

Tra Weltliteratur e parole bugiarde

Sulle traduzioni della letteratura
tedesca nell'Ottocento italiano

a cura di Daria Biagi e Marco Rispoli

PADOVA
UP

P A D O V A U N I V E R S I T Y P R E S S

Prima edizione 2021 Padova University Press

Titolo originale *Tra Wellliteratur e parole bugiarde*

© 2021 Padova University Press
Università degli Studi di Padova
via 8 Febbraio 2, Padova
www.padovauniversitypress.it

Progetto grafico: Padova University Press
Impaginazione: Oltrepagina, Verona

ISBN 978-88-6938-246-8



This work is licensed under a Creative Commons Attribution International License
(CC BY-NC-ND) (<https://creativecommons.org/licenses/>)

Tra Weltliteratur e parole bugiarde

**Sulle traduzioni della letteratura tedesca
nell'Ottocento italiano**

a cura di Daria Biagi e Marco Rispoli

**PADOVA
UP**

Indice/Inhalt

<i>Premessa</i>	7
<i>Vorwort</i>	15
CLAUDIA BAMBERG	
<i>August Wilhelm Schlegels Konzept des romantischen Übersetzens, oder: Wie wird aus Nationalliteratur Weltliteratur?</i>	23
KATRIN HENZEL	
<i>August Wilhelm Schlegels Vorlesungen im Kontext der "Letteratura comparata". Versuch einer Neuperspektivierung auf die Anfänge der Komparatistik als Wissenschaftsdisziplin</i>	41
OLAF MÜLLER	
<i>«Du bruit dans le silence». Mme de Staël und der Mailänder Übersetzungsstreit von 1816</i>	55
MARIKA PIVA	
<i>Letterature assimilate, letterature comparate e letterature tradotte. Goethe tra Francia e Italia a inizio Ottocento</i>	75
MICHELE SISTO	
<i>Michiel Salom traduttore. Goethe, Wieland e il romanzo italiano prima di Manzoni</i>	89
FLAVIA DI BATTISTA	
<i>«Dirò ancora di Verter». Leopardi lettore di Goethe</i>	111
DARIA BIAGI	
<i>«Mirate e giudicate». Il problema del narratore nelle traduzioni ottocentesche dei romanzi goethiani</i>	127
TOBIA ZANON	
<i>Forme della traduzione delle Idyllen di Gessner in Italia tra fine Sette e primo Ottocento</i>	145

SUSANNE VITZ-MANETTI <i>Goethes Lyrik in Italien: zu den Anfängen</i>	157
ELENA POLLEDRI <i>I numi della Grecia dello Schiller romantico: le prime traduzioni italiane dei Götter Griechenlands tra Classicismo e Romanticismo</i>	175
MARCO RISPOLI <i>Su alcune traduzioni dell'ode di Schiller An Goethe, als er den Mahomet von Voltaire auf die Bühne brachte</i>	197
MIRJAM MANSÉN <i>Mondnacht in Italien. Ein Übersetzungsvergleich</i>	213
VALENTINA GALLO <i>La «lirica più gioconda che mai poeta abbia cantato»: Pirandello traduttore delle Römische Elegien</i>	225
DANIELE VECCHIATO <i>Tradurre per le scene tra Sette e Ottocento. Note in margine a L'autorità paterna di Salvatore Fabbrichesi, «libera traduzione» del dramma Die Advokaten di Iffland</i>	245
ULISSE DOGÀ <i>Lo stile letterario del Manifesto del partito comunista e la sua prima traduzione italiana</i>	263
<i>Riassunti</i>	283
<i>Abstracts</i>	289

