note che non con la tormentata conversione dell'Innominato.

percepito da lontano, che si disperde nell'aria e sfuma nell'orecchio del personaggio o del lettore accarezzandolo:

**Ed erra l'armonia per questa valle**  
 [...]
 **Odi spesso un tonar di ferree canne,**  
**che rimbomba lontan di villa in villa**

(*Il passero solitario*, vv. 3, 30-31)

Pochissimi appigli offre anche il 'ciclo di Aspasia', poiché nell'*Ossian* non trova spazio una riflessione organica sul sentimento amoroso: pur essendo presente nelle figure della *sensiblerie larmoyante* di fine Settecento, infatti, la natura sempre episodica con la quale tale sentimento si presenta impedisce la strutturazione di una visione globale del fenomeno, e in genere, dal punto di vista linguistico, si riduce a forme di derivazione perlopiù arcadica<sup>119</sup>.

Non stupisce, quindi, che l'apporto del *Pensiero dominante* (1831-1832) sia pressoché assente:

«E di vano piacer la **vana spene**» (v. 26); «Da che **ti vidi pria**» (v. 136).

«Ahi vana speme!» (*Oitona*, v. 142); «ti vidi pria / nella reggia paterna» (*Fingal*, VI, v. 175).

<sup>119</sup> Estremamente efficaci in questo senso sono le riflessioni di Fiorenza Ceragioli (F. CERAGIOLI, *Lingua e stile nei canti fiorentini e in Aspasia*, in *Lingua e stile di Giacomo Leopardi*, Atti del VIII Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati 30 Settembre-5 Ottobre 1991), Firenze, Leo. S. Olschki, 1994, pp. 233-252) che individuano nei componimenti un mutamento delle coordinate fisico-naturalistiche presenti fino a questo momento nella poetica leopardiana: si manifesta così una trasfigurazione della Natura – intesa come elemento paesaggistico che finora aveva fatto da sfondo ai *carmina* –, poiché l'ambiente naturale finora descritto non ha quasi più diritto di cittadinanza in un cuore ormai assorbito dall'amore che gli fa percepire tutto il resto come superfluo e quasi come elemento di disturbo da una concentrazione essenziale; e le caratteristiche della 'giovinezza' che si trasferiscono *in toto* nell'Amore non favoriscono la piena vicinanza con i temi frequentati dai poemetti.

Prelievi puntiformi che non si riconducono nemmeno all'argomento portante, ma appaiono come minuscole tessere di reminiscenze più ampie presenti nella mente del poeta. Qualche testimonianza in più offre invece il *Consalvo*, del 1833, il cui mito rudeliano (secondo l'ipotesi di Carducci) della confessione d'amore in punto di morte e del decesso fra le braccia dell'amata non ha cittadinanza nel repertorio ossianico:

«**giacea Consalvo**» (v. 2); «un detto d'alcun dolce **asperso**» (v. 15); «sostegno e cibo / esser solea dell'**infelice amante**» (vv. 17-18); «**Più non vedrò quegli occhi, / né la sua voce udrò!**» (vv. 48-49); «gli ultimi battea / **Palpiti della morte**» (vv. 79-80); «Assai palese / **Agli atti**» (vv. 89-90); «**al mio feretro / Dimani all'annottar manda un sospiro**<sup>120</sup>» (vv. 147-148).

«in giovinezza spento / giacea Cormanò» (*Dartula*, v. 395); «tornava asperso di letizia il volto» (*Temora*, I, v. 331); «infelice amante» (*Fingal*, V, v. 407); «non più sul prato / le lor orme vedrò, non più sul monte / udrò l'usata voce» (*Fingal*, III, vv. 257-259); «i palpiti / forieri della morte» (*Croma*, vv. 11-12); «agli atti, al volto / sembra eroe d'alto affar» (*Fingal*, V, v. 88).

Sparute tessere lessicali, il cui limite non è travalicabile in modo da stabilire una connessione contestualizzata, si rilevano anche nell'ampia descrizione dei vezzi femminili che suggella l'avvenuto disincanto e il congedo dall'illusione amorosa contenuti in *Aspasia* (1834):

«da **soave armonia** quasi ridesta», v. 6; «nel **fianco / Non punto inerme**», vv. 28-29.

«soave armonia» (*Fingal*, III, v. 386); «inerme il fianco» (*Cartone*, v. 435).

<sup>120</sup> Gavazzeni rinvia qui alla tematica funeraria del compianto sulla tomba ampiamente sfruttata nell'*Ortis*, che però, *ab origine*, risente a sua volta in profondità dell'influenza ossianica.

Nessuna variazione a questa *allure* portano i due componimenti sepolcrali *Sopra un bassorilievo antico sepolcrale* e *Sopra il ritratto di una bella donna*, entrambi scritti fra il 1834 e 1835<sup>121</sup>, mentre sulla stessa linea del *Consalvo*, per livello quantitativo e discrepanza tematica, si pone la *Palinodia al marchese Gino Capponi* del 1835, il cui tono sarcastico con il quale viene messo in ridicolo il progresso è ovviamente del tutto estraneo al mondo dei poemetti:

«Rise l'**alta progenie**» (v. 9); «non asterrà la mano / La **generosa stirpe**» (vv. 60-61); «Le risa alzai quando **sonava il nome**» (v. 240); «e per **conviti e feste**» (v. 264); «L'innocuo **nereggiar** de' cari aspetti» (v. 274).

«alta / progenie» (*Temora*, I, 191-192); «hai la di Selma generosa stirpe» (*Berato*, v. 251); «alto sonava il nome / del giovine regal» (*Fingal*, VI, v. 73); «conviti e feste» (*Calloda*, III, v. 45; *Temora*, IV, v. 183; *Calto e Colama*, v. 43); «i nereggianti crini / per lo volto ondeggiavano» (*Calloda*, II, v. 171).

In una fase in cui il *fil rouge* che finora ha tracciato il percorso si fa sempre più esile, persino un canto dal titolo *Il tramonto della Luna* (con il quale si entra nell'ultimo anno, il 1836), che al lettore esercitato richiama suggestioni ormai note, non lascia molto spazio alla loro rievocazione: compaiono echi tematici che quasi si perdono in una dimensione che sa di lontano, pur se ancora presente, sfumati come le armonie che vezzeggiavano l'orecchio secondo quell'orchestrato armonico riscontrato di frequente e prediletto dal poeta; ma essi stentano ad offrire segnali tangibili sul piano intertestuale:

E cantando, con mesta melodia,  
**l'estremo albor della fuggente luce,**  
**che dianzi gli fu duce,**  
 saluta il carrettier dalla sua via  
 [...]

<sup>121</sup> I commenti rilevano un solo punto di coincidenza lessicale per ciascuno dei due testi.

**Ma la vita mortal, poi che la bella  
Giovinezza sparì, non si colora  
D'altra luce giammai, né d'altra aurora.  
Vedova è insino al fine; ed alla notte  
Che l'altre etadi oscura,  
segno poser gli Dei la sepoltura.**

(*Il tramonto della Luna*, vv. 16-19, 63-68)

Versi per i quali sono state ipotizzate suggestioni da:

fiacco e fosco è quel duce  
che dianzi veleggiava in mar di luce.

(*Berato*, vv. 491-492)

[...] ancor sul cielo  
chiaro vedrai sfolgoreggiare il sole,  
e, al tremolar del mite raggio, il ramo  
torneran liete a rivestir le foglie [...]  
Ma chi una volta nella tomba scese  
Redir non puote per brillar di sole.

(*Catula*, vv. 13-20)<sup>122</sup>

Infine, sulla linea più terminologica dei canti precedenti, si assesta anche *La ginestra*, che conclude in sordina la rassegna:

Par che col grave **taciturno aspetto**  
Faccian fede e ricordo al passeggero.  
[...]  
[...] Per questo **il tergo**  
Vigliaccamente **rivolgesti** al lume  
[...]

---

<sup>122</sup> La proposta giunge da Gavazzeni su segnalazione di Bandini ed è tratta dall'edizione dei *Canti* proposta da Michele Leoni, anch'essa presente nella biblioteca di Monaldo.

Torna al **celeste raggio**

(*La ginestra*, vv. 12-13, 80-81, 269)

«In maestoso e taciturno aspetto» (*Temora*, II, v. 326);  
«allor che il tergo / rivolgesti dinnanzi alla mia spada» (*Oitona*,  
vv. 203-204); «celeste raggio» (*La guerra di Caroso*, v. 265).

Le sopravvivenze lessicali testimoniano tracce ancora sensibili di un passato che riaffiora sulla superficie di una maturità memore di tante esperienze, letterarie e non, in cui tutto ha trovato un proprio posto e ha dato frutto; tuttavia, per quanto riguarda la parabola dell'*Ossian*, soprattutto nell'ultimo periodo è assai inverosimile considerare tale presenza come un omaggio all'autore.

L'altezza vertiginosa dei 'Canti pisano-recanatesi' dissuade qualsiasi studioso dall'esporsi con assoluta certezza riguardo a possibili teorie interpretative e spinge piuttosto a tentare di orientarsi con estrema discrezione sulla base di testimonianze effettive recuperate da testi e repertori paratestuali, senza dimenticare però quanto anch'essi siano soggetti a letture talvolta discordanti o rivisitati diacronicamente.

Proprio nel nome di una tale ottica il percorso proposto prova a ricostruire le diverse fasi della ricezione di un'opera fondamentale per gli sviluppi artistici successivi a livello internazionale. I poemetti hanno rappresentato una costante dell'*iter* compositivo e del pensiero leopardiano, costituendo un serbatoio di stilemi ed immagini che non hanno mai abbandonato la sua ispirazione e, soprattutto, gli aspetti più intrinseci del suo stile. Da questi componimenti il poeta ha colto di volta in volta, a seconda delle fasi fisiologiche del suo percorso umano, della maturità della sua esperienza e del suo pensiero filosofico, gli elementi più congeniali al suo modo di sentire, relativamente ad un determinato momento storico o ad un argomento. Nonostante il livello di affinità tra il poeta e questa materia non si sia mantenuto costante, i *Canti di Ossian* hanno rappresentato una tappa imprescindibile della formazione di Leopardi fin dalla più tenera età e si rivelano come un fenomeno così capillare da addentrarsi nell'essenza stessa della sua arte poetica, esaltandone una sensibilità già delicatissima (e in naturale assonanza con le note dominanti delle



atmosfere nordiche), che ha trovato qui parte del suo nutrimento, senza il quale, probabilmente, non avrebbe toccato le vette irraggiungibili che oggi conosciamo.



## 8. Leopardi e Shakespeare

Una panoramica sul rapporto Leopardi-Shakespeare rischia, per come si presenta ad oggi lo *status quaestionis*, di essere un discorso *in absentia*. Di fronte a due figure dalla grandezza senza limiti, ciò che lascia più stupiti e increduli è che non sia stata registrata, in linea generale, la volontà di accostare – fosse anche in modo contrastivo – due personalità che hanno per sempre modificato le sorti della cultura letteraria (e non solo) nazionale e transnazionale.

Le coordinate di un simile lavoro non sono di certo semplici da gestire e, probabilmente, ciò ha giocato a sfavore di un tale indirizzo di indagine; a questo aspetto si deve aggiungere un'apparente (almeno per il momento) distanza fra i due autori, confermata dal fatto che chi si accinge ad avviarsi su questo sentiero non trova, purtroppo, segnali incoraggianti: sembra quasi impossibile, infatti, che uno spirito così ricettivo come quello del sensibile conte marchigiano non lasci trasparire nella sua produzione alcun segnale delle letture shakespeariane.

La critica non ha ancora dato una spiegazione (talvolta necessaria, specie in casi come questo, in cui si lavora su un'*absentia* illustre) di questo fenomeno e non sembra nemmeno esserne sufficientemente incuriosita, forse perché disorientata dalla scarsità di segnali finora recuperati; inoltre, anche i pochi contributi di cui si dispone non sempre si fanno valere per inattaccabilità delle teorie espresse. Nonostante ciò non è mancato chi ha accennato ad un tentativo in questo senso, ma sembra che i tempi non siano ancora maturi per una riflessione organica. Vale la pena, quindi, ripercorrere brevemente in senso cronologico quanto emerso finora a riguardo; prima, però, occorre riassumere le coordinate generali del rapporto oggetto di questa breve ricerca.

La conoscenza della lingua inglese da parte di Leopardi non si verifica con la stessa precocità conosciuta dagli altri studi<sup>1</sup>; eppure le occasioni di contatto con l'idioma anglosassone non mancavano in casa Leopardi: il conte Monaldo, appoggiandosi all'aiuto del cognato Carlo Antici, residente a Roma, era sempre prodigo nel procurare qualsiasi libro fosse richiesto dai figli, ed è noto che Carlo, soprattutto, ma anche Paolina, si erano dedicati ben presto a tale compito; tuttavia, non si hanno testimonianze concrete in questo senso se non all'altezza del 1825, quando, in un appunto dello *Zibaldone* datato 21 gennaio, Giacomo afferma inaspettatamente di conoscere questa lingua, che, in varie forme, frequenterà poi, fra letture e scritti, per tutti gli anni successivi.

Assunti questi termini cronologici, andrà segnalato un particolare che ha il sapore di una coincidenza alquanto singolare: sembra infatti accertato che prima del viaggio a Roma, realizzato fra il '22 e il '23, non vi siano testimonianze di un approccio a questo tipo di studio, e che sia proprio nella capitale che il poeta conosce l'opera shakespeariana. In uno dei suoi numerosi elenchi di letture del periodo, fra i tanti titoli elencati, si incontra infatti l'annotazione:

---

<sup>1</sup> Il percorso di apprendimento dell'inglese e le modalità di studio sono molto ben ricostruite in M. VERDUCCI, *Leopardi e la lingua inglese*, in ID., *Cultura inglese in Giacomo Leopardi*, Teramo, ECO, 1994, pp. 65-87, cui si rinvia per approfondimenti mirati e confortati da precisi documenti; ma si veda anche, in linea più generale, G. BARFOOT, *Leopardi e la lingua inglese*, in *Lingua e stile di Giacomo Leopardi*, Atti del VIII Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati 30 Settembre-5 Ottobre 1991), Firenze, Leo. S. Olschki, 1994, pp. 375-380.

Shakespeare par Le Tourneur, Paris, t. 1 et 3 savoir  
Othello, Coriolan, Macbeth, avec la vie de Shak.<sup>2</sup>

Dopo questo appunto non si hanno più testimonianze esplicite, se si eccettua la lettura della *Prefazione* del Pope allo Shakespeare dichiarata in un elenco di letture del 1826<sup>3</sup>. Lo studioso che desidera delineare un profilo del rapporto fra Leopardi e il bardo dell'Avon non dovrà quindi cercare una risposta negli esperimenti teatrali del giovane poeta, ambito di assonanza privilegiato che verrebbe naturale indagare fin da subito, poiché questi sono stati composti durante la giovinezza, quando ancora la lingua e l'autore con gli erano ben noti<sup>4</sup>. Ma anche considerando la produzione successiva a questo termine cronologico, ci si trova pressoché disorientati di fronte al rapporto fra la quantità di materiale disponibile e l'assenza di indizi concreti, fatta eccezione per lo *Zibaldone*, in cui il nome compare più volte, ma sempre all'interno di riflessioni teoriche generali. È forse utile ripercorrere molto brevemente quanto emerso finora dalle poche riflessioni della critica in merito alle possibili congruenze interne ad alcuni componimenti.

Un primo contributo appare nel 1896 per opera di Ernst Siebert<sup>5</sup>; lo studioso tedesco individua in cinque dei centoundici *Pensieri* palesi riprese shakespeariane: un'idea senza dubbio affascinante, ma che ad un'indagine approfondita lascia ampio spazio alla discrezionalità<sup>6</sup>. Il primo frammento, corrispondente al secondo pensiero, riguarda il rapporto fra padri e figli:

<sup>2</sup> Cfr. G. LEOPARDI, *Elenchi di letture*, in ID., *Tutte le poesie e tutte le prose*, a cura di Lucio Felici e Emanuele Trevi, Edizione integrale, Roma, Grandi Tascabili Economici Newton, 2001, p. 1113.

<sup>3</sup> Cfr. M. VERDUCCI, *Leopardi e la lingua inglese*, cit., p. 82, n. 70.

<sup>4</sup> Del 1811 è la *Virtù indiana*, cui segue, nel 1812, il *Pompeo in Egitto*; risalgono al 1816 gli abbozzi della *Maria Antonietta*, mentre sono databili al periodo 1818-1819 quelli dell'*Erminia* e della *Telesilla*. (Cfr. I. INNAMORATI, *Sperimentazioni drammaturgiche e rifiuto del teatro*, in *La dimensione teatrale in Giacomo Leopardi*, Atti dell'XI Convegno internazionale di studi leopardiani, Recanati 30 settembre/1-2 ottobre 2004, Firenze, Olschki, 2008, pp. 431-443).

<sup>5</sup> E. SIEBERT, *Ein Kommentar zu Giacomo Leopardis "Pensieri"*, Berlin, C. Vogts, 1896.

<sup>6</sup> La presentazione, inoltre, procede per lo più per giustapposizione di frammenti estrapolati dai testi dei due poeti, ai quali si aggiunge un corredo di osservazioni che, quando presenti, sono assai scarse o non ben definite, probabilmente dando per scontata una chiarezza oltremodo evidente all'autore.

[...] la potestà paterna appresso tutte le nazioni che hanno leggi, porta seco una specie di schiavitù de' figliuoli [...].

e viene messo in parallelo con un passo del *Re Lear*:

GLOUCESTER  
[legge una lettera di Edgar]

This policy and reverence of age makes the world bitter to the best of our times [...] I begin to find an idle and fond bondage in the oppression of aged tyranny [...].

(*King Lear*, I, 2)

La concordanza tematica è di certo rilevante; tuttavia, dopo un possibile primo momento di entusiasmo, la mente corre alla ben nota situazione familiare dell'autore, soprattutto in direzione paterna, appunto, e al carico di drammatica sofferenza che questa ha portato nella sua vita: le probabilità che quanto segnalato sia qualcosa di più di una interferenza casuale, giacché, in generale, questo stato d'animo può anche essere considerato come un sentimento comune all'età giovanile in sé, e non solo, quindi, circoscritto esclusivamente all'esperienza leopardiana, non appaiono in modo chiaro e si accordano perciò molto più naturalmente con il personale vissuto del poeta che non con una volontà di citazione o allusione letteraria colta.

L'autore cita poi la celeberrima constatazione secondo cui «la vita è una rappresentazione scenica» (pensiero XXIII); tale affermazione, però, nonostante il raggio di azione estremamente ampio di cui tale tema è dotato, non può essere considerata come un desiderio di avvicinamento alla riflessione shakespeariana, poiché, come lo stesso studioso riconosce, Leopardi si aggiunge qui ad una serie assai nutrita di illustri interventi precedenti (di cui il critico propone un breve *excursus*) che risalgono trasversalmente, attraverso le maggiori *auctoritates*, fino agli antichi greci<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> Sul concetto e sul personale modo in cui Leopardi lo intendeva, non sempre assimilabile *in toto* alla tradizione antica, cfr. N. BELLUCCI, *Leopardi e il tema della vita come rappresentazione scenica*, in *La*

La rassegna prosegue quindi con una presa d'atto relativa all'identità fra bontà e sciocchezza: «Gli sciocchi sieno buoni, perché altro no possono» (XLVI), in cui Siebert riconosce una rivisitazione di alcuni versi del *Racconto d'inverno*:

AUTOLICO

Ha, ha! What a fool Honesty is!  
And Trust, his sworn brother,  
A very simple gentleman!

(*The winter's tale*, IV, 4, vv. 594-596)

Benché si possa riconoscere una certa attinenza relativamente all'idea di base, l'analogia tematica presta il fianco ad ulteriori osservazioni, tanto più che è Leopardi stesso a darne involontariamente una spiegazione: il frammento, infatti, si inserisce in un contesto più ampio, nel quale il poeta riflette dal punto di vista socio-linguistico sui due concetti enunciati, prendendo atto che questa corrispondenza biunivoca è presente in *tutte* le culture senza eccezioni:

Non fa molto onore, non so s'io dica agli uomini o alla virtù, vedere che in tutte le lingue civili, antiche e moderne, le medesime voci significano bontà e sciocchezza, uomo da bene e uomo da poco. Parecchie di questo genere, come in italiano dabbenaggine, in greco *euétheia* prive del significato proprio, nel quale forse sarebbero poco utili, non ritengono, o non ebbero dal principio, altro che il secondo.

La puntiforme segnalazione successiva fa riferimento, invece, alla clausola «carne da cannone» (LXXIV), riferita al modo in cui Bonaparte definiva i soldati del

---

*dimensione teatrale in Giacomo Leopardi*, cit., pp. 79-94; e M. VERDENELLI, *Leopardi e il teatro come metafora del mondo*, in *La dimensione teatrale in Giacomo Leopardi*, cit., pp. 153-166.

suo esercito<sup>8</sup>. Siebert, che con una certa sicurezza associa l'espressione alla prima parte dell'*Enrico IV* (IV, 2):

WESTMORELAND

I did never see such pitiful rascals.

FALSTAFF

Tut, tut good enough to toss: food for powder.

(*Henry IV*, parte I, IV, 2)

non tiene però conto del fatto che già Chateaubriand, nel suo *pamphlet* antinapoleonico *De Bonaparte et des Bourbons*, del 1814, proprio riferendosi all'atteggiamento del grande generale francese dichiarava che

On en était venu à ce point de mépris pour la vie des hommes et pour la France, d'appeler les conscrits la matière première et la chair à canon.

Il breve catalogo si conclude con una correlazione fra il passo inglese

LEAR

O, reason not the need! Our basest beggars  
Are in the poorest thing superfluous.  
Allow not nature more than nature needs,  
Man's life's as cheap as beast's.

---

<sup>8</sup> Ma, in realtà, il tema del *Pensiero* è completamente altro e riflette su come le donne siano maggiormente attratte da uomini che non hanno nei loro confronti atteggiamenti rispettosi o di affetto; partendo da questo concetto, viene costruito un parallelo con il fatto che, allo stesso modo, l'esercito francese era fedele ed entusiasta del proprio generale, nonostante la considerazione non proprio edificante che, secondo alcune testimonianze, egli aveva dei suoi soldati.



(*King Lear*, II, 4, vv. 261-264)<sup>9</sup>

e la teoria espressa nel Pensiero XCVIII, che sembra commentare il comportamento del sovrano inglese:

[...] scene, per dir così, reali, non differenti in nessuna maniera da quelle che vedute ne' teatri, o lette ne' libri delle commedie o de' romanzi, sono credute finte di là dal naturale per ragioni d'arte.

A prima vista, il passo della tragedia potrebbe sembrare un'esemplificazione di questa riflessione; tuttavia, il collegamento che si vuole costruire fra i due frammenti non è confortato da segnali marcatamente concreti e perciò può sussistere soltanto su un livello assimilabile più ad un'ipotesi psicologica. Inoltre, anche in questo caso è lo stesso Leopardi ad indebolire un filo già piuttosto sottile, poiché chiama in causa una pluralità di luoghi talmente ampia («teatri», «libri», «commedie» e «romanzi») in virtù delle quali diventa complicato affermare che in quel momento il suo pensiero si stesse rivolgendo in modo così selettivo ai versi citati. Il passo, inoltre, si inserisce all'interno di una riflessione molto più ampia e complessa che si riconduce al legame fra la vita e il teatro, inteso proprio come mancanza di naturalezza e autenticità che intride profondamente l'esistenza umana: con questa affermazione, e proprio grazie all'ampiezza dello sguardo onnicomprensivo in essa suggerito, il poeta si pone il chiaro intento di estendere ad una dimensione universale questo rapporto biunivoco indissolubile, alla base dell'esistenza dell'uomo moderno<sup>10</sup>.

Un ulteriore contributo alla parentesi Leopardi-Shakespeare risale al 1911 e appartiene ad una monografia di Giuseppe De Lorenzo<sup>11</sup>; l'intervento è riportato in un

---

<sup>9</sup> Il motivo attorno al quale ruota la battuta del sovrano è fra l'altro riconducibile ad un matrice antica che risale al pensiero di Antistene, espresso nel *Convito* di Senofonte (SENOFONTE, *Simposio*, IV, 34-44).

<sup>10</sup> In tale direzione interpretativa si pone anche l'utilissimo intervento di Novella Bellucci (cfr. N. BELLUCCI, *Leopardi e il tema della vita come rappresentazione scenica*, cit., p. 94).

<sup>11</sup> G. DE LORENZO, *Shakespeare e il dolore del mondo*, Bologna, Nicola Zanichelli, 1911.

più recente saggio di Verducci<sup>12</sup>, il quale trascrive «il poco convincente raffronto»<sup>13</sup> tra uno stralcio del monologo di Amleto e alcuni versi del *Bruto minore*, qui schematizzato:

**Shakespeare**

O, that this too too solid flesh would melt  
Thaw and resolve itself into a dew!  
Or that the Everlasting had not fix'd  
His canon 'gainst self-slaughter! O God! God!  
How weary, stale, flat and unprofitable,  
Seem to me all the uses of this world!

(*Amleto*, I, 2, vv. 131-136)

**Leopardi**

O tenebroso ingegno. A voi, fra quante  
Stirpi il cielo avvivò, soli fra tutte,  
Figli di Prometèo, la vita increbbe;  
A voi le morte ripe,  
Se 'l fato ignavo pende,  
Soli, o miseri, a voi Giove contende.

(*Bruto minore*, vv. 70-75)

In entrambi i casi i personaggi, assimilabili in quanto a carisma e per l'impeto che traspare dalle loro affermazioni, esprimono in chiave monologica il proprio desiderio di morte come risoluzione di una situazione non più gestibile né sopportabile; ma nonostante questi primi elementi il discorso si sviluppa in direzioni diverse, pur chiamando in causa, in entrambe le situazioni, le continue sofferenze insite nella vita stessa dell'uomo (anche questo, *topos* di assai lunga e nota tradizione letteraria). Alla luce di corrispondenze così generiche, spesso non riconducibili in modo specifico al testo inglese, ma ad un bacino letterario molto più ampio, si potrebbe ritenere forse più condivisibile il giudizio espresso in merito da Verducci<sup>14</sup>.

<sup>12</sup> M. VERDUCCI, *Leopardi e la letteratura inglese*, in ID., *Cultura inglese in Giacomo Leopardi*, Teramo, ECO, 1994, pp. 89-149.

<sup>13</sup> M. VERDUCCI, *Ivi*, pag. 99.

<sup>14</sup> Senza contare, infine, che il *Bruto minore* è stato scritto nel dicembre del 1821 in «20 giorni», secondo quanto afferma lo stesso autore nell'autografo. Siamo quindi nel periodo precedente alla conoscenza dell'opera shakespeariana; tuttavia, quand'anche si supponesse che Carlo discuteva con i fratelli in merito alle sue letture, non avendo Giacomo ancora un contatto diretto con il testo, la probabilità che egli se ne serva in una modalità che travalica il commento personale (pur presente nello *Zibaldone* di questi anni), tanto da rientrare già nella struttura del componimento, non si può dire che goda di una consistenza considerevole.

Più meritevole di attenzione sembra, invece, un altro riscontro proposto da De Lorenzo, che ha voluto vedere, infatti, nei versi dell'invocazione alla morte presenti nell'ultima strofa del canto *Amore e morte*:

Bella morte, pietosa  
Tu sola al mondo dei terreni affanni

(*Amore e morte*, vv. 98-99)

la ripresa di un'esclamazione dell'anziano Mortimer mentre sta per essere portato nella prigione dove morirà: «Just death, kind umpire of men's miseries» (*Henry VI*, parte I, II, 5, v. 29). Se da un lato l'espressione leopardiana si pone ad una distanza molto ravvicinata rispetto al testo inglese, anche dal punto di vista prettamente lessicale, dall'altro è pur vero che anche sul tema della morte pietosa, vista come unico conforto e termine dei mali terreni esiste una tradizione assai ampia: molto plausibili, visti anche gli interessi prediletti dall'autore, sembrano pertanto le ipotesi avanzate da Gavazzeni<sup>15</sup>, secondo cui la clausola «morte pietosa» risale al *Triumphus mortis* petrarchesco («Per saper s'esser pò Morte pietosa», I, v. 108), mentre, per quanto riguarda il secondo verso, rinvia, attraverso Blasucci, alla Didone virgiliana («sola infandos Troiae miserata labores», *Aen.*, I, v. 597) e, per contrasto, a Properzio («Tu sola humanos numquam miserata dolores», I, 16, v. 25).

Infine, un'osservazione più puntuale e diacronica del lessico leopardiano all'interno dei canti che compongono il cosiddetto 'Ciclo di Aspasia'<sup>16</sup> testimonia che il termine 'morte' era già stato concepito come «gentile» all'interno del *Pensiero dominante* e nel crescendo drammatico innervato in tali componimenti esso diventa protagonista di un processo di trasformazione semantica e figurativa che coinvolge i maggiori nuclei tematici della poetica leopardiana: così come la 'natura' tende a scomparire nella sua accezione paesaggistica, afferendo al concetto di 'fato', e tutte le caratteristiche della 'giovinezza' vengono inglobate dall' 'amore', così anche la 'morte',

<sup>15</sup> G. LEOPARDI, *Canti*, introduzione di Franco Gavazzeni e Maria Maddalena Lombardi, RCS Libri S.p.A., Milano, 1998.

<sup>16</sup> Sul tema cfr. le fondamentali riflessioni contenute in F. CERAGIOLI, *Lingua e stile nei canti fiorentini e in Aspasia*, in *Lingua e stile di Giacomo Leopardi*, Atti del VIII Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati 30 Settembre-5 Ottobre 1991), Firenze, Leo. S. Olschki, 1994, pp. 233-252.

o meglio, *Morte* – poiché viene personificata e rigenerata – diventa la *sola* consolatrice, ancora una volta l'unico bene concesso all'uomo<sup>17</sup>.

L'ultimo contributo, in ordine cronologico, è di Ghan Singh<sup>18</sup>. La suggestiva riflessione si propone con un taglio che è sia il suo punto di forza sia, allo stesso tempo, il suo lato maggiormente discutibile: l'autore, infatti, non identifica evidenze testuali precise, ma procede per analogie di aree tematiche, le quali però, spesso, pur essendo vere, non riescono a costruire un rapporto esclusivo fra i due poeti, poiché quegli stessi ambiti sono abbondantemente frequentati dalle maggiori *auctoritates* della tradizione. Anche Singh, dunque, ripropone *topoi* quali le sofferenze della vecchiaia e il desiderio di morte<sup>19</sup>, la constatazione della tragica realtà della vita umana, la vanità dell'uomo e le grandi domande dell'esistenza<sup>20</sup>, che, pur se dipinti dal recanatese secondo una «descrizione e sviluppo delle passioni, e de' caratteri che è propria de' drammi moderni<sup>21</sup>», non rendono così scontata la conseguenza secondo cui, allora, è stata l'influenza del grande tragediografo ad agire sul poeta, come invece sembra si lasci supporre al lettore.