Premessa

Il volume che qui pubblichiamo riprende e sviluppa gli interventi e i dibattiti che ebbero luogo in occasione del seminario internazionale *Weltliteratur* o «*parole bugiarde*»? *Sulle traduzioni della letteratura tedesca nell'Ottocento italiano*, tenutosi presso l'Università di Padova tra il 6 e il 7 febbraio 2020. Al cuore di una riflessione multidisciplinare, in cui si intrecciano diverse prospettive e metodi di analisi, si era posta l'idea di «letteratura universale» vagheggiata nella Germania dell'età classico-romantica, tra le pieghe di una cultura che, pur con tutte le sue ambiguità, si avvia a diventare un vero e proprio laboratorio della modernità europea. In che modo viene a riflettersi in area romanza, in Francia e soprattutto in Italia, la tensione tra il proprio e l'estraneo che a partire dal tardo Settecento appare così feconda nel mondo di lingua tedesca? In quei decenni, mentre le opere letterarie riescono a varcare con crescente facilità i confini tra i diversi paesi grazie al consolidamento del mercato editoriale e ai cambiamenti indotti da quella *Leserevolution* che trasforma la lettura in un'esperienza sempre più personale e intima, l'attività concreta dei traduttori – veri artefici del *transfer* letterario – continua a svolgersi tra difficoltà materiali, misconoscimenti e preconcetti ideologici, tanto che i recensori più severi hanno buon gioco nel mettere in guardia «i lettori, e più le lettrici italiane» a non farsi ingannare dalle loro «bugiarde parole» (così Giovanni Battista Bolza sulla «Rivista Viennese» del 1837). A fronte di un pur cospicuo numero di studi dedicati agli scambi culturali tra le nazioni europee nel primo Ottocento, ci è parso che molte figure e molti episodi di questo intenso dialogo meritassero una più dettagliata indagine, da cui sarà magari possibile, nell'intreccio di singole circostanze e vicende, arricchire anche la ricostruzione del quadro d'insieme. La raccolta di saggi si propone dunque di offrire una casistica variegata delle contraddizioni a cui l'ideale di *Weltliteratur* va incontro nel corso del XIX secolo, stretto tra l'aspirazione a una cultura universale e i crescenti fermenti dei nazionalismi europei, nello scambio tra la Germania e l'Italia.

Esemplare appare in questo senso la ricezione di Goethe, non da ultimo per la molteplicità di generi e poetiche da lui attraversati nel corso della sua attività letteraria: le vicende legate ad alcuni suoi testi hanno costituito per molti versi il punto di partenza di un'indagine che è poi andata diversificandosi, coinvolgendo altri autori. Proviene del resto proprio da Goethe il celebre detto secondo cui la divisione tra letterature nazionali sarebbe presto svanita all'interno di una letteratura mondiale («National-literatur will jetzt nicht viel sagen, die Epoche der Weltliteratur ist an der Zeit»): un'idea che, più che la constatazione di uno stato di fatto, appare come un lungimirante gesto di sfida al nazionalismo che negli anni venti dell'Ottocento andava sempre più animando la borghesia colta in Germania e altrove. L'intensificarsi degli scambi tra le diverse culture, a cui Goethe stesso contribuì in molteplici forme (dal suo interesse per Carlyle e Manzoni alla creazione poetica del *Diwan*), trovava infatti nei primi decenni del secolo una tendenza opposta e complementare nel crescente e presto ipertrofico sviluppo di una coscienza nazionale, nel culto patriottico delle peculiarità culturali della nazione. La tensione tra cosmopolitismo e nazionalismo diviene così caratteristica di molta sensibilità moderna, inasprendosi lungo l'intero Ottocento e nei decenni successivi. La rilevanza assunta dalla letteratura di lingua tedesca in Europa verso la fine del XVIII secolo fu un fattore decisivo all'interno della dinamica qui tratteggiata, e diede vita anche in Italia a un crescente esercizio di traduzioni. Nel loro carattere pionieristico, spesso eseguite attraverso il tramite della cultura francese, queste prime traduzioni di autori di lingua tedesca sono un campo di indagine particolarmente fecondo per lo studio del cammino, non privo di intoppi e accidenti, che avrebbe dovuto condurre a una *Weltliteratur*, nella continua tensione tra apertura all'esterno e domesticazione dell'estraneo, tra tendenze all'ibridamento e rivendicazione del proprio. Le peculiarità delle versioni italiane, le licenze e anche gli equivoci traduttivi che le caratterizzano, sono preziosi segnali per comprendere quali richieste e aspettative venissero avanzate nell'Italia del primo Ottocento nei confronti della cultura tedesca. L'analisi di casi esemplari vuole dunque essere strumento attraverso cui osservare le trasformazioni di una cultura che, diffondendosi e diversificandosi nei diversi contesti nazionali in cui viene recepita, non appare più divisa secondo l'antitesi di *Weimarer Klassik* e *Romantik*, e si presenta invece, con una sua apparente uniformità, come decisivo impulso a una sensibilità moderna che darà i suoi pieni frutti soltanto nella seconda metà del secolo e oltre.