Lo studioso indiano si sofferma però sul piano psicologico ed è forse questo l'aspetto che permette di dare un primo abbozzo di spiegazione alla domanda di esordio di questo breve percorso sui motivi dell'illustre assenza: se la conoscenza di Shakespeare è un dato inconfutabile (e in forme non ancora definibili ciò è vero anche prima del '22-'23, poiché nello *Zibaldone* è presente – e con una certa cognizione di causa – già dal '21<sup>22</sup>, probabilmente, si può ipotizzare, per effetto delle letture del

---

<sup>17</sup> Su questo concetto e sulle sue antiche radici Leopardi ritorna spesso; ma emblematiche in proposito sono alcune annotazioni (*Zibaldone*, 2672-2675), datate fra il 10 e il 25 febbraio 1823, in cui il poeta raccoglie numerose sentenze di autori antichi che consideravano la morte come somma felicità e dono maggiore degli dei.

<sup>18</sup> G. SINGH, *Leopardi e Shakespeare*, in *La dimensione teatrale in Giacomo Leopardi*, cit., pp. 313-318.

<sup>19</sup> In proposito egli rileva una corrispondenza fra *Pensieri*, VI e *Misura per misura* (III, 1, vv. 1254-1263).

<sup>20</sup> L'autore segnala come gli stessi argomenti siano reperibili in alcune opere shakespeariane, ma le proposte, seppur suggestive, non superano l'aspetto dell'identità tematica, e nemmeno l'autore forza di più il contatto, assestandosi così su un livello di segnalazioni che sembrano voler essere più delle considerazioni personali, le quali, a loro volta, si traducono quasi in inviti ad un approfondimento ulteriore.

<sup>21</sup> *Zibaldone*, 20 settembre 1823.

<sup>22</sup> Per completezza di informazioni, si riportano di seguito i relativi passi dello *Zibaldone*:

fratello Carlo, visto che Giacomo non conosceva ancora la lingua inglese all'epoca), è altrettanto vero che l'affinità di pensiero è un dato certo e confermato non soltanto da alcuni passi tematici dello *Zibaldone* (e non solo da questo, se si pensa alle *Operette morali* e ai *Canti*) ma anche dal riconoscimento del bardo come uno dei maggiori filosofi della storia, secondo quanto si afferma nell'operetta *Parini ovvero della gioia*:

[...] il Descartes, Galileo, il Leibnitz, il Newton, il Vico, in quanto all'innata disposizione dei loro ingegni, sarebbero potuti essere sommi poeti; e per lo contrario Omero, Dante, lo Shakespeare, sommi filosofi.

---

«Si possono però citare in contrario il Racine dopo il Corneille, e il Voltaire dopo lui, e qualche tragico inglese dopo Shakespeare, ma nessuno però di quella eccellenza e fama» (17. Marzo 1821); «Parlo della sua letteratura propria [quella inglese], cioè della moderna, e dell'antica di Shakespeare ec. e non di quella intermedia presa da lei in prestito dalla Francia» (13 Maggio 1821); «pourquoi des scènes entières du *Pastor fido* sont-elles sçues par cœur aujourd'hui à Stocolm et à Pétersbourg? et pourquoi aucune pièce de Shakespeare n'a-t-elle pu passer la mer? C'est que le bon est recherché de toutes les nations. Un falso pregio, cioè non naturale, in fatto di bellezza, non può dunque nè lungamente nè comunemente essere stimato [...]» (31 Luglio 1821); «Così [riuscirà a maturare svincolandosi dalle originarie influenze francesi] anche la lingua e letteratura Inglese al tempo di Anna, sebben ella aveva già da molto tempo uno Shakespeare, scrittore veramente nazionale» (15 novembre 1821).

«I tedeschi hanno traduzioni dal greco, dal latino, dall'italiano, dall'inglese, dal francese, dallo spagnuolo, d'Omero, dell'Ariosto, di Shakespeare, di Lope, di Calderon ec.» (29-30 giugno 1823); «[...] intendendo per seconda famiglia di letterature europee quelle di carattere settentrionale, cioè l'inglese de' tempi d'Ossian e di quelli di Shakespeare, e la moderna ch'è una continuazione di questa, la tedesca, l'antica scandinava, illirica, e simili» (9-10 settembre 1823);

«Quei drammatici, e simili, che in circostanze di grandi passioni introducono de' soliloqui, fondandosi sulla convenzione che permette a' suoi personaggi di dire alto quello che essi direbbero tra se medesimi se fossero reali, sappiano che in tali circostanze l'uomo tra se non dice nulla, non parla punto neppur seco stesso. E fra tali drammatici ve n'ha de' sommi (Shakespeare medesimo), se non son tali tutti» (30 novembre 1828).

Tuttavia, Singh ritiene che ciò che maggiormente divide queste due personalità sia il loro approccio proprio nel modo di trattare le passioni oggetto della loro arte: egli vede crearsi un divario fra un poeta la cui ispirazione lirica, fondata sulla propria esperienza e sui propri sentimenti, costituisce il punto di partenza imprescindibile della sua creatività, e un uomo di teatro che invece fa dell'oggettività universale con cui mette in scena i propri personaggi il suo maggiore vessillo identificativo. È proprio per tali ragioni che, secondo lo studioso (ed è di buon auspicio concludere con una sua intuizione, nella speranza che diventi un *input* quanto mai fruttuoso, certamente più di quanto questo lavoro non sia riuscito a realizzare) «il vero legame fra Leopardi e Shakespeare si trova nelle *Operette morali* e nello *Zibaldone*, con i loro arguti commenti e riflessioni di carattere morale, filosofico e psicologico e con la loro presa sul reale e sull'attuale, e con il loro uso, insieme creativo ed esplorativo, del linguaggio in cui ogni pensiero pensato è stato profondamente sentito e realizzato<sup>23</sup>».

---

<sup>23</sup> G. SINGH, *Leopardi e Shakespeare*, cit., p. 318.

## **Conclusioni**





## Conclusioni

Le prime considerazioni riguardanti un percorso così vasto e spesso accidentato invitano a prendere atto di quanto due filoni letterari come Ossian e Shakespeare, nonostante la fama che li accompagna, rimangano, nel rapporto con la letteratura italiana del periodo preso in esame, dei cantieri di lavoro ancora aperti e ricchi di suggestioni spesso non ancora indagate.

L'analisi che qui si è tentato di proporre ha intrapreso un percorso cronologico – scelto in quanto considerato metodologicamente il più congeniale all'obiettivo – teso a tracciare una linea continuativa attraverso la quale stabilire un *iter* quanto più possibile progressivo, anche se parziale, del processo di ricezione delle due materie. I grandi nomi della letteratura che hanno composto questo limitato (solo nel numero, vista l'insondabile grandezza delle *auctoritates*) campionario di esperienze determinano un'articolazione in più tappe, ciascuna delle quali corrisponde ad una fase del procedimento ricettivo. A ciò si aggiunge poi un ulteriore elemento di riflessione, ossia il fatto che i poemetti detengono una caratteristica di propedeuticità rispetto al teatro del grande drammaturgo inglese: per motivi semplicemente legati alla tempistica di

pubblicazione delle rispettive opere o per ragioni relative alla minore difficoltà linguistica, la conoscenza dell'*Ossian*, in genere, avviene per prima e avvolge l'animo di chi ne entra in contatto in un'atmosfera molto diversa dalla tradizione, ricca di suggestioni nordiche, sentimentali, *larmoyantes*, romantiche e naturalistiche che affasciano profondamente il lettore, ammantandolo di un'inquietudine ombrosa e senza requie, dai risvolti al contempo intimamente dolci ed epicamente cruenti.

I *Canti* dell'Omero del Nord, così intrisi di una drammaticità che si fa quasi preambolo di una possibile messa in scena, soprattutto nella versione cesarottiana dell'opera, contribuiscono ad aprire la strada e preparano il terreno alla ricezione del grande teatro inglese, favorendo la comprensione dei suoi aspetti più *sombres*, delle dinamiche spesso truci e delle problematicità psicologiche dei personaggi che affasciano il pubblico. Il binomio Ossian-Shakespeare si configura come un nesso letterario strettamente unito, di cui i grandi temi della morte, della riflessione sulla caducità della vita umana, del sentimento costituiscono forse il vertice ultimo di una fitta tessitura di suggestioni e affinità tematiche e sceniche che coinvolgono le istanze del nuovo gusto letterario e della nuova sensibilità.

Di fronte a questa nuova esperienza ciascun autore interagisce con la materia rileggendola secondo il proprio stile e la propria esperienza umana e culturale. L'osannato Monti, poeta dell'uso e del riuso dei modelli, si avvicina all'*Ossian* cesarottiano riconoscendo nel professore patavino un maestro di stile dal quale attingere a piene mani, attuando una rielaborazione che talvolta stenta a spiccare il volo verso una vera autonomia artistica, poiché preferisce rimanere ancorata al riparo di una solida tradizione, ma che tuttavia non si può neppure definire come mera imitazione delle forme.

Il calco si manifesta piuttosto sul versante shakespeariano: l'opera del drammaturgo costituisce per il poeta di Alfonsine quasi una rivelazione, di cui parla entusiasta agli amici, un'inesauribile miniera della quale al Monti va riconosciuto il merito di aver intuito la preziosità; con incomparabile ammirazione per l'autore, egli lo saccheggia come una vetrina traboccante di gioie dall'inestimabile valore, pronto – sulla scorta di innumerevoli esperimenti di cui sono testimonianza i quaderni di lavoro – a ricollocare tali gemme nei momenti topici delle proprie opere, talvolta traslitterandole *mot à mot* (e appropriandosene indebitamente), talvolta sottoponendole ad uno sguardo più analitico che gli permette di rimodularle.

Se il poeta napoleonico rappresenta la fase della scoperta, Alfieri si configura in questo breve percorso come il rappresentante di un momento più analitico; l'astigiano si distingue per l'impegno teso ad una comprensione più profonda dei meccanismi che regolano la narrazione ossianica e la produzione tragica shakespeariana: lo studio della componente drammatica insita nei poemetti (operata negli *Estratti*) gli permette di ricavare una sostanziosa componente legata al lessico e agli stilemi topici, amalgamati abilmente, in un secondo momento, nei versi tragici; essa si distingue in concrezioni più massicce attorno ai temi che caratterizzano la tradizionale galleria dei motivi gaelici, ma non disdegna neppure creazioni *ex novo*, a conferma della codificazione di una nuova *langue* tematica ormai avvenuta.

Lo stesso spirito analitico viene applicato anche alla materia inglese, alla quale Alfieri si avvicina con molta circospezione e formalmente negando di servirsene, nel nome di un'originalità che disconosce qualsiasi modello di riferimento. Se tuttavia le ipotesi formulate fossero corrette, il rapporto Alfieri-Shakespeare descriverebbe, allora, l'esperienza di una prima analisi e interiorizzazione delle forme, che raggiunge il suo apice non soltanto con la resecata ripresa lessicale di alcuni passi, bensì con la riformulazione di alcune scene di cui vengono mantenute puntualmente la dinamica (pur talvolta secondo il principio di ciò che è stato definito "citazione al contrario") e il meccanismo sotterraneo ad esse sotteso, come a volerne conservare lo scheletro di base completandolo però con il nuovo materiale tragico. A ciò si affianca, poi, la diversificazione dei livelli di riassorbimento della produzione drammatica del Bardo, quasi ad evidenziare un interesse ad ampio raggio che permea i maggiori aspetti che ne compongono le opere, dall'analogia tematica debitamente contestualizzata alle ombre psicologiche dei personaggi più complessi e alle loro intime inquietudini.

Una fase di assimilazione più matura è invece rappresentata dall'esperienza foscoliana, probabilmente fra le più significative in questo senso, poiché riesce a ricostruire un'unità fra i linguaggi dei due filoni. Lo spirito ossianico si diffonde nella pagina dell'*Ortis* toccandone con accortezza le medesime corde, in un contrappunto continuo che determina un'intima affinità di atmosfere non comune; con le variegature sfumature di una tale tastiera si coniugano alcune reminiscenze tragiche che lasciano acquisire alla narrazione cromatismi emotivi e suggestioni drammatiche che acquiscono gli stati d'animo del protagonista, amplificandone i pensieri e sottolineandone le sensazioni.

La potenza della parola shakespeariana vivifica il languore celtico e crea un impasto di passioni irrefrenabili ben note all'ipersensibilità ortisiana. Il poeta di Zante, nei suoi funambolici intarsi letterari, amalgama con perfetto equilibrio due modelli che probabilmente ha intuito essere in comunione fra loro, ma soprattutto riesce ad interiorizzarli in modo tale da renderli perfettamente naturali all'interno del suo stesso linguaggio. Ogni dettaglio sembra scaturire spontaneamente dalla penna dell'autore senza lasciar percepire sbalzi stilistici o fratture espressive; egli, pertanto, naturalizza tali modelli all'interno del proprio linguaggio, superando quindi la fase di mera scoperta o di studio: la nuova esperienza sta cominciando ad essere assimilata in modo ben più profondo, nonostante le variazioni imputabili alle diverse edizioni e il desiderio di autonomia nei confronti dell'antico maestro (nel caso dei poemetti), ma ciò non riesce mai a pregiudicare un processo ormai saldamente in atto.

Lo stesso giovane conte di Recanati non rimane esente da questa esperienza, pur se compiuta in modo parziale rispetto alle due coordinate di riferimento, almeno allo *status quaestionis* attuale. La parabola dell'*Ossian* lo accompagna durante un'infanzia animata da miti e sogni di un'antichità studiata, desiderata e ammirata a tal punto da immedesimarsi in essa, e non certo con la sola ragione dell'esercizio scolastico. Le fantasticherie della mente infantile, nutrite in abbondanza da una biblioteca paterna sempre in crescita, su richiesta dei giovanissimi allievi, si concretizzano in primi elaborati poetici in cui la presenza del modello appare chiara e consistente, soprattutto in concomitanza con quei *topoi* per i quali esso si propone come l'ampio vocabolario di un linguaggio ormai codificato.

Ma l'esperienza ossianica continua a sopravvivere anche nella produzione maggiore del poeta, pur con fasi alterne: come un fiume carsico, le melodie dei canti gaelici riaffiorano in presenza di analogie tematiche legate a quegli argomenti che più contraddistinguono la narrazione dei poemetti, nonostante le variazioni congenite alla maturazione del pensiero del poeta (e alle contingenze storiche), che si apre anche ad una dimensione politica dell'attivismo bellico. Spie della presenza di un tale codice espressivo permangono, affievolendosi progressivamente, durante tutto il percorso artistico della grande poesia leopardiana collaborando attivamente alla creazione di alcune di quelle tessere che costituiscono il capolavoro del linguaggio dei *Canti*, nei quali si trovano amalgamate con estrema naturalezza.