Non vi è dubbio che le traduzioni realizzate in questa fase siano per molti versi infedeli e fuorvianti: viene tuttavia da chiedersi se molte opere tedesche – alcune delle quali divenute in seguito capisaldi del canone europeo – non siano state tradotte in maniera inadeguata proprio perché venivano a scompigliare le aspettative del pubblico italiano e francese, contraddicendo in particolare il carattere “romantico” che avrebbe dovuto caratterizzare l’intera cultura tedesca, Goethe incluso. Le traduzioni cercano per molti versi di avvicinare l’originale all’idea di romanticismo che andava diffondendosi al di fuori dalla Germania, e in questa sorta di tradimento “creativo” possono appunto essere indagate come documenti esemplari della creazione di un romanticismo europeo, oltre che italiano. L’analisi delle pratiche traduttive è condotta con esplicito riferimento all’apporto, per molti versi rivoluzionario, che la cultura tedesca nell’età di Goethe andava intanto elaborando sulla traduzione attraverso le riflessioni di Wilhelm von Humboldt, di Friedrich Schleiermacher, di August Wilhelm Schlegel e dello stesso Goethe. Una prima eco, in ambito romanzo, è il celebre contributo di Madame de Staël *Sulla maniera e l’utilità delle traduzioni*. C’è da chiedersi se e in che misura esse abbiano effettivamente influenzato la prassi della traduzione, o se invece abbiano incontrato una resistenza che, sul piano teorico, trova in alcune importanti note di Leopardi la più compiuta espressione. E c’è infine da chiedersi quanto il diverso grado di sviluppo e coesione del pubblico dei lettori, nonché la diversa conformazione del mercato editoriale e del campo letterario abbiano influito su queste pratiche. L’analisi delle traduzioni e della riflessione teorica che, in modo più o meno implicito, ne costituisce lo sfondo, si propone di recare un contributo su alcune vecchie e tuttavia inesauribili questioni storiografiche riguardanti la nozione di “romanticismo”, lo scarto che si crea tra l’accezione tedesca di *Romantik* e il romanticismo italiano: proprio l’analisi dettagliata dei procedimenti di traduzione e ricezione permette da un lato di misurare con particolare evidenza la portata di certi scarti, dall’altro di verificare se lo sguardo che le culture romanze rivolsero alla letteratura tedesca nei primi decenni dell’Ottocento, pur operando una riduzione della complessità difficilmente accettabile per la storiografia letteraria dei decenni successivi, non abbia tuttavia colto con singolare chiarezza alcuni tratti che accomunano, al di là delle loro divisioni interne, i diversi esponenti dell’età classico-romantica.

Il volume si apre con una sezione di saggi che riprendono in esame il ruolo di due dei principali divulgatori delle idee romantiche nell'Europa d'inizio Ottocento: August Wilhelm Schlegel e Madame de Staël. La tensione tra l'idea di *Weltliteratur* e il progressivo svilupparsi delle diverse letterature nazionali è l'elemento da cui muove lo studio di Claudia Bamberg, *August Wilhelm Schlegels Konzept des romantischen Übersetzens, oder: Wie wird aus Nationalliteratur Weltliteratur?*, in cui, ridiscutendo appunto il concetto schlegeliano di traduzione, si mostra come l'intento di stimolare un'autentica produzione letteraria romantica passi di necessità per la traduzione di autori stranieri, sospendendo con ciò ogni contraddizione tra letteratura nazionale e universale. Il modo in cui la tensione tra questi due elementi viene rielaborata in Europa, e in Italia in particolare, appare strettamente connesso alla ricezione di Schlegel, nonché alla fondazione della comparatistica come disciplina scientifica: di questo secondo aspetto si occupa lo studio di Katrin Henzel, *August Wilhelm Schlegels Vorlesungen im Kontext der Letteratura comparata: Versuch einer Neuperspektivierung auf die Anfänge der Komparatistik als Wissenschaftsdisziplin*, che propone di rileggere gli inizi della comparatistica europea attribuendo un ruolo di primo piano a studiosi italiani come Francesco De Sanctis – cui viene assegnata la prima cattedra di letterature comparate a Napoli nel 1863 – o Vittorio Imbriani. La relazione tra programmi di rinnovamento letterario ed effettiva circolazione delle traduzioni, soprattutto dal tedesco, è infine oggetto del contributo di Olaf Müller, «*Du bruit dans le silence*». *Mme de Staël und der Mailänder Übersetzungsstreit von 1816*: gli scritti di Madame de Staël, denotatori della polemica classico-romantica in Italia, aprono al problema della mediazione della cultura francese, passaggio ineludibile per ogni ricostruzione dei rapporti tra cultura italiana e tedesca nel corso dell'Ottocento.