L'ampio orizzonte su cui si è appoggiato lo sguardo dell'analisi proposta non ha alcuna pretesa di essere esaustivo: l'antologia degli autori rappresenta già in sé il risultato di una cernita all'interno di un panorama ben più complesso e frastagliato, in cui molte più figure avrebbero, a ragione, pieno diritto di cittadinanza; inoltre, essendo pressoché sterminata e insondabile la statura delle personalità che fanno parte di questa breve quanto preziosa galleria, si è resa necessaria una non semplice campionatura che rispondesse ai criteri della rappresentatività più oggettiva. Alla luce di tali coordinate, la dimensione cronologica adottata segue l'intento di tracciare una fisiologia della ricezione e della rielaborazione di due materie letterarie fondamentali per gli sviluppi successivi, nella consapevolezza del fatto che da un lato senza tali contributi stranieri la grande stagione romantica italiana forse sarebbe stata diversa, dall'altro che rimane sempre un'impresa difficile commentare e spiegare i momenti cardine di una cultura che sta rinnovando la propria personalità proprio in quegli anni, esponendosi agli apici di queste esperienze artistiche, ma soprattutto umane, cui forse va lasciato un margine di irraggiungibilità razionale, un'anima di ineffabile fascino, poiché

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<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> M. CESAROTTI, *Ragionamento sopra l'origine e i progressi dell'arte poetica*, 1762.



## **Bibliografia**





- V. ALEMANNI, *Un filosofo delle lettere (Melchiorre Cesarotti)*, Torino-Roma, Loescher, 1894.
- V. ALFIERI, *Antonio e Cleopatra*, in ID., *Tragedie postume*, edizione critica, a cura di Marco Sterpos, Bicentenario alfieriano, Asti, Casa D'Alfieri, 1976, vol. 1.
- V. ALFIERI, *Bruto secondo*, commento e saggio critico di Nunzio Vaccalluzzo in relazione con *La mort de César* di Voltaire e il *Julius Caesar* di Shakespeare, quarta edizione, Livorno, Raffaello Giusti, 1936.
- V. ALFIERI, *Bruto secondo*, testo definitivo e redazioni inedite, a cura di Angelo Fabrizi, in *Opere di Vittorio Alfieri da Asti, Tragedie*, edizione critica, Bicentenario alfieriano, Asti, Casa D'Alfieri, 1976, vol. 27.
- V. ALFIERI, *Estratti d'Ossian e da Stazio per la tragica*, a cura di Piero Camporesi, Asti, Casa Alfieri, 1969, volume 1, in *Opere di Vittorio Alfieri da Asti*, Asti, Casa Alfieri, 1969, volume 21.
- V. ALFIERI, *Filippo*, in *Vittorio Alfieri. Opere*, introduzione e scelta di Mario Fubini, testo e commento a cura di Arnaldo di Benedetto, Milano, Napoli, Riccardo Ricciardi, 1977.
- V. ALFIERI, *L'opera poetica di Vittorio Alfieri*. Scelta di tragedie e di poesie minori con introduzione, commento e tre saggi critici di Nunzio Vaccalluzzo, Livorno, Raffaello Giusti, 1909.
- V. ALFIERI, *La congiura de' Pazzi*, in *Vittorio Alfieri. Opere*, introduzione e scelta di Mario Fubini, testo e commento a cura di Arnaldo di Benedetto, Milano, Napoli, Riccardo Ricciardi, 1977.
- V. ALFIERI, *Merope*, in *Vittorio Alfieri. Opere*, introduzione e scelta di Mario Fubini, testo e commento a cura di Arnaldo di Benedetto, Milano, Napoli, Riccardo Ricciardi, 1977.
- V. ALFIERI, *Mirra*, a cura di Angelo Fabrizi, Centro nazionale di studi alfieriani. Studi e documenti. Collana diretta da Arnaldo Di Benedetto, Modena, Mucchi, 1996.
- V. ALFIERI, *Mirra*, in *Vittorio Alfieri. Opere*, introduzione e scelta di Mario Fubini, testo e commento a cura di Arnaldo di Benedetto, Milano, Napoli, Riccardo Ricciardi, 1977.
- V. ALFIERI, *Polinice*, in *Vittorio Alfieri. Opere*, introduzione e scelta di Mario Fubini, testo e commento a cura di Arnaldo di Benedetto, Milano, Napoli, Riccardo Ricciardi, 1977.

- V. ALFIERI, *Saul*, in *Vittorio Alfieri. Opere*, introduzione e scelta di Mario Fubini, testo e commento a cura di Arnaldo di Benedetto, Milano, Napoli, Riccardo Ricciardi, 1977.
- V. ALFIERI, *Vita di Vittorio Alfieri da Asti scritta da esso*, in *Vittorio Alfieri. Opere*, introduzione e scelta di Mario Fubini, testo e commento a cura di Arnaldo di Benedetto, Milano, Napoli, Riccardo Ricciardi, 1977.
- V. ALFIERI, *Vita*, introduzione e note di Marco Cerruti, nota bio-bibliografica a cura di Luisa Ricaldone, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 1987.
- V. ALFIERI, *Estratti d'Ossian e da Stazio per la tragica*, a cura di Piero Camporesi, Asti, Casa Alfieri, 1969, volume 1, in *Opere di Vittorio Alfieri da Asti*, Asti, Casa Alfieri, 1969, vol. 21.
- V. ALFIERI, *Vita*, a cura di Vittore Branca, edizione integrale commentata, Milano, Mursia, 1983.
- C. ANGELINI, *Carriera poetica di Vincenzo Monti*, Milano, Fabbri, 1990.
- G. ANTONELLI, *Dall'Ottocento a oggi*, in *Storia della punteggiatura in Europa (Parte II, La punteggiatura in Italia)*, a cura di Bice Mortara Garavelli, Roma-Bari, Laterza, 2008, pp. 178-210.
- I. ARADAS, *Macbeth in Italia*, Bari, Adriatica, 1989.
- A. ARSLAN, A. MOLESINI, «*Macbet*», «*Macbetto*», «*Macbeth*»: *dalla proposta del 1798 al trionfo mancato del 1830*, in «*Rivista italiana di drammaturgia*», Anno IV, n. 14, Dicembre 1979, pp. 57-97.
- A. ARSLAN, *Donne, salotti e scrittura nel Veneto del tardo Settecento*, in AA. VV. *Gentildonne, artiste, intellettuali al tramonto della Serenissima*, Milano-Venezia, Eidos, 1998, pp. 9-16.
- G. BALDASSARRI, *Cesarotti fra Omero e Ossian*, 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 Guido Santato, Genève, Droz, 2003, pp. 175-207.
- G. BALDASSARRI, *Introduzione agli "Atti" del convegno di Gargnano del Garda, Aspetti dell'opera e della fortuna di Melchiorre Cesarotti*, a cura di Gennaro Barbarisi e Giulio Carnazzi, Milano, Cisalpino, 2002, t.1, pp. XIII, XXI.
- G. BALDASSARRI, *L'«Ossian» di Cesarotti e la tradizione letteraria italiana*, in «*Padova e il suo territorio*», 13 (2008), 135, pp. 4-7.

- G. BALDASSARRI, *L'«Ossian» di Cesarotti*, in *Melchiorre Cesarotti*, a cura di Antonio Daniele, Padova, Esedra, 2011, pp. 155-186.
- G. BALDASSARRI, *Sull'«Ossian» di Cesarotti. I. Le edizioni in vita, il carteggio, il testo inglese del Macpherson*, in «Rassegna della Letteratura Italiana», 93 (1989), 3, pp. 25-58.
- G. BALDASSARRI, *Sull'«Ossian» di Cesarotti. II. Il testo inglese e il testo italiano: fraintendimenti e primi contributi esegetici*, in «Rassegna della letteratura italiana», 94 (1990), 1-2, pp. 5-29.
- G. BALDASSARRI, *Sull'«Ossian» di Cesarotti. III. Le varianti e le «parti liriche». Appunti sul Cesarotti traduttore*, in «Rassegna della letteratura italiana», 94 (1990), 3, pp. 21-68.
- F. BALDENSBERGER, *Esquisse d'une histoire de Shakespeare en France*, in ID., *Études d'histoire littéraire*, Paris, Hachette, 1910.
- G. BALDINI, *Manualetto shakespeariano*, Torino, Einaudi, 1964.
- G. BARBARISI, *Vincenzo Monti e la cultura neoclassica*, in *Storia della Letteratura Italiana*, vol. VII, *L'Ottocento*, a cura di Emilio Cecchi e Natalino Sapegno, Milano, Garzanti, 1969, pp. 3-95.
- G. BARETTI, *Discours sur Shakespeare et sur Monsieur de Voltaire*, Londra, chez J. Nourse e Parigi, chez Durand neveu, 1777.
- G. BARFOOT, *Leopardi e la lingua inglese*, in *Lingua e stile di Giacomo Leopardi*, Atti del VIII Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati 30 Settembre-5 Ottobre 1991), Firenze, Leo. S. Olschki, 1994, pp. 375-380.
- E. BASSI, L. URBAN PADOAN, *Canova e gli Albrizzi, tra ridotti e dimore di campagna del tempo*, Milano, Libri Scheiwiller, 1989.
- N. BELLUCCI, *Leopardi e il tema della vita come rappresentazione scenica*, in *La dimensione teatrale in Giacomo Leopardi*, Atti dell'XI Convegno internazionale di studi leopardiani, Recanati 30 settembre/1-2 ottobre 2004, Firenze, Olschki, 2008, pp. 79-94.
- A. BENISCELLI, *Cesarotti e Alfieri: ai confini di una nuova drammaturgia*, in *Aspetti dell'opera e della fortuna di Melchiorre Cesarotti*, a cura di Gennaro Barbarisi e Giulio Carnazzi, Milano, Cisalpino, 2002, t. 2, pp. 469-495.
- E. BIAGINI, A. BRETTONI, *Antologia di testi: Madame Dacier, Desfontaines, D'Alembert, Batteux, Delille e le teorie della traduzione*, a cura di Enza Biagini e

Augusta Brettoni, in *A gara con l'autore: aspetti della traduzione nel Settecento*, a cura di Arnaldo Bruni e Roberta Turchi, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 57-96.

E. BIAGINI, *Nota sulle teorie della traduzione del Settecento*, in *A gara con l'autore: aspetti della traduzione nel Settecento*, a cura di Arnaldo Bruni e Roberta Turchi, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 53-55.

*Biblioteche nobiliari e circolazione del libro tra Settecento e Ottocento*, Atti del Convegno nazionale di studio, Perugia, Palazzo Sorbello, 29-30 giugno 2001, a cura di Gianfranco Tortorelli, Bologna, Pendragon, 2002.

E. BIGI, *Nota introduttiva a Melchiorre Cesarotti, Poesie di Ossian*, in *Critici e storici della poesia e delle arti nel secondo Settecento in Dal Muratori a Cesarotti*, Milano, Ricciardi, 1960, Torino, Einaudi, 1976.

P. BIGONGIARI, *Il tragico alfieriano come oscuro rispecchiamento dell'io illuministico*, in ID., *Tra Illuminismo e Romanticismo*, Firenze, Olschki, 1983, pp. 325-351.

W. BINNI, *La rivoluzione alfieriana*, in ID., *Preromanticismo italiano*, Napoli, Ed. Scientifiche Italiane, 1947, pp. 351-366.

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, pp. 77-115.

W. BINNI, *Le traduzioni preromantiche e l'Ossian del Cesarotti*, in *Preromanticismo italiano*, Napoli, Ed. Scientifiche Italiane, 1947, pp. 149-184.

W. BINNI, *Melchiorre Cesarotti e il preromanticismo italiano*, in «Civiltà moderna», 6 (1941), e 1 (1942).

W. BINNI, *Melchiorre Cesarotti e la mediazione dell'Ossian*, in *Preromanticismo italiano*, Napoli, Ed. Scientifiche Italiane, 1947, pp. 185-252.

W. BINNI, R. SCRIVANO, *Antologia della critica letteraria*, Nuova edizione ampliata, Milano, Principato, 1964.

L. BLASUCCI, *I due registri di «Nelle nozze della sorella Paolina»*, in ID., *I titoli dei «Canti» e altri studi leopardiani*, Napoli, Morano, 1989, pp. 53-69.

L. BLASUCCI, *I tre momenti della «Quiete»*, in ID., *I tempi dei «Canti». Nuovi studi leopardiani*, Torino, Einaudi, 1996, pp. 123-140.

L. BLASUCCI, *La posizione ideologica delle «Operette morali»*, in ID., *Leopardi e i segnali dell'infinito*, Bologna, Il Mulino, 1985, pp. 165-227.

L. BLASUCCI, *Linea della «Sera del dì di festa»*, in ID., *Leopardi e i segnali dell'infinito*, Bologna, Il Mulino, 1985, pp. 153-165.

- L. BLASUCCI, *Lo stormire del vento fra le piante: parabola di un'immagine leopardiana*, in «Stilistica e metrica italiana», 1 (2001), pp. 259-275.
- L. BLASUCCI, *Sul canto «A Silvia»*, in *Leopardi a Pisa*, a cura di Fiorenza Ceragioli, Milano, Electa, 1997, pp. 143-155.
- L. BLASUCCI, *Sull'ossianismo leopardiano*, in *Aspetti dell'opera e della fortuna di Melchiorre Cesarotti*, a cura di Gennaro Barbarisi e Giulio Carnazzi, Milano, Cisalpino, 2002, t. 2, pp. 785-816.
- L. BRAIDA, *La circolazione del libro nel Piemonte del '700. I rapporti commerciali con Ginevra*, in *L'editoria del '700 e i Remondini*, a cura di Mario Infelise e Paola Marini, Bassano del Grappa, Ghedina e Tassotti, 1992, pp. 39-66.
- V. BRANCA, *Tradurre «utilissimo studio e dilettevole» (Una versione inedita dal Pope)*, in *Alfieri e la ricerca dello stile, con cinque nuovi studi*, Bologna, Zanichelli, 1981, pp. 165-181.
- A. BRETTONI, *Idee settecentesche sulla traduzione: Cesarotti, i francesi e altri*, in *A gara con l'autore: aspetti della traduzione nel Settecento*, a cura di Arnaldo Bruni e Roberta Turchi, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 17-51.
- F. BROGGI, *The rise of the italian canto. Macpherson, Cesarotti and Leopardi: from the Ossianic Poems to the Canti*, Ravenna, Longo, 2006.
- F. BROGGI-WÜTHRICH, *Alle origini del canto lirico: Ossian, Cesarotti e Leopardi*, in «La rassegna europea della letteratura italiana», 17 (2001), pp. 115-134.
- B. BRUNELLI, *I teatri di Padova dalle origini alla fine del secolo XIX*, Padova, Angelo Draghi, 1921.
- A. BRUNI, *Il Settecento e l'idea dell'antico da Ossian a Omero*, in *La Repubblica delle lettere, il Settecento italiano e la scuola del secolo XXI*, Atti del Congresso internazionale Udine, 8-10 aprile 2010, a cura di Andrea Battistini, Claudio Griggio e Renzo Rabboni, Pisa-Roma, Fabrizio Serra, 2011, pp. 9-18.
- A. BRUNI, *Per la fortuna di Shakespeare in Italia: l'«Aristodemo» e una traduzione inedita del Monti*, in «Studi di filologia italiana», 53 (1995), pp. 223-248.
- A. BRUNI, *Preliminari alla traduttologia: il dibattito di fine Settecento e dintorni*, in «Seicento & Settecento», 3 (2008), pp. 11-25.
- A. BRUNI, *Presenza di Shakespeare in Alfieri*, in *Alfieri in Toscana*. Atti del Convegno Internazionale di Studi, Firenze, 19-20-21 ottobre 2000, a cura di Gino Tellini e Roberta Turchi, Firenze, Leo S. Olschki, 2002, pp. 283-305.