È dunque dalla centralità della cultura francese come anello intermedio tra Italia e Germania che muove la sezione del volume dedicata alla circolazione del romanzo, il genere letterario che, da semplice strumento di evasione, conquista nel corso del XIX secolo un ruolo prominente nel sistema delle arti. Attraverso i paratesti delle prime traduzioni francesi del *Werther*, il saggio di Marika Piva *Letterature assimilate, letterature comparate e letterature tradotte. Goethe tra Francia e Italia a inizio Ottocento* traccia le coordinate di un contesto europeo in cui il prestigio della Francia è tale che persino il romanzo goethiano, presto divenuto un classico della cultura tedesca, finisce per essere presentato al pubblico internazio-

nale come «translated from the Genuine French Edition». Al tentativo di approfondire le posizioni estetiche dei singoli traduttori risponde invece il saggio di Michele Sisto, *Michiel Salom traduttore. Goethe, Wieland e il romanzo italiano prima di Manzoni*, che soffermandosi sulla figura di un traduttore per molti aspetti *sui generis* – che rivendica ad esempio di tradurre direttamente dal tedesco e non dal francese – si interroga su quanto le prime traduzioni di Goethe e Wieland contribuiscano alla rivalutazione del romanzo come genere nell'Italia del tempo. La traduzione che Salom realizza del *Werther*, letta tra gli altri da Leopardi e da Foscolo, è da qui uno degli elementi di partenza per lo studio di Flavia di Battista, «*Dirò ancora di Werther*». *Leopardi lettore di Goethe*, che ricostruisce l'insieme delle conoscenze di Leopardi nel campo della letteratura tedesca soffermandosi in particolare sul progetto, mai portato a termine, di comporre un romanzo autobiografico al quale la lettura giovanile del *Werther* avrebbe dato un impulso decisivo. Un ultimo aspetto connesso alla forma-romanzo è trattato infine nel saggio di Daria Biagi, «*Mirate e giudicate*». *Il problema del narratore nelle traduzioni ottocentesche dei romanzi goethiani*, che esamina come la voce narrante del *Werther*, del *Meister* e delle *Affinità elettive*, già accusata da Madame de Staël di eccessiva “imparzialità”, rappresenti una vistosa deviazione dalle convenzioni letterarie del tempo e provochi di conseguenza specifiche difficoltà di traduzione.

La sezione più cospicua del volume è dedicata alla poesia, il genere che per tutto l'Ottocento riceve forse la maggiore attenzione da parte dei letterati e dei traduttori italiani, benché ponga considerevoli problemi al processo di ricezione di una letteratura straniera: le difficoltà caratteristiche alla traduzione di opere con una struttura formale rigida appaiono infatti ingigantite dalle profondissime differenze che distinguono le rispettive tradizioni e i repertori formali, e in generale dal profondo scarto che si apre tra l'isocronia accentuale tipica del tedesco e l'isocronia sillabica dell'italiano, tra una metrica basata sui piedi e una sulle sillabe. Anche queste radicali diversità possono contribuire a spiegare la fortuna che arrise in Italia così come in Francia agli *Idilli* di Salomon Gessner, dal momento che la prosa ritmica di quest'opera sollevava il traduttore dalla necessità di un serrato confronto con una struttura metrica estranea alla tradizione italiana, consentendo invece una relativa libertà: è questo uno dei temi approfonditi da Tobia Zanon nel suo contributo sulle *Forme della traduzione delle "Idyllen" di Gessner in Italia tra fine Sette e primo Ottocento*. Ma la distanza tra i due linguaggi ritmico-metrici condiziona per esempio

in modo visibile anche gli inizi della ricezione di Goethe, come rileva Susanne Vitz-Manetti dedicandosi al primo testo goethiano tradotto in Italia, la poesia *Das Veilchen*, nel suo studio *Goethes Lyrik in Italien. Zu den Anfängen*. I problemi legati ad una adeguata resa delle strutture metriche tedesche si fanno d'altronde ancor più complessi là dove il testo diviene articolata riflessione teorica e poetologica, come nei casi analizzati da Elena Polledri e Marco Rispoli, i cui contributi vengono a costituire una sorta di dittico dedicato alla ricezione di Schiller. Nel saggio su "I numi della Grecia" dello Schiller romantico, Polledri osserva a partire dalle prime traduzioni della poesia *Die Götter Griechenlands* l'importanza assunta da questo testo nella cultura italiana di inizio Ottocento, e al contempo le evidenti difficoltà incontrate nell'interpretare il riferimento al mondo classico in un autore che viene ostinatamente recepito come romantico. Nelle riflessioni *Su alcune traduzioni dell'ode di Schiller "An Goethe"*, Rispoli evidenzia a partire da una falsificante versione francese delle ottave che Schiller aveva scritto in occasione della messa in scena del *Mahomet* di Voltaire le difficoltà del mondo francese a comprendere la tensione culturale della *Weimarer Klassik* e più in generale la tendenza al cosmopolitismo che di quella temperie culturale è caratteristica. Se Schiller e Goethe potevano comunque contare su una ricezione intensa, seppure non priva di gravi malintesi, i poeti che più propriamente appartenevano alla *Romantik* vengono a stento recepiti e restano in posizioni marginali nel transfer letterario. Il fenomeno viene indagato da Mirjam Mansen nel saggio "*Mondnacht*" in *Italien. Ein Übersetzungsvergleich*: a partire da un'interpretazione della celebre poesia di Eichendorff, Mansen osserva le particolari difficoltà che i traduttori italiani incontrano nel trasporre la musicalità del *Lied*, la forma principe di molto romanticismo e in genere di molta lirica tedesca volta a inseguire l'ideale della *Volkspoesie*, cogliendo la crescente estraneità della quartina tipica di questo genere alla poesia italiana. Non senza profonde lacune e irrisolti equivoci si giunge così all'ultimo scorcio dell'Ottocento, alla soglia di una stagione, quella di inizio Novecento, che per molti versi vedrà intensificarsi come mai prima di allora le aperture alla cultura tedesca in Italia, portando nel complesso a una più adeguata ricezione di molti fenomeni. Se ne ha un annuncio già nell'episodio che Valentina Gallo pone al centro del suo saggio su *La «lirica più gioconda che mai poeta abbia cantato»: Pirandello traduttore delle "Römische Elegien"*, concludendo la serie di indagini rivolte a singoli testi poetici con una analisi delle soluzioni scelte nella resa di queste composizioni dallo scrittore di Agrigento.