F. BRUNOT, *Histoire de la langue française des origines à nos jours*, Paris, Colin, 1966, 13 voll.

A BUSI, *Otello in Italia (1777-1972)*, Bari, Adriatica, 1973.

A. CALVANI, *Traduzioni e traduttori. Gli specchi dell'originale*, Limena, Libreria Universitaria, 2012.

G. A. CAMERINO, *Orribili tempeste. Innesti ossianici e processi inventivi nell'elaborazione del "Saul" di Alfieri*, in *La Repubblica delle lettere, il Settecento italiano e la scuola del secolo XXI*, Atti del Congresso internazionale Udine, 8-10 aprile 2010, a cura di Andrea Battistini, Claudio Griggio e Renzo Rabboni, Pisa-Roma, Fabrizio Serra, 2011, pp. 73-81.

G. A. CAMERINO, *Dall'età dell'Arcadia al "Conciliatore". Aspetti teorici, elaborazioni testuali, percorsi europei*, Napoli, Liguori, 2006.

G. CARNAZZI, *Alfieri, Cesarotti e il «verso di dialogo»*, in *Aspetti dell'opera e della fortuna di Melchiorre Cesarotti*, a cura di Gennaro Barbarisi e Giulio Carnazzi, Milano, Cisalpino, 2002, t. 2, pp. 437-468.

L. CARRER, *Anello di sette gemme, o Venezia e la sua storia: considerazioni e fantasie*, Venezia, co' tipi del Gondoliere, 1838.

E. CARRIERO, *L'Ossian di Cesarotti; per un Umanesimo etico ed estetico*, in *Traduzioni letterarie e rinnovamento del gusto: dal Neoclassicismo al primo Romanticismo*, a cura di Giuseppe Coluccia e Beatrice Stasi, presentazione di Giuseppe Antonio Camerino, Atti del Convegno Internazionale, Lecce-Castro, 15-18 Giugno 2005, Mario Congedo, 2006, pp. 117-133.

M. A. CASTAGNOLI, *Michele Leoni*, tesi di laurea, relatore Prof. Francesco Flora, pubblicata in *Quaderni fidentini*, Parma, Tipolitografia Benedettina, 1984, n° 31.

*Catalogo della Biblioteca Leopardi in Recanati (1847-1899)*, nuova edizione a cura di Andrea Campana, prefazione di Emilio Pasquini, Firenze, Olschki, 2011.

E. CECCHI, N. SAPEGNO, *Storia della letteratura italiana*, Milano, Garzanti, 1965, vol. 6, *Il Settecento*.

F. CERAGIOLI, *Lingua e stile nei canti fiorentini e in Aspasia*, in *Lingua e stile di Giacomo Leopardi*, Atti del VIII Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati 30 Settembre-5 Ottobre 1991), Firenze, Leo. S. Olschki, 1994, pp. 233-252.

M. CERINI, *L'influsso del teatro straniero e alfieriano sul 'Galeotto Manfredi' di Vincenzo Monti*, Monza, Tipografia Cooperativa Operaia, 1908.

- M. CESAROTTI, *Cento lettere a Giustina Renier Michiel*, proemio e note di Vittorio Malamani, Ancona, A. Gustavo Morelli, 1885.
- M. CESAROTTI, *Dramaturgia universale antica e moderna*, a cura di Paola Ranzini, Roma, Bulzoni, 1997.
- M. CESAROTTI, *Epistolario*, Firenze, presso Molini, Landi e Comp., 1811.
- M. CESAROTTI, *Saggio sulla filosofia delle lingue*, a cura di Mario Puppo, Milano, Marzorati, 1969.
- M. CESAROTTI, *Le poesie di Ossian*, a cura di Enrico Mattioda, Roma, Salerno, 2000.
- M. CESAROTTI, *Poesie di Ossian*, secondo l'edizione di Pisa, 1801 a cura di Guido Baldassarri, in corso di stampa.
- C. CHIANCONE, *Bibliografia di Melchiorre Cesarotti*, in «Quaderni per la Storia dell'Università di Padova», 46 (2013), pp. 249-279.
- C. CHIANCONE, *La scuola di Cesarotti e gli esordi del giovane Foscolo*, Pisa, ETS, 2012.
- C. CHIANCONE, *Melchiorre Cesarotti, les Lumières et la Révolution française*, in «Foscolo e la cultura europea, Cahiers d'études italiennes: Novecento... e dintorni», Grenoble, GERCI-Ellug, 20 (2015), pp. 35-50.
- D. CHIOMENTI VASSALLI, *Vincenzo Monti nel dramma del suo tempo*, Milano, Ceschina, 1968.
- J. CHOUILLET, «Interpréter pour traduire»: réflexions sur l'herméneutique de Diderot, in *Il genio delle lingue: le traduzioni nel Settecento in area franco-italiana*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1989, pp. 37-42.
- V. CIAN, *Per la storia del sentimento e della poesia sepolcrale in Italia e in Francia* (1892), in «Giornale storico della letteratura italiana», diretto e redatto da Francesco Novati e Rodolfo Renier, vol. XX, Torino, Loescher pp. 205-235.
- L. COLLISON-MORLEY, *Shakespeare in Italy*, Stratford-Apon-Avon, Shakespeare Head Press, 1916.
- A. COLOMBO, *Dall'Aristodemo al Manfredi. Documenti e appunti sulla ricezione della prima drammaturgia tragica del Monti*, in *Vincenzo Monti fra Roma e Milano*, a cura di Gennaro Barbarisi, Atti del convegno di Alfonsine (RA), 27 marzo 1999, Cesena, Il ponte vecchio, 2001, pp. 11-40.



- M. COLOMBO, *Dal XIV secolo a oggi*, in *Storia della punteggiatura in Europa* (Parte III, *La punteggiatura in Francia*), a cura di Bice Mortara Garavelli, Roma-Bari, Laterza, 2008, pp. 266-278.
- G. COLUCCIA, "Ossian" tra Cesarotti e Calzabigi, in *Traduzioni letterarie e rinnovamento del gusto: dal Neoclassicismo al primo Romanticismo*, a cura di Giuseppe Coluccia e Beatrice Stasi, presentazione di Giuseppe Antonio Camerino, Atti del Convegno Internazionale, Lecce-Castro, 15-18 Giugno 2005, Mario Congedo, 2006, pp. 159-189.
- S. CONTARINI, *Rassegna alfieriana: le tragedie (1988-1999)*, in «Lettere italiane», 3 (2000), pp. 455-483.
- S. CONTARINI, *Una tragedia «tetra e feroce»: Alfieri e Cesarotti in Melchiorre Cesarotti*, a cura di Antonio Daniele, Padova, Esedra, 2011, pp. 89-105.
- M. CORONA, *La fortuna di Shakespeare a Milano (1800-1825)*, Bari, Adriatica, 1970.
- M. CORTI, *Entro dipinta gabbia. Tutti gli scritti inediti, rari e editi 1809-1810 di Giacomo Leopardi*, a cura di Maria Corti, Milano, Bompiani, 1993.
- G. COSTA, *Un moderato delle lettere. Le varianti ossianiche di Cesarotti*, Catania, Cooperativa Universitaria Editrice Catanese di Magistero, 1994, tomi 1-2.
- A. COTTIGNOLI, *Shakespeare fra i romantici italiani*, in *Riflessi europei sull'Italia romantica*, a cura di Annarosa Poli e Emanuele Kanceff, Edizioni Centro Interuniversitario di Ricerche sul "viaggio in Italia", Moncalieri, 2000, vol. 1, pp. 73-91.
- A. M. CRINÒ, *Le traduzioni di Shakespeare in Italia nel Settecento*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1950.
- I. CROTTI, *Presenze traslate: Giustina Renier Michiel nelle lettere di Melchiorre Cesarotti*, Roma, Aracne, 2005, pp. 227-242.
- M. G. CUSHING, *Pierre Le Tourneur*, New York, Columbia University Press, 1908.
- I. DALLA CORTE, *Gli aggettivi composti nel Cesarotti traduttore di «Ossian»*, «Studi di lessicografia italiana», 14 (1988), pp. 283-346.
- M. DALLA STELLA, *Gli epistolari di Giustina Renier Michiel*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Padova, relatrice Prof. Ssa A. Arslan, a. a. 1981-1982.
- A. DARDI, *Gli scritti di Vincenzo Monti sulla lingua italiana con introduzione e note*, Firenze, Olschki, 1990.



A DARDI, *Uso e diffusione del francese*, in *Teorie e pratiche linguistiche nell'Italia del Settecento*, a cura di Lia Formigari, Annali della Società italiana di studi sul secolo XVIII, I, Bologna, Il Mulino, 1984, pp. 347-372.

G. DE LORENZO, *Shakespeare e il dolore del mondo*, Bologna, Nicola Zanichelli, 1911.

G. DEL BONO, *Storia delle biblioteche fra Settecento e Novecento. Saggio bibliografico*, Roma, Vecchiarelli, 1995.

C. DEL VENTO, *Foscolo, Cesarotti e i "poeti primitivi"*, in *Aspetti dell'opera e della fortuna di Melchiorre Cesarotti*, a cura di Gennaro Barbarisi e Giulio Carnazzi, Milano, Cisalpino, 2002, t. 2, pp. 649-659.

M. DELL'AQUILA, *Lingua e stile nei versi e nelle prose della puerizia e dell'adolescenza*, in *Lingua e stile di Giacomo Leopardi*, Atti del VIII Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati 30 Settembre-5 Ottobre 1991), Firenze, Leo. S. Olschki, 1994, pp. 381-392.

A. DESTRO, *Le "Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur" di August Wilhelm Schlegel e le origini del romanticismo italiano*, in *Riflessi europei sull'Italia romantica*, a cura di Annarosa Poli e Emanuele Kanceff, Edizioni Centro Interuniversitario di Ricerche sul "viaggio in Italia", Moncalieri, 2000, vol. 1, pp. 61-71.

G. DRAGOTTO, «*Prima di tutto io son venezianissima*»: *Giustina Renier Michiel, fra cultura europea e memoria patria*, tesi di laurea, relatrice Prof.ssa Elisabetta Selmi, Università degli Studi di Padova, a. a. 2004-2005.

*Editoria libraria in Italia dal Settecento a oggi: bibliografia 1980-1998*, a cura di Luca Clerici, Bruno Falchetto e Gianfranco Tortorelli, Milano, Il saggiatore, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2000.

*Eighteenth century essays on Shakespeare*, edited by D. Nichol Smith, second edition, Oxford, Clarendon, 1963.

A. FABRIZI, *Alfieri e la tradizione poetica*, in *Tra Illuminismo e Romanticismo. Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca*, Firenze, Leo. S. Olschki, 1983, vol. 1, pp. 279-292.

A. FABRIZI, *Bruto primo*, in ID., *Le scintille del vulcano (Ricerche sull'Alfieri)*, Centro nazionale di studi alfieriani, studi e documenti, collana diretta da Arnaldo Di Benedetto, Modena, Mucchi, 1993, pp. 301-330.

A. FABRIZI, *La lingua italiana nel secondo Settecento: tra discussioni teoriche e trasformazioni reali*, in ID., *Fra lingua e letteratura. Da Algarotti ad Alfieri*, Biblioteca del XVIII secolo, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2008, pp. 11-82.

- A. FABRIZI, *Ossian*, in ID., *Le scintille del vulcano (Ricerche sull'Alfieri)*, Centro nazionale di studi alfieriani, studi e documenti, collana diretta da Arnaldo Di Benedetto, Modena, Mucchi, 1993, pp. 41-84.
- A. FABRIZI, *Saul*, in ID., *Le scintille del vulcano (Ricerche sull'Alfieri)*, Centro nazionale di studi alfieriani, studi e documenti, collana diretta da Arnaldo Di Benedetto, Modena, Mucchi, 1993, pp. 253-274.
- A. FABRIZI, *Studi inediti di Vittorio Alfieri sull'Ossian di Cesarotti*, Quaderni alfieriani, V, Centro Nazionale di Studi Alfieriani, Asti, Casa d'Alfieri, 1964.
- M. FANTATO, C. CHIANCONE, «*All'arrivo di una mia lettera tutti sono avidi di sentirla*»: *passato e futuro dell'epistolario di Cesarotti*, Estr. del «Giornale Storico della Letteratura Italiana», vol. 187, Fasc. 617, 2010, pp. 108-117.
- E. FARINA, *Vincenzo Monti e il Bardo*, in *Vincenzo Monti fra Roma e Milano*, a cura di Gennaro Barbarisi, Atti del convegno di Alfonsine (RA), 27 marzo 1999, Cesena, Il ponte vecchio, 2001, pp. 204-214.
- E. FARINA, *Aspetti dell'ossianismo ortisiano*, in *Aspetti dell'opera e della fortuna di Melchiorre Cesarotti*, a cura di Gennaro Barbarisi e Giulio Carnazzi, Milano, Cisalpino, 2002, t. 2, pp. 597-617.
- E. FARINA, *La presenza di Ossian nei Sepolcri*, in *Dei Sepolcri di Ugo Foscolo*, a cura di Gennaro Barbarisi e William Spaggiari, Atti del convegno di Gargnano del Garda, Milano, Cisalpino Istituto Editoriale Universitario, 2002, pp. 334-347.
- F. FAVRO, «*Quei figurati armenti*»: *suggerzioni pastorali nel giovane Leopardi*, in ID., *Canti e cantori bucolici. Esempi di poesia a soggetto pastorale fra Seicento e Ottocento*, Cosenza, Pellegrini, 2007, pp. 125-174.
- C. FAZZARI, *Bibliografia delle traduzioni dall'inglese e dal francese di Michele Leoni*, in «La Rassegna della letteratura italiana», Anno 73°, 1969, pp. 64-74.
- G. G. FERRERO, *Alfieri*, Torino, Chiantore, 1943.
- C. FISCHER, *Shakespeare-Rezeption in Frankreich als Paradigma interkultureller Kommunikation*, in *Shakespeare im 18. Jahrhundert*, Herausgegeben von Roger Paulin, Göttingen, Wallstein, 2007, pp. 197-214.
- D. G. FOLENA, *Cesarotti, la traduzione e il melodramma*, in *Aspetti dell'opera e della fortuna di Melchiorre Cesarotti*, a cura di Gennaro Barbarisi e Giulio Carnazzi, Milano, Cisalpino, 2002, pp. 343-368.
- G. FOLENA, *Cesarotti, Monti e il melodramma*, in ID., *L'italiano in Europa. esperienze linguistiche del Settecento*, Torino, Einaudi, 1983, pp. 325-355.