Tutt'altra dimensione è invece esplorata nei due contributi che chiudono il volume. Entrambi, pur nelle evidenti differenze tematiche, prendono in esame traduzioni destinate non alla stampa, ma a un'azione concreta. In un caso si tratta di un'azione teatrale: nel saggio di Daniele Vecchiato, *Note in margine a L'autorità paterna di Salvatore Fabbrichesi, «libera traduzione» del dramma "Die Advokaten" di Iffland*, protagonista della scena è il capocomico veneziano Salvatore Fabbrichesi, che nel 1822 rielabora il dramma di Iffland con il preciso intento di realizzarne uno spettacolo che anche il pubblico italiano possa apprezzare. Le licenze e i tagli di questa versione rispondono alle necessità performative del palcoscenico e il testo, se messo a confronto con una traduzione coeva realizzata invece per la pubblicazione, presenta soluzioni assai singolari. Ancor più chiaramente rivolta all'azione – a una concreta azione politica, questa volta – è la prima traduzione italiana del *Manifesto* di Marx ed Engels, su cui si sofferma il saggio di Ulisse Dogà *Lo stile letterario del "Manifesto del partito comunista" e la sua prima traduzione italiana*: pubblicato nel 1892 dal poeta Pompeo Bettini, il primo *Manifesto* italiano non può vantare la correttezza linguistica delle versioni successive e tuttavia si caratterizza per una straordinaria capacità di rendere la retorica marxiana, avvicinandosi con ciò più direttamente al tipo di lettore per il quale il testo originale era pensato.

È superfluo osservare come questo volume non possa e non voglia offrire una sintesi o magari perfino giungere a qualche conclusione definitiva, davanti a un campo di ricerche così esteso. Durante l'incontro svoltosi all'inizio del 2020 era comune a molti la sensazione di avere iniziato un cammino che meritava successivi approfondimenti. I contributi qui raccolti hanno permesso, pur nelle condizioni non sempre ideali al lavoro di ricerca che si sono verificate in questi ultimi mesi, con l'infuriare di una pandemia, di muovere qualche passo ulteriore, ma essi stessi vorrebbero essere considerati dal lettore come punti di partenza, premesse, e non già come conclusioni.

Daria Biagi, Marco Rispoli

Vorwort

Der vorliegende Band versammelt Beiträge und Diskussionen, die anlässlich der internationalen Tagung *Weltliteratur oder «verlogene Worte»? Zu den italienischen Übersetzungen deutscher Literatur im Italien des 19. Jahrhunderts* geführt wurden, welche am 6. und 7. Februar 2020 an der Universität Padua stattfand. Im Zentrum der interdisziplinären Auseinandersetzung, in der verschiedene Perspektiven und Analysemethoden miteinander verknüpft wurden, stand die Vorstellung einer «Weltliteratur», wie sie im Deutschland der Klassik entworfen wurde, einer Zeit, die sich, trotz der kulturellen Brüche und Mehrdeutigkeiten, aufschwingt, ein wahres Laboratorium für die europäische Moderne zu werden. In welcher Weise spiegelt sich die seit Endes des 18. Jahrhunderts in der deutschsprachigen Welt so fruchtbare Spannung zwischen dem Eigenen und dem Fremden im romanischen Gebiet wider, in Frankreich und vor allem in Italien? Obwohl es den literarischen Werken in diesen Jahren mit wachsender Leichtigkeit gelingt, die Grenzen zwischen den verschiedenen Ländern zu überschreiten, begünstigt durch den Ausbau des Verlagswesens und durch die von der Leserevolution eingeleiteten Veränderungen, die die Lektüre zu einer persönlichen, intimen Erfahrung gemacht haben, findet die Tätigkeit der Übersetzer – den eigentlichen Schöpfern des literarischen Transfers – weiterhin unter materiellen Schwierigkeiten, fehlender Anerkennung und ideologischen Vorurteilen statt, so dass böswillige Rezensenten leichterding «die italienischen Leser, und vor allem die Leserinnen» davor warnen konnten, sich nicht von den «verlogenen Worten» täuschen zu lassen (so Giovanni Battista Bolza 1837 in der «Rivista Viennese»). Angesichts einer beträchtlichen Zahl von Studien, die sich dem Kulturaustausch zwischen den europäischen Nationen zu Beginn des 19. Jahrhunderts widmen, fiel uns auf, dass viele Protagonisten und Episoden dieses intensiven Dialogs detailliertere Untersuchungen verdienen würden, so dass über das Geflecht der einzelnen Umstände und Vorfälle möglicherweise die Rekonstruktion des gro-