- G. FOLENA, *Volgarizzare e tradurre*, Torino, Einaudi, 1991.
- S. FORNARA, *Il Settecento*, in *Storia della punteggiatura in Europa* (Parte II, *La punteggiatura in Italia*), a cura di Bice Mortara Garavelli, Roma-Bari, Laterza, 2008, pp. 159-177.
- C. FORNO, *Cleopatra: «regina tragediabile» e occasione di incontro di innumerevoli autori*, in «Annali alfieriani del centro nazionale di studi alfieriani», Asti, Casa d'Alfieri, 6 (1998), pp. 86-128.
- C. FORNO, *Vittorio Alfieri: agonismo ed emulazione fra citazione e traduzione*, in *Alfieri fra Italia ed Europa. Letteratura teatro cultura*, a cura di Carla Forno e Chiara Cedrati, Modena, Mucchi, 2011, pp. 185-211.
- U. FOSCOLO, A. SASSOLI, *Vera storia di due amanti infelici, ossia Ultime lettere di Jacopo Ortis*, a cura di Pino Fasano, Università degli studi di Roma "La Sapienza", Collana del Dipartimento di italianistica e spettacolo, Roma, Bulzoni, 1999.
- U. FOSCOLO, *Epistolario. 1 Ottobre 1794-Giugno 1804*, a cura di Giovanni Gambarin, Firenze Le Monnier, 1949.
- U. FOSCOLO, *Ultime lettere di Jacopo Ortis* (1802), in ID., *Opere*, a cura di Franco Gavazzeni, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi, 1974.
- U. FOSCOLO, *Ultime lettere di Jacopo Ortis e frammenti di un romanzo autobiografico*, con uno studio critico di Nunzio Vaccalluzzo, ed. illustrata con 34 figure fuori testo nel primo centenario della morte del Foscolo, Catania, Crescenzo Galàtola, 1927.
- U. FOSCOLO, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, a cura di Armando Balduino, R.A.D.A.R., Padova, 1968.
- U. FOSCOLO, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, edizione critica a cura di Giovanni Gambarin, in Edizione nazionale delle opere di Ugo Foscolo, vol. IV, Firenze, Felice Le Monnier, 1970.
- U. FOSCOLO, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*. Introduzione, testo e commento a cura di Maria Antonietta Terzoli, Roma, Carocci, 2012.
- U. FOSCOLO, *Vincenzo Monti*, in *Opere edite e postume di Ugo Foscolo. Saggi di critica storico-letteraria tradotti dall'inglese*, raccolti e ordinati da F. S. Orlandini e da E. Mayer, Firenze, Le Monnier, 1862, vol. 2, pp. 261-285.
- C. FRANKLIN, *The Editors and their Prefaces. Before contention: Rowe and Pope*, in ID., *Shakespeare domesticated. The eighteenth-century editions*, London, Scholar Press, 1991, pp. 60-70.

- C. FRANKLIN, *The Editors and their Prefaces. Johnson*, in ID. *Shakespeare domesticated. The eighteenth-century editions*, London, Scholar Press, 1991, pp. 100-111.
- L. FRASSINETI, *Monti, Ducis e la ricezione "neoclassica" di Shakespeare in Italia (1769-1979)*, in *Vincenzo Monti fra Roma e Milano*, a cura di Gennaro Barbarisi, Atti del convegno di Alfonsine (RA), 27 marzo 1999, Cesena, Il ponte vecchio, 2001, pp. 71-106.
- M. FUBINI, *Lettura dell'Ortis*, in *Ugo Foscolo. Saggi, studi, note*, Firenze, La Nuova Italia, 1978, pp. 351-426.
- R. GAETANO, *Giacomo Leopardi e il sublime. Archeologia e percorsi di un'idea estetica*, prefazione di Giovanni Lombardo, Catanzaro, Rubettino, 2002.
- V. GALLO, *Cesarotti da Padova a Selvazzano*, Saonara (Padova), Tipografia Bertaggia, 2008.
- G. GAMBARIN, *Melchior Cesarotti e Vincenzo Monti*, «Giornale storico della letteratura italiana», 65 (1915), pp. 355-369.
- H. GASKILL, *The reception of Ossian in Europe*, edited by Howard Gaskill, London-New York, Continuum, 2004.
- C. GENETELLI, *Alfierismo leopardiano al tempo della «conversione letteraria» (con una coda sul Metastasio)*, in *La dimensione teatrale in Giacomo Leopardi*, Atti dell'XI Convegno internazionale di studi leopardiani, Recanati 30 settembre/1-2 ottobre 2004, Firenze, Olschki, 2008, pp. 167-191.
- C. GENETELLI, *Appunti sull'«Appressamento della morte» di Giacomo Leopardi*, in «Rivista svizzera delle letterature romanze», 33 (1998), pp. 83-104.
- S. GENSINI, *Traduzioni, genio delle lingue, realtà sociale nel dibattito linguistico italo-francese (1671-1823)*, in *Il genio delle lingue: le traduzioni nel Settecento in area franco-italiana*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1989, pp. 9-36.
- A. GENUIST, *Le Théâtre de Shakespeare dans l'œuvre de Pierre Le Tourneur 1776-1783*, thèse de doctorat, publié avec le concours du Centre National de la Recherche scientifique, Didier, Paris, 1971.
- E. GHIDETTI, *Saul*, in «La Rassegna della Letteratura Italiana», 107/2, numero monografico, anno 107, serie IX, 2 (luglio-dicembre 2003), pp. 637-655.
- S. M. GILARDINO, *La scuola romantica. La tradizione ossianica nella poesia dell'Alfieri, del Foscolo e del Leopardi*, Ravenna, Longo, 1982.

- M. GILMAN, *Othello in French*, Paris, E. Champion, 1925.
- V. GIOBERTI, *Parallelo fra l'Alfieri e Shakespeare*, in *Studi filologici dell'immortale filosofo Vincenzo Gioberti desunti da manoscritti di lui autografi ed inediti fatti di pubblica ragione per cura di Domenico Fissore*, Torino, Tipografia Torinese diretta da Spirito Casazza, 1867, pp. 154-157.
- Giustina Renier Michiel*, in «Strenna veneziana», 1865, in *Ridotti, casini, salotti a Venezia. Il salotto di Giustina Renier Michiel, l'ultima dogaresa*, per conto dell'autore, 2009, pp. 229-232.
- Giustina Renier Michiel*, in *Biografia degli italiani illustri nelle scienze, lettere ed arti del secolo XVIII, e de' contemporanei, compilata da letterati italiani di ogni provincia e pubblicata per cura del professore Emilio De Tivaldo*, Venezia, dalla tipografia di Alvisopoli, 1834-1845, pp. 282-287.
- C. F. GOFFIS, *Edizioni dell' "Ortis"*, in ID., *Nuovi studi foscoliani*, Firenze, La Nuova Italia, 1958, pp. 113-140.
- C. F. GOFFIS, *Il Sassoli imitatore del primo "Ortis"*, in ID., *Nuovi studi foscoliani*, Firenze, La Nuova Italia, 1958, pp. 167-172.
- C. F. GOFFIS, *L' "Ortis" non scritto del 1814*, in ID., *Nuovi studi foscoliani*, Firenze, La Nuova Italia, 1958, pp. 173-230.
- C. F. GOFFIS, *Nota per "Laura, lettere"*, in ID., *Nuovi studi foscoliani*, Firenze, La Nuova Italia, 1958, pp. 141-166.
- F. GOHIN, *Les transformations de la langue française pendant la deuxième moitié du 18e siècle (1740-1789)*, Gèneve, Slatkine, 1970.
- A. GRAF, *L'anglomania e l'influsso inglese in Italia nel secolo XVIII*, Torino, E. Loescher, 1911
- G. GRANA, *Lingua italiana e lingua francese nella polemica Galeani Napione-Cesarotti*, in *Problemi di lingua e letteratura italiana del Settecento*, Atti del quarto congresso dell'associazione internazionale per gli studi di lingua e letteratura italiana, Magonza e Colonia, 28 aprile-1° maggio 1962, Wiesbaden, Franz Steiner Verlag GMBH, 1965, pp. 338-353.
- A. GRAZIANO, *Uso e diffusione dell'inglese*, in *Teorie e pratiche linguistiche nell'Italia del Settecento*, a cura di Lia Formigari, Annali della Società italiana di studi sul secolo XVIII, I, Bologna, Il Mulino, 1984, pp. 347-372.
- J. GURY, *Aspects de la shakespearemanie en France, fortune et infortunes de 'Roméo et Juliette' de Louis XV à Napoléon III*, tesi di dottorato, Brest, 1972, voll. 1-3.

J. GURY, *La Shakespearomanie en Bretagne: le comte de Catuélan*, in «Annales de Bretagne et des Pays de l'Ouest», t. 83, 4 (1976), pp. 703-714.

J. GURY, *Un anglomane Breton: le comte de Catuélan*, in «Annales de Bretagne», 3 (1972), pp. 589-624.

C. M. HAINES, *Shakespeare in France; criticism. Voltaire to Victor Hugo*, London, The Shakespeare Association, Oxford University Press, 1925.

G. HERCZEG, *La struttura del periodo nel Settecento*, in *Problemi di lingua e letteratura italiana del Settecento*, Atti del quarto congresso dell'Associazione internazionale per gli studi di lingua e letteratura italiana, Magonza e Colonia, 28 aprile-1° maggio 1962, Wiesbaden, Franz Steiner Verlag GMBH, 1965, pp. 353-373.

*Histoire des traductions en langue française, XVII et XVIIIe siècles (1610-1815)*, Sous la direction d'Yves Chevrel, Annie Cointre et Yen-Mai Tran-Gervat.

A. IACOBELLI, *Alessandro Verri traduttore e interprete di Shakespeare: i manoscritti inediti dell'“Otello”*, in *Traduzioni letterarie e rinnovamento del gusto: dal Neoclassicismo al primo Romanticismo*, a cura di Giuseppe Coluccia e Beatrice Stasi, presentazione di Giuseppe Antonio Camerino, Atti del Convegno Internazionale, Lecce-Castro, 15-18 Giugno 2005, Mario Congedo, 2006, pp. 205-228.

*Il mito di Shakespeare e il teatro romantico. Dallo Sturm und Drang a Victor Hugo*, a cura di Mara Fazio, Roma, Bulzoni, 1993.

I. INNAMORATI, *Sperimentazioni drammaturgiche e rifiuto del teatro*, in *La dimensione teatrale in Giacomo Leopardi*, Atti dell'XI Convegno internazionale di studi leopardiani, Recanati 30 settembre/1-2 ottobre 2004, Firenze, Olschki, 2008, pp. 431-443.

C. JANNACO, *La formazione del “Filippo”*, in ID., *Studi sulle tragedie dell'Alfieri*, Messina-Firenze, G. D'Anna, 1953, pp. 71-103.

J. J. JUSSERAND, *Shakespeare en France sous l'ancien régime*, Paris, Armand Colin e C. Éditeurs, 1898.

M. KERBAKER, *Shakespeare e Goethe nei versi di Vincenzo Monti*, Firenze, Sansoni, 1897.

A. LACROIX, *Histoire de l'influence de Shakespeare sur le théâtre français jusqu'à nos jours*, Bruxelles, Imprimerie de Th. Lesigne, 1856.

P. P. F. LE TOURNEUR, *Ossian, fils de Fingal, barde du troisième siècle. Poésies galliques, traduites sur l'Anglois de M. Macpherson par M. Le Tourneur*, Paris, Chez Musier, Fils, 1777, tomes 1-2.

P. P. F. LE TOURNEUR, *Le théâtre de Shakespeare traduit de l'anglois*, Paris, chez la veuve Duchesne, 1776-1782, 20 voll.

P. P. F. LE TOURNEUR, *Préface de Shakespeare traduit de l'anglois*, édition critique par Jacques Gury, Genève, Droz, 1990.

S. LEE, *Shakespeare in France*, in ID., *Shakespeare and the modern stage*, New York, Charles Scribner's sons, 1906, pp. 198-216.

G. LEOPARDI, *Canti*, introduzione di Franco Gavazzeni e Maria Maddalena Lombardi, RCS Libri S.p.A., Milano, 1998.

G. LEOPARDI, *Tutte le poesie e tutte le prose*, a cura di Lucio Felici e Emanuele Trevi, Edizione integrale, Roma, Grandi Tascabili Economici Newton, 2001.

G. LEOPARDI, *Zibaldone*, a cura di Lucio Felici e Emanuele Trevi, Edizione integrale, Roma, Grandi Tascabili Economici Newton, 2001.

*Libri in vendita. Cataloghi librari nelle biblioteche padovane (1647-1850)*, a cura di Stefania Bergamo e Marco Callegari, Milano, Franco Angeli, 2009.

P. LIGAS, "Les tombeaux de Verone" di Louis-Sébastien Mercier. *Dalle fonti alle traduzioni italiane*, in «Quaderni di lingue e letteratura», 28 (2003), pp. 51-72.

T. R. LOUNSBURY, *Shakespeare and Voltaire*, New York, C. Scribner's, 1902.

A. MACHET, *Le marché italien*, in *Histoire de l'édition française*, sous la direction de Roger Chartier et Henri-Jean Martin; ouvrage publié avec le concours du Centre national des lettres, Paris, Fayard, 1984, t. 2, pp. 363-369.

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.

V. MALAMANI, *Giustina Renier Michiel. I suoi amici, il suo tempo*, a cura di Alessandro Renier, per conto dell'autore, 2009.

E. MANDRUZZATO, *Foscolo*, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 1991.

F. MARENCO, *Alfieri e Shakespeare, o la diversità del teatro*, in *Alfieri fra Italia ed Europa. letteratura, teatro, cultura*, a cura di Carla Forno e Chiara Cedrati, Modena, Mucchi, 2011, pp. 111-122.



- M. MARI, *Le tre Iliadi di Melchiorre Cesarotti*, in ID. *Momenti della traduzione fra Settecento e Ottocento*, Milano, Istituto Propaganda Libreria, 1994, pp. 161-234.
- L. MARSEGLIA, *Drammaturgia e romanzo; primo Ottocento; i generi letterari nel Conciliatore*, Bari, Palomar, 2004.
- M. MARTELLI, *La parte del Sassoli*, in «Studi di filologia italiana», bollettino annuale dell'Accademia della Crusca, vol. 28, 1970, pp. 177-251.
- D. MARTINELLI, *Ancora sulle fonti dell'Ossian nell'Ortis*, in «Otto/Novecento», VII, 5/6 (1983), pp. 37-74.
- G. MARZOT, *Il gran Cesarotti*, Firenze, La Nuova Italia, 1949.
- E. MATTIODA, *Teorie sulla tragedia nel Settecento*, Asti, Mucchi, 1994.
- E. MATTIOLI, *Storia della traduzione e poetiche del tradurre (dall'Umanesimo al Romanticismo)*, in *Studi di poetica e retorica*, Modena, Mucchi, 1983, pp. 183-204.
- G. MAZZONI, *L'Alfieri ossianesco*, in *Abati soldati autori attori del Settecento*, Bologna, Nicola Zanichelli, 1924, pp. 152-160.
- G. MAZZONI, *Ossian e Alfieri*, in «Il Fanfulla della domenica», anno III, 12 (20 marzo 1881).
- Melchiorre Cesarotti (1730-1808). Un letterato tra il Veneto e l'Europa. Documenti originali, stampe e manoscritti*, a cura di Francesca Fantini d'Onofrio, Rubano, Grafiche Turato, 2009.
- G. MELLI, «Gareggiare con il mio originale». Il “personaggio” del traduttore nel pensiero di Melchiorre Cesarotti, in *Aspetti dell'opera e della fortuna di Melchiorre Cesarotti*, a cura di Gennaro Barbarisi e Giulio Carnazzi, Milano, Cisalpino, 2002, t. 1, pp. 369-390.
- M. MERCATI-BRISSET, *Pour un portrait de Le Tourneur*, in «Lettres Romanes», 3 e 4 (1976), pp. 195-260.
- L.-S. MERCIER, *Les tombeaux de Verone (Giulietta e Romeo)*, a cura di Pierluigi Ligas, Verona, Libreria Universitaria, 2005.
- A. MOLESINI, A. ZOGGIA, *Giustina Renier Michiel traduttrice di Shakespeare*, in AA. VV. *Gentildonne, artiste, intellettuali al tramonto della Serenissima*, Mirano-Venezia, Eidos, 1998, pp. 17-28.
- P. MOLMENTI, *L'ultima dogaresa*, in ID., *La dogaresa di Venezia*, Torino, Roux e Favale, 1884, pp. 366-381.