ßen Ganzen bereichert werden kann. Die hier versammelten Aufsätze stellen also eine abwechslungsreiche Kasuistik der Widersprüche dar, dem das Ideal der Weltliteratur sich im Laufe des 19. Jahrhunderts gegenüberübersieht, gespannt zwischen dem Aufstreben einer universellen Kultur und den gärenden europäischen Nationalismen, im Austausch zwischen Deutschland und Italien. Exemplarisch scheint in diesem Sinn die Rezeption Goethes zu sein, nicht zuletzt wegen der Vielzahl von Gattungen und Poetiken, die er im Zuge seiner literarischen Tätigkeit durchquert hat: Die Geschichten, die sich an einigen seiner Texte festmachen, stellen häufig Ausgangspunkte dar, von denen aus die Untersuchungen sich ausweiteten und auf andere Autoren erstreckten.

Nicht zuletzt stammt der berühmte Ausspruch, dass die Unterscheidung von Nationalliteraturen sich zugunsten einer Weltliteratur bald auflösen werde, von Goethe selbst («Nationalliteratur will jetzt nicht viel sagen, die Epoche der Weltliteratur ist an der Zeit»): eine Vorstellung, die, mehr noch als die Feststellung einer Tatsache, einer weitsichtigen Kampfansage an die Nationalismen gleicht, die das Bürgertum in den 1720er Jahren immer stärker animiert haben, in Deutschland und andernorts. Die Intensivierung des Austauschs zwischen den verschiedenen Kulturen, zu dem Goethe auf vielfältige Weise beigetragen hat (von seinem Interesse für Carlyle und Manzoni bis zur poetischen Schaffung des *Diwan*), fand allerdings in den ersten Dekaden des Jahrhunderts eine gegenteilige, komplementäre Tendenz in der wachsenden und häufig hypertrophen Entwicklung eines Nationalbewusstseins, im Patriotismus und in den kulturellen Eigenheiten der Nation. Die Spannung zwischen Kosmopolitismus und Nationalismus, die sich im 19. Jahrhundert und den darauf folgenden Jahren noch verschärfen sollte, wird so zu einem Charakteristikum der Moderne. Die Annahme von der Relevanz einer deutschsprachigen Literatur in Europa am Ende des 18. Jahrhunderts war innerhalb der hier nachgezeichneten Dynamiken ein entscheidender Faktor und gab in Italien den Anstoß für eine wachsende Übersetzertätigkeit. Diese ersten Übersetzungen von deutschsprachigen Autoren sind in ihrer Pionierstellung ein besonders fruchtbares Feld für die Untersuchung des Weges, der nicht frei von Hindernissen und Fehlschlägen ist, der in der Spannung zwischen Öffnung zum Außen und Eingliederung des Fremden zu einer Weltliteratur hätte führen sollen, zu Tendenzen der Hybridisierung und Rechtfertigung des Eigenen. Die Besonderheiten

der italienischen Übertragungen, die Freiheiten und auch die Missverständnisse, von denen sie charakterisiert sind, sind wertvolle Signale für das Verständnis der Anforderungen und Erwartungen, die im Italien des frühen 19. Jahrhunderts der deutschen Kultur entgegengebracht wurden. Die Analyse der exemplarischen Fälle dient als Instrument, mithilfe dessen die Transformationen einer Kultur beobachtet werden sollen, die sich in den unterschiedlichen nationalen Kontexten, in denen sie rezipiert wird, ausbreitet und verändert und die nicht länger unter der Antithese «Weimarer Klassik/Romantik» gesehen wird, sondern sich stattdessen mit einer ihr eigenen Gleichförmigkeit präsentiert, als entschiedener Impuls für eine modernes Einfühlungsvermögen, das sich erst ab der zweiten Jahrhunderthälfte ganz entfalten soll.