P. MOLMENTI, *Salotti veneziani del Settecento*, in A. RENIER, *Ridotti, casini, salotti a Venezia. Il salotto di Giustina Renier Michiel, l'“ultima dogaressa”*, per conto dell'autore, 2009, pp. 307-317.

V. MONTI, *A S. E. il signor principe don Sigismondo Chigi*, in ID., *Opere*, a cura di Manara Valgimigli e Carlo Muscetta, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi, 1953, pp. 718-725.

V. MONTI, *Aristodemo*, a cura di Arnaldo Bruni, Milano, Fondazione Pietro Bembo, Milano-Parma, U. Guanda, 1998.

V. MONTI, *Aristodemo*, in *Vincenzo Monti. Tragedie, poemetti, liriche*, a cura di G. F. Gobbi, Milano, Hoepli, 1927.

V. MONTI, *Caio Gracco*, in ID., *Opere*, a cura di Manara Valgimigli e Carlo Muscetta, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi, 1953, pp. 822-922.

V. MONTI, *Galeotto Manfredi principe di Faenza*, a cura di Arnaldo Bruni, Bologna, CLUEB, 2005.

V. MONTI, *Il Bardo della selva nera*, in ID., *Poesie*, a cura di Guido Bezzola, Torino, Utet, 1969, pp. 564-657.

V. MONTI, *Invito di un solitario ad un cittadino*, in ID., *Poesie*, a cura di Alfonso Bertoldi, nuova presentazione di Bruno Maier, Firenze, Sansoni, 1957, pp. 68-72.

V. MONTI, *La spada di Federico*, in ID., *Prose e poesie*, nuovamente ordinate, accresciute di alcuni scritti inediti e precedute da un Discorso intorno alla Vita ed alle Opere dell'Autore dettato appositamente per questa edizione, Firenze, Felice Le Monnier, 1847, vol. 2, pp. 241-250.

V. MONTI, *Le tragedie: Aristodemo, Caio Gracco, Galeotto Manfredi*, introduzione e note di Adolfo Zamboni, Lanciano, G. Carabba, 1929.

V. MONTI, *Lettere*, in ID., *Opere*, a cura di Manara Valgimigli e Carlo Muscetta, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi, 1953.

V. MONTI, *Lezioni di eloquenza e prolusioni accademiche*, introduzione e commento di Duccio Tongiorgi, testi e note critiche di Luca Frassinetti, Bologna, CLUEB, 2002.

V. MONTI, *Pensieri d'amore*, in ID., *Opere*, a cura di Manara Valgimigli e Carlo Muscetta, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi, 1953, pp. 726-734.

V. MONTI, *Il bardo della selva nera*, in ID., *Poesie*, a cura di Alfonso Bertoldi, nuova presentazione di Bruno Maier, Firenze, Sansoni, 1957, pp. 382-396.

- I. MONTIEL, *Ossian en "Il Bardo della selva nera"*, «Forum italicum», 2 (1970), pp. 203-207.
- D. MOORE, *Ossian and ossianism*, Londra e New York, edited by Dafydd Moore, Routledge Taylor e Francis Group, 2004, tomi 1-4.
- G. MUONI, *Il sentimentalismo nella letteratura italiana*, Milano, Società editrice libraria, 1911.
- G. MUONI, *Poesia notturna preromantica*, Milano, Società editrice libraria, 1908.
- C. MUSCETTA, *L'ultimo canto di Saffo*, «Rassegna della letteratura italiana», 63 (1959), pp. 194-218.
- E. NEPPI, *Il dialogo dei tre massimi sistemi. Le «Ultime lettere di Jacopo Ortis» fra il «Werther» e «La nuova Eloisa»*, Napoli, Liguori, 2015.
- E. NEPPI, *Il "Werther" e il proto-"Ortis"*, «La Rassegna della Letteratura Italiana», 2009, pp.165-209.
- G. NICOLETTI, *Il «metodo dell'Ortis»*, in ID., *Il "metodo" dell'«Ortis» e altri studi foscoliani*, Firenze, La Nuova Italia, 1978, pp. 41-70.
- G. NICOLETTI, *Le «quarantacinque lettere» bolognesi*, in ID., *Il "metodo" dell'«Ortis» e altri studi foscoliani*, Firenze, La Nuova Italia, 1978, pp. 71-106.
- S. A. NULLI, *Shakespeare in Italia*, Milano, Hoepli, 1918.
- M. PALUMBO, *Foscolo di fronte all'«Ortis»: la difficile abiura delle passioni*, in ID., *Saggi sulla prosa di Ugo Foscolo*, Napoli, Liguori, 1994, pp. 117-132.
- M. PALUMBO, *Le «Ultime lettere di Jacopo Ortis»: il sistema del romanzo*, in ID., *Saggi sulla prosa di Ugo Foscolo*, Napoli, Liguori, 1994, pp. 41-116.
- E. PASQUINI, *Lingua e stile nei "Canti" pisano-recanatesi*, in *Lingua e stile di Giacomo Leopardi*, Atti del VIII Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati 30 Settembre-5 Ottobre 1991), Firenze, Leo. S. Olschki, 1994, pp.173-204.
- R. PASTA, *'Helvetia mediatrix'. Il mercato librario italiano e la Société Typographique de Neuchâtel*, in *Editoria e cultura nel Settecento*, Firenze, Olschki, 1997, pp. 225-284.
- R. PASTA, *Editoria e stampa nella Firenze del Settecento*, in ID., *Editoria e cultura nel Settecento*, Firenze, Olschki, 1997, pp. 1-38.
- R. PASTA, *Il libro francese e i suoi agenti*, in ID., *Editoria e cultura nel Settecento*, Firenze, Olschki, 1997, pp. 87-146.

R. PASTA, *Venezia e la Svizzera: tracce di un commercio librario*, in *L'editoria del '700 e i Remondini*, a cura di Mario Infelise e Paola Marini, Bassano del Grappa, Ghedina e Tassotti, 1992, pp. 67-82.

M. PAZZAGLIA, *La traduzione foscoliana del "Viaggio sentimentale" di Laurence Sterne*, in *Traduzioni letterarie e rinnovamento del gusto: dal Neoclassicismo al primo Romanticismo*, a cura di Giuseppe Coluccia e Beatrice Stasi, presentazione di Giuseppe Antonio Camerino, Atti del Convegno Internazionale, Lecce-Castro, 15-18 Giugno 2005, Mario Congedo, 2006, pp. 251-269.

V. PERDICHIZZI, *L'apprendistato poetico di Vittorio Alfieri: Cleopatraccia, traduzionacce, estratti, postille*, Pisa, ETS, 2013.

V. PERDICHIZZI, *Lingua e stile nelle tragedie di Vittorio Alfieri*, Pisa, Edizioni ETS, 2009.

A. L. PERRONE, *Il "Cesare" di Antonio Conti tra Shakespeare e Addison*, in *Traduzioni letterarie e rinnovamento del gusto: dal Neoclassicismo al primo Romanticismo*, a cura di Giuseppe Coluccia e Beatrice Stasi, presentazione di Giuseppe Antonio Camerino, Atti del Convegno Internazionale, Lecce-Castro, 15-18 Giugno 2005, Mario Congedo, 2006, pp. 191-204.

E. PERUZZI, *Saggio di lettura leopardiana*, in «Vox Romanica», 15 (1956), pp. 95-163.

C. PICHOS, *Préromantiques, rousseauistes et shakespeariens (1770-1778)*, in «Revue de Littérature comparée», 33e année, 1959, pp. 349-355.

F. PIVA, *Cultura francese e censura a Venezia nel secondo Settecento*, Venezia, Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, 1973.

F. PIVA, *La cultura francese nelle biblioteche venete del Settecento: Vicenza*, Estratto da Archivio Veneto, Serie 5, Vol. 115, 1980.

G. PIZZAMIGLIO, *Per l'Epistolario di Melchiorre Cesarotti*, in *Aspetti dell'opera e della fortuna di Melchiorre Cesarotti*, a cura di Gennaro Barbarisi e Giulio Carnazzi, Milano, Cisalpino, 2002, pp. 71-79.

A. POMPEATI, *La venerina veneziana*, in A. RENIER, *Ridotti, casini, salotti a Venezia. Il salotto di Giustina Renier Michiel, l'"ultima dogaressa"*, per conto dell'autore, 2009, pp. 243-250.

A. POMPEATI, *Vincenzo Monti*, Bologna, Nicola Zanichelli, 1928.

M. PRAZ, *Come Shakespeare è letto in Italia*, in *Ricerche anglo-italiane, in Storia e letteratura. Raccolta di studi e testi*, Roma, Edizioni di "Storia e letteratura", 1944, pp. 169-196.

M. PRAZ, *Rapporti tra la letteratura italiana e la letteratura inglese*, in *Letterature comparate*, a cura di Antonio Viscardi, Carlo Pellegrini, Alda Croce, Mario Praz, Vittorio Santoli, Mario Sansone, Tommaso Sorbelli, in *Problemi ed orientamenti critici di lingua e di letteratura italiana*, collana diretta da Attilio Momigliano, Milano, Marzorati, 1948, vol. 4, pp. 145-196.

M. PRAZ, *Shakespeare translations in Italy*, in «Vorträge und Aufsätze. Shakespeare-Jahrbuch», 92 (1956), pp. 220-231.

M. PRAZ, *Caleidoscopio shakespeariano*, Bari, Adriatica, 1969.

A. PRINCIPATO, *Le idee di Prévost sulla traduzione*, in *Il genio delle lingue: le traduzioni nel Settecento in area franco-italiana*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1989, pp. 43-56.

R. QUATTRIN, *Dialogicità e forme allocutive nelle lettere di Cesarotti a Giustina Renier*, in ACME, *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano*, vol. 64, fascicolo 1, Gennaio-Aprile 2011, pp. 205-220.

C. QUINTAVALLE, *Giustina Renier Michiel e il teatro di Shakespeare nella Venezia di fine Settecento*, tesi di Laurea Specialistica, Università Ca' Foscari, relatori Proff. C. Alberti, G. Morelli, D. Briant, a. a. 2006-2007.

N. RAND, *The Translator and the Myth of the Public: "Introductory Remarks" to the First French Translations of Swift, Young, and Shakespeare*, in «Comparative Literature», 5 (1985), pp. 1092-1102.

P. RANZINI, *Dalla traduzione alla critica e alla poetica. L'importanza del dibattito sulla tragedia e sul tragico nell'opera di Cesarotti*, in *Aspetti dell'opera e della fortuna di Melchiorre Cesarotti*, a cura di Gennaro Barbarisi e Giulio Carnazzi, Milano, Cisalpino, 2002, vol. 1, pp. 403-435.

P. RANZINI, *Verso la poetica del sublime: l'estetica tragica di Melchiorre Cesarotti*, Ospedaletto, Pisa, Pacini, 1998.

R. REA, *Il notturno della "Sera del dì di festa"*, in G. BRUGNOLI e ID., *Studi leopardiani*, Firenze, ETS, 2000, pp. 9-38.

P. REBORA, *Comprensione e fortuna di Shakespeare in Italia*, in «Comparative Literature», vol 1, 3 (1949), pp. 210-224.

A RENIER, P. RENIER, *La Venezianissima*, in A. RENIER, *Ridotti, casini, salotti a Venezia. Il salotto di Giustina Renier Michiel, l'ultima dogaresa*, per conto dell'autore, 2009, pp. 7-84.

R. RENIER, *Giustina Renier Michiel*, Genova, Tip. R. Ist. Sordo-Muti, 1885.

- T. I. RIZZO, *La poesia sepolcrale in Italia*, Napoli, Società Anon., F. Perella, 1927.
- C. E. ROGGIA, *La lingua dell'«Ossian» di Cesarotti: appunti*, in «Lingua e stile. Rivista di storia della lingua italiana», 42 (2007), pp. 243-281.
- B. ROSADA, *Foscolo fra Classicismo italiano e Romanticismo europeo*, in *Riflessi europei sull'Italia romantica*, a cura di Annarosa Poli e Emanuele Kanceff, Edizioni Centro Interuniversitario di Ricerche sul “viaggio in Italia”, Moncalieri, 2000, vol. 1, pp. 323-339.
- B. ROSADA, *Rassegna foscoliana*, in «Lettere italiane», anno 32, 3 (luglio-settembre 1980), pp. 364-399.
- B. ROSADA, *La giovinezza di Niccolò Ugo Foscolo*, in *Biblioteca Veneta*, diretta da Giorgio Padoan, Padova, Antenore, 1992, vol. 13.
- L. ROSIELLO, *Analisi semantica dell'espressione 'genio della lingua' nelle discussioni linguistiche del Settecento italiano*, in *Problemi di lingua e letteratura italiana del Settecento*, Atti del quarto congresso dell'Associazione internazionale per gli studi di lingua e letteratura italiana, Magonza e Colonia, 28 aprile-1° maggio 1962, Wiesbaden, Franz Steiner Verlag GMBH, 1965, pp. 373-385.
- V. ROSSI, *La formazione e il valore estetico dell'«Ortis»*, in *Studi foscoliani*, in *Scritti di critica letteraria: dal Rinascimento al Risorgimento*, Firenze, Sansoni, 1930, pp. 351-360.
- G. SANTATO, *Alfieri e Voltaire, dall'imitazione alla contestazione*, Firenze, Leo S. Olschki, 1988.
- G. SANTATO, *Introduzione a Letteratura italiana e cultura europea tra Illuminismo e Romanticismo*, a cura di Guido Santato, Ed. Droz, 2003, pp. 9-29.
- G. SANTATO, *Introduzione a Letteratura italiana del secondo Settecento*, Modena, Enrico Mucchi, 2003, pp. 7-14.
- G. SAVOCA, N. SACCÀ, *Concordanza dei versi puerili e delle poesie varie di Giacomo Leopardi. Concordanza, lista di frequenza, indici*, Firenze, Leo S. Olschki, 2007.
- M. SCHERILLO, *Ammiratori ed imitatori dello Shakespeare prima del Manzoni*, in «Nuova Antologia», 16 Novembre 1892, pp. 208-238.
- W. G. SCHMIDT, *Homer des Nordens und Mutter der Romantik. James Macphersons Ossian und seine Rezeption in der deutschsprachigen Literatur*, Berlin, De Gruyter, 2003, Band 1.

- S. SCHWARZE, *Il genio della lingua nella teoria settecentesca della traduzione*, in *Traduzioni letterarie e rinnovamento del gusto: dal Neoclassicismo al primo Romanticismo*, a cura di Giuseppe Coluccia e Beatrice Stasi, presentazione di Giuseppe Antonio Camerino, Mario Congedo, Atti del convegno internazionale Lecce-Castro, 15-18 giugno 2005, pp. 167-182.
- J. P. SEGUIN, *La langue française au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris-Bruxelles-Montréal, Bordas, 1972.
- W. SHAKESPEARE, *The tragedy of Coriolanus*, in *Teatro completo di William Shakespeare*, a cura di Giorgio Melchiori, vol. 5, *I drammi classici*, Milano, Mondadori, 1997, pp. 370-1055.
- W. SHAKESPEARE, *Macbeth*, edited by Kenneth Muir, Arden Shakespeare Paperbacks, London, Methuen & Co. LTD, 1966.
- W. SHAKESPEARE, *Macbeth*, in ID., *Tragedie*, tradotte e annotate da Gabriele Baldini, Milano, Rizzoli, 1963, pp. 837-1038.
- W. SHAKESPEARE, *Otello*, in ID., *Tragedie*, tradotte e annotate da Gabriele Baldini, Milano, Rizzoli, 1976, pp. 265-556.
- W. SHAKESPEARE, *Re Lear*, in ID., *Tragedie*, tradotte e annotate da Gabriele Baldini, Milano, Rizzoli, 1976, pp. 557-838.
- W. SHAKESPEARE, *Romeo and Juliet*, by David Garrick, with alteration and an additional scene, as it is performed at the Theatre-Royal in Drury-Lane, London, printed for J. and R. Tonson, and S. Draper, 1750.
- W. SHAKESPEARE, *Romeo e Giulietta*, in ID., *Tragedie*, tradotte e annotate da Gabriele Baldini, Milano, Rizzoli, 1963, pp. 3-264.
- E. SIEBERT, *Ein Kommentar zu Giacomo Leopardis "Pensieri"*, Berlin, C. Vogts, 1896.
- G. SINGH, *Leopardi e Shakespeare*, in *La dimensione teatrale in Giacomo Leopardi*, Atti dell'XI Convegno internazionale di studi leopardiani, Recanati 30 settembre/1-2 ottobre 2004, Firenze, Olschki, 2008, pp. 313-318.
- E. SPECIALE, *Lettura e lettori nella poetica di Giacomo Leopardi*, in *Giacomo Leopardi: estetica e poesia*, a cura di Emilio Speciale, Ravenna, Longo, 1992, pp. 133-145.
- L. SPERANZA, *Sulla lingua del Cesarotti ossianico*, in «Lingua Nostra», Anno 2007, n°1-2, pp. 9-20, n°3-4, pp. 73-81; Anno 2008, n°1-2, pp. 38-50, n°3-4, pp. 86-93.

C. SPURGEON, *Shakespeare's imagery and what it tells us*, Cambridge University Press, 1968.

B. STASI, *Idee di Leopardi sulla traduzione*, in *Traduzioni letterarie e rinnovamento del gusto: dal Neoclassicismo al primo Romanticismo*, a cura di Giuseppe Coluccia e Beatrice Stasi, presentazione di Giuseppe Antonio Camerino, Atti del Convegno Internazionale, Lecce-Castro, 15-18 Giugno 2005, Mario Congedo, 2006, pp. 291-324.

*Stylistics and Shakespeare's Language. Transdisciplinary Approaches*, editors Mireille Ravassat and Jonathan Culpeper, London, Continuum, 2011.

M. TATTI, *Bruto secondo*, in «La Rassegna della Letteratura Italiana», 107/2 (luglio-dicembre 2003), pp. 748-760.

M. G. TAVONI, *I cataloghi di Giuseppe Remondini (1778-1785) e la circolazione del libro in lingua francese nella seconda metà del Settecento*, in *L'editoria del '700 e i Remondini*, a cura di Mario Infelise e Paola Marini, Bassano del Grappa, Ghedina e Tassotti, 1992, pp. 261-290.

I. TEOTOCHI ALBRIZZI, *Ritratto di Giustina Renier Michiel*, in E. BASSI, L. URBAN PADOAN, *Canova e gli Albrizzi, tra ridotti e dimore di campagna del tempo*, Milano, Libri Scheiwiller, 1989.

M. A. TERZOLI, *Foscolo*, Roma-Bari, Laterza, 2000.

M. A. TERZOLI, *Il libro di Jacopo. Scrittura sacra nell'Ortis*, Roma, Salerno, 1988.

M. A. TERZOLI, *Invenzione della prosa di romanzo: correzione e riscrittura nell'Ortis*, in ID., *Con l'incantesimo della parola. Foscolo scrittore e critico*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2007.

M. A. TERZOLI, *Le prime lettere di Jacopo Ortis. Un giallo editoriale tra politica e censura*, Roma, Salerno, 2004.

M. A. TERZOLI, *Cesarotti e Foscolo*, in *Aspetti dell'opera e della fortuna di Melchiorre Cesarotti*, a cura di Gennaro Barbarisi e Giulio Carnazzi, Milano, Cisalpino, 2002, t. 2, pp. 619-648.

E. TESTA, *Alcuni zibaldoni di Vincenzo Monti*, in «Giornale storico della lingua italiana», 98 (1931), fascicoli 291-292, pp. 84-98.

*The poems of Ossian*, translated by James Macpherson, in two volumes, a new edition carefully corrected and greatly improved, London, printed for W. Strahan and T. Becket, in the Strand, Bookfeller to their Royal Highnesses the Prince of Wales and Bishop of Osnabruqh, 1773.



*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 recherche sur l'Europe classique (XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles ), Université Michel de Montaigne-Bordeaux 3, 22 février 2008, édité par Michel Wiedermann, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2009.

E. THOVEZ, *L'arco di Ulisse. Prose di combattimento*, Napoli, Ricciardi, 1921, pp. 274-282.

E. THOVEZ, *Leopardi e Ossian*, in ID., *L'arco di Ulisse. Prose di combattimento*, Napoli, Ricciardi, 1921, pp. 274-282.

R. TOMBO, *Ossian in Germany Bibliography, general survey, Ossian's influence upon Klopstock and the bards*, Lancaster, Columbia University Press, 1904.

D. TONGIORGI, "Rozze rime e disadattate forme": (pre)istoria di una traduzione elegiaca, in *Aspetti dell'opera e della fortuna di Melchiorre Cesarotti*, a cura di Gennaro Barbarisi e Giulio Carnazzi, Milano, Cisalpino, 2002, t. 2, pp. 569-596.

F. TORTI, *Delle affinità poetiche fra il genio d'Ossian e il genio di Monti*, in ID., *Antipurismo*, Foligno, Tipografia Tommassini, 1829, pp. 440-471.

A. VALLONE, *Il paragone nell' 'Ossian' di Cesarotti*, in *Problemi di lingua e letteratura italiana del Settecento*, Atti del quarto congresso dell'Associazione internazionale per gli studi di lingua e letteratura italiana, Magonza e Colonia, 28 aprile-1° maggio 1962, Wiesbaden, Franz Steiner Verlag GMBH, 1965, pp. 385-391.

A. VALLONE, *Nota su Ossian e Leopardi*, in *Leopardi e il Settecento*, Atti del I convegno internazionale di studi leopardiani, Firenze, Olschki, 1964, pp. 521-525.

P. VAN TIEGHEM, *Le Prérromantisme. Études d'histoire littéraire européenne*, Paris, F. Rieder e Co., 1924, t. 1 (*La notion de vraie poésie. La mythologie et la poésie scandinave. Ossian et l'ossianisme*), t. 2 (*La poésie de la nuit et des tombeaux. Les idylles de Gessner et le rêve pastoral*) e t. 3 (*La découverte de Shakespeare sur le continent*).

P. VAN TIEGHEM, *Ossian en France*, Genève, Slatkine Reprints, 1967, tomi 1-2.

F. VAZZOLER, *Alfieri fra drammaturgia italiana e drammaturgia europea*, in *Alfieri e il suo tempo*, Atti del Convegno internazionale, Torino-Asti, 29 novembre-1 dicembre 2001, a cura di Marco Cerruti, Maria Corsi, Bianca Danna, Firenze, Leo S. Olschki, 2003, pp. 367-387.

M. VERDENELLI, *Leopardi e il teatro come metafora del mondo*, in *La dimensione teatrale in Giacomo Leopardi*, Atti dell'XI Convegno internazionale di studi leopardiani, Recanati 30 settembre/1-2 ottobre 2004, Firenze, Olschki, 2008, pp. 153-166.



- M. VERDUCCI, *Leopardi e la letteratura inglese*, in *Cultura inglese in Giacomo Leopardi*, Teramo, ECO, 1994, pp. 89-149.
- M. VERDUCCI, *Leopardi e la lingua inglese*, in *Cultura inglese in Giacomo Leopardi*, Teramo, ECO, 1994, pp. 65-87.
- A. VISCARDI, *Il problema della costruzione nelle polemiche linguistiche del Settecento*, in «Paideia. Rivista letteraria di informazione e orientamento», Anno II, 4-5 (Luglio-Ottobre 1947), pp. 193-214.
- T. ZANON, *La musa del traduttore. Traduzioni settecentesche dei tragici classici francesi*, Verona, Fiorini, 2009.
- R. ZILLI, *Alfieri e Cesarotti*, tesi di laurea discussa presso l'Università degli Studi di Padova sotto la supervisione del Prof. Guido Santato, a. a. 1996-1997.
- R. ZUBER, *Les «Belles Infidèles» et la formation du gout classique. Perrot d'Ablancourt et Guez de Balzac*, Paris, Armand Colin, 1968.
- R. ZUCCO, *Il polimetro di Ossian*, in *Aspetti dell'opera e della fortuna di Melchiorre Cesarotti*, a cura di Gennaro Barbarisi e Giulio Carnazzi, Milano, Cisalpino, 2002, t. 1, pp. 282-307.
- B. ZUMBINI, *Aristodemo*, in ID., *Sulle poesie di Vincenzo Monti. Studi*, Firenze, Successori Le Monnier, 1886, pp. 47-69.
- B. ZUMBINI, *Il "Bardo della selva nera"*, in ID., *Sulle poesie di Vincenzo Monti*, Firenze, Successori Le Monnier, 1894, pp. 115-148.
- B. ZUMBINI, *La spada di Federigo*, in *Sulle poesie di Vincenzo Monti*, Firenze, Successori Le Monnier, 1894, pp. 149-172.



## **Indice**



## Indice

<b>Introduzione</b> .....	5
<b>Parte I: Pierre Le Tourneur</b> .....	9
1 L'impresa di Pierre Le Tourneur .....	11
1. 1 Rassegna bibliografica .....	11
1. 2 Cenni biografici.....	15
1. 3 La pratica della traduzione .....	28
1. 4 L'ambiente e i materiali di lavoro .....	36
1. 5 Il piano dell'opera e alcune ipotesi di diffusione .....	45
1. 6 Caratteri principali della traduzione letourneriana.....	55
1. 7 Shakespeare in Italia .....	84

<b>Parte II: Vincenzo Monti</b> .....	93
2 Monti e <i>Ossian</i> .....	95
3 Monti e Shakespeare.....	119
3.1 L'officina shakespeariana di Vincenzo Monti .....	120
3.2 Le tragedie.....	139
3.3 Altri componimenti .....	160
<b>Parte III: Vittorio Alfieri</b> .....	167
4 Alfieri e <i>Ossian</i> .....	169
5 Influssi shakespeariani nella produzione tragica di Vittorio Alfieri.....	201
5.1 Corrispondenze letterali .....	207
5.2 Ripresa della struttura scenica.....	215
5.3 Interferenze nei personaggi .....	230
5.4 Riaffiorare di temi e suggestioni .....	241
5.5 Conclusione generale .....	250
<b>Parte IV: Ugo Foscolo</b> .....	255
6 <i>Ortis</i> , <i>Ossian</i> e Shakespeare. Approfondimenti diacronici sulle fonti del romanzo foscoliano .....	257
6.1 Prima parte .....	261
6.1.1 Interferenze ossianiche.....	262
6.1.2 Reminiscenze shakespeariane .....	278
6.2 Seconda parte .....	292
6.1.1 Reminiscenze ossianiche.....	293
6.2.2 Presenze shakespeariane .....	312
6.3 Conclusioni .....	327

<b>Parte V: Giacomo Leopardi</b> .....	329
7 Leopardi e <i>Ossian</i> .....	331
7.1 <i>Le Poesie puerili</i> .....	335
7.2 L'ossianismo del <i>Canti</i> .....	369
8 Leopardi e Shakespeare .....	417
<b>Conclusione</b> .....	429
<b>Bibliografia</b> .....	437
<b>Indice</b> .....	467





## Abstract

Lo studio mira ad individuare l'influenza della traduzione dei *Canti di Ossian*, operata da Melchiorre Cesarotti in tre edizioni maggiori (Padova 1763 e 1772, Pisa 1801), e della prima traduzione integrale del teatro shakespeariano, composta da Pierre Le Tourneur (Parigi 1776-1782), sui grandi autori italiani del secondo Settecento e del primo Ottocento (Monti, Alfieri, Foscolo e Leopardi).

Attraverso un percorso cronologico trasversale che interseca generi letterari, epoche e personalità differenti, il lavoro propone in prima istanza un'analisi della traduzione francese dell'opera shakespeariana – poiché è in questa versione che il teatro del Bardo entra in Italia – e successivamente ne analizza le ricadute sull'ambiente letterario, senza tralasciare uno sguardo parallelo alle prime traduzioni italiane che si sono servite proprio della versione francese, il cui idioma funge da “lingua ponte” – come spesso accade nel Bel Paese. L'imponente opera di Le Tourneur diventa fondamentale per l'Italia poiché permette al *milieu* culturale una piena conoscenza della produzione del grande tragediografo inglese, in quanto le sporadiche e parziali trasposizioni italiane non erano state fino a quel momento in grado di offrire un quadro completo.

Parallelamente al filone shakespeariano si pone, in modo strettamente connesso, l'esperienza dei celebri *Canti di Ossian* di Cesarotti (che per la sua *auctoritas* in materia di traduzione diventa punto di riferimento anche per le trasposizioni di Shakespeare), i quali seppero conquistarsi una grande eco in tutta Europa. Simbolo del sentire protoromantico, i poemetti rappresentano quasi un passaggio obbligato per i letterati dell'epoca che, in un secondo momento, si avvicinano all'opera shakespeariana: le atmosfere cupe e l'intensa drammaticità delle vicende narrate preparano il terreno su cui successivamente si innesta l'apertura verso il teatro inglese, grazie al quale si apre la complessa disputa ottocentesca sul teatro e con essa la grande poesia romantica italiana.

The study aims to recognise the influence of the translation of Ossian's songs by Cesarotti (in his three main editions: Padua 1763 and 1772, Pisa 1801), and of the first complete translation of Shakespeare's theatre, written by Pierre Le Tourneur (Paris 1776-1782), on the great Italian authors of the late XVIIIth and early XIXth century (Monti, Alfieri, Foscolo and Leopardi).

The work is structured in a chronological itinerary that intersects different literary genres, periods and personalities. It begins by proposing an analysis of the French translation of Shakespeare's work – because it is in this version that the theatre of the Bard arrived in Italy. Secondly, there is an analysis of the influence on the literary milieu. The research also includes a consideration of the first Italian translations which used the French version, whose idiom was a sort of “bridge language”, as often happened in Italy. The imposing work of Le Tourneur became fundamental for Italy because it allowed the cultural milieu a full knowledge of the work of the English dramatist: the rare and partial Italian translations were not in fact previously able to offer a complete interpretation of the author's idea.

Parallel to the Shakespearian movement, there is, strictly connected with the first, the growing awareness of the famous songs of Ossian by Cesarotti (who, because of his authority on translation also became a point of reference for Shakespearian translations), which had a great influence on the whole of Europe. Symbolic of the burgeoning romantic spirit, the poems represented a sort of rite of passage for literary men, who subsequently approached Shakespeare's work: the dark atmosphere and the intense dramatic tone of the narrated events anticipated the new style. The new awareness of English theatre follows logically from this, so that the complex eighteenth century debate about theatre and, with it, great romantic Italian poetry emerges.