Es besteht kein Zweifel, dass die in dieser Phase angefertigten Übersetzungen in vielerlei Hinsicht ungenau und irreführend sind: Man muss sich vielmehr fragen, ob viele der deutschen Werke – von denen einige im Nachgang zu Grundpfeilern des europäischen Kanons geworden sind – nicht sogar auf unzureichende Art und Weise übersetzt worden sind, weil sie die Erwartungen des italienischen und französischen Publikums enttäuscht hätten, da dem «romantischen» Charakter, der die gesamte deutsche Kultur, Goethe eingeschlossen, vereinen sollte, widersprochen worden wäre. Die Übersetzungen versuchen in vielerlei Hinsicht das Original an eine Vorstellung von Romantik anzunähern, die sich außerhalb Deutschlands auszubreiten begann; insofern können diese Beispiele von «kreativem» Verrat als Exempel für die Erschaffung einer europäischen Romantik gelesen werden, die über die italienische Romantik hinausgeht. Die Analyse der Übersetzungspraktiken wird mit expliziter Bezugnahme zu den in vielerlei Hinsicht revolutionären Beiträgen vorgenommen, die die deutsche Kultur der Goethezeit in der Tradition von Wilhelm von Humboldt, Friedrich Schleiermacher, August Wilhelm Schlegel und Goethe selbst erarbeitet hatte. Ein erstes Echo auf dem Gebiet des Romans war der berühmte Beitrag von Madame de Staël, *Sur l'esprit des traductions*. Man kann sich fragen, ob und in welchem Grad dies die Praxis des Übersetzens wirklich beeinflusst hat, oder ob auf theoretischem Gebiet stattdessen eher eine Gegenwehr hervorgerufen wurde, die sich in besonders vollendeter Weise in einigen Notizen von Leopardi niedergeschlagen hat. Und es bleibt schließlich zu fragen, inwieweit die Entwicklung und der Zusammenhalt des Lesepublikums sowie die unterschiedliche Ausgestaltung des Verlagswesens und der li-

terarischen Felder diese Praktiken beeinflusst haben. Die Analyse der Übersetzungen und der theoretischen Reflexionen stellt auf mehr oder weniger implizite Weise den Hintergrund dar und bietet sich dazu an, einen Beitrag über einige alte, aber unerschöpfliche historiografischen Fragen zu liefern, die sich mit dem Begriff «Romantizismus» beschäftigen, mit dem Überschuss, der sich aus der deutschen Bedeutung Romantik und dem italienischen Romantizismus ergibt: Die detaillierte Analyse der Verfertigung und Rezeption der Übersetzungen erlaubt auf der einen Seite mit besonderer Anschaulichkeit die Reichweite bestimmter Ablehnungen zu bemessen, und auf der anderen, den Blick der romanischen Kulturen auf die deutsche Literatur Anfang des 19. Jahrhunderts zu überprüfen, der, auch wenn eine für die literarische Geschichtsschreibung der Folgejahre bedauerliche Komplexitätsreduktion am Werk war, indes mit singulärer Klarheit einige Charakteristiken teilt, die verschiedene Protagonisten der klassisch-romantischen Epoche jenseits der internen Spaltungen doch verbindet.

Der Band wird mit einer Auswahl von Aufsätzen eröffnet, die die Rolle zweier bedeutender Verbreiter der romantischen Ideen im Europa des beginnenden 19. Jahrhunderts erneut in den Blick nehmen: August Wilhelm Schlegel und Madame de Staël. Die Spannung zwischen der Vorstellung einer *Weltliteratur* und der schrittweisen Ausbreitung der diversen Nationalliteraturen ist der Ausgangspunkt der Untersuchung von Claudia Bamberg, *August Wilhelm Schlegels Konzept des romantischen Übersetzens, oder: Wie wird aus Nationalliteratur Weltliteratur?*, in welcher das Schlegel'sche Übersetzungskonzept diskutiert und gezeigt wird, dass die Absicht, eine authentische literarische Produktion der Romantik zu stimulieren, notwendigerweise über die Übersetzung von fremdsprachigen Autoren vollzogen wird, was jegliche Trennung von National- und Universalliteratur suspendiert. Die Art und Weise, in der die Spannung zwischen diesen beiden Elementen in Europa, vor allem aber in Italien, verhandelt wird, scheint eng mit der Rezeption Schlegels verbunden zu sein und insofern mit der Gründung der Komparatistik als wissenschaftlicher Disziplin: mit diesem zweiten Aspekt beschäftigt sich Katrin Henzel, *August Wilhelm Schlegels Vorlesungen im Kontext der Letteratura comparata: Versuch einer Neuperspektivierung auf die Anfänge der Komparatistik als Wissenschaftsdisziplin*, die den Vorschlag macht, die Anfänge der europäischen Komparatistik wieder zu lesen und italienischen Wissenschaftlern wie Vittorio Imbriani oder Francesco De Sanctis

– dem 1863 der erste Lehrstuhl für Vergleichende Literaturwissenschaft in Neapel zugesprochen wird – eine herausragende Rolle zuzuweisen. Die Beziehung zwischen Literaturerneuerungsprogrammen und der tatsächlichen Verbreitung von Übersetzungen, vor allem aus dem Deutschen, ist schließlich das Thema in Olaf Müllers Beitrag, «*du bruit dans le silence*». *Madame de Staël und der Mailänder Übersetzungstreit von 1816*: Die Schriften Madame de Staëls, Auslöser für den Mailänder Klassiker- und Romantikerstreit, eröffnen das Problem der französischen Mittler-tätigkeit, welche ein unausweichlicher Übergang für die Rekonstruktion der Beziehungen zwischen der italienischen und deutschen Kultur im 19. Jahrhundert darstellt.

Von der Zentralstellung der französischen Kultur als Bindeglied zwischen Italien und Deutschland geht daher auch der Teil des Buches aus, der der Verbreitung des Romans gewidmet ist, jener literarischen Gattung, die von einem einfachen Fluchtmittel zu einem herausragenden Element im Kunstsystem des 19. Jahrhunderts wird.

Über die Paratexte der ersten französischen Übersetzungen des *Werther* zieht der Beitrag von Marika Piva, *Assimilierte, vergleichende und übersetzte Literaturen. Goethe zwischen Frankreich und Italien zu Beginn des 19. Jahrhunderts*, die Koordinaten eines europäischen Kontexts nach, in dem das Prestige Frankreichs derart hoch ist, dass der Roman Goethes, der schnell zu einem Klassiker der deutschen Literatur geworden war, dem internationalen Publikum als «translated from the Genuine French Edition» präsentiert wird. Der Beitrag von Michele Sisto, *Michiel Salom Übersetzer. Goethe, Wieland und der italienische Roman vor Manzoni*, hingegen unternimmt den Versuch, ästhetische Positionen einzelner Übersetzer nachzuzeichnen und richtet den Blick auf einen einzigartigen Übersetzer – der zum Beispiel für sich beanspruchte, direkt aus dem Deutschen zu übersetzen und nicht aus dem Französischen – und fragt, inwiefern die ersten Übertragungen von Goethe und Wieland ins Italienische in jener Zeit zu einer Neubewertung des Romans als Gattung geführt haben mögen.

Die Übersetzung, die Salom vom *Werther* anfertigt und die unter anderem von Leopardi und Foscolo gelesen wird, ist Ausgangspunkt für die Studie von Flavia di Battista, «*Dirò ancora di Verter*». *Leopardi liest Goethe*, die Leopardis Kenntnisse im literarischen Feld der deutschen Literatur rekonstruiert und insbesondere einen Blick auf das unvollendete Projekt richtet, einen autobiografischen Roman zu schreiben, dessen

entscheidender Impuls von der jugendlichen Lektüre des *Werther* ausgegangen war. Ein letzter Aspekt, der mit der Romanform zusammenhängt, wird im Aufsatz von Daria Biagi behandelt, «*Voyez et jugez*». *Das Problem des Erzählers in den Goethe-Übersetzungen des 19. Jahrhunderts*, der untersucht, wie die Erzählstimme im *Werther*, im *Meister* und den *Wahlverwandtschaften*, die schon von Madame de Staël als über Gebühr «unparteiisch» verurteilt worden war, eine deutliche Abweichung von den literarischen Traditionen der Zeit darstellt und folglich spezifische Schwierigkeiten der Übersetzung hervorruft.

Der umfangreichste Teil des Bandes ist der Lyrik gewidmet, jener Gattung, der im 19. Jahrhundert vonseiten der Literaten und ihren italienischen Übersetzern vielleicht die meiste Aufmerksamkeit geschenkt wird, obwohl sie die Rezeption fremdsprachiger Literatur vor nennenswerte Probleme stellt: Die Schwierigkeiten scheinen durch die Unterschiede, die die jeweiligen Traditionen und formalen Repertoires auszeichnen, und generell durch die tiefe Kluft zwischen der für das Deutsche typischen Akzentisochronie und der Silbenisochronie des Italienischen, zwischen einer auf Füßen und einer auf Silben basierenden Metrik, noch verstärkt.

Diese radikalen Unterschiede könnten eine mögliche Erklärung dafür sein, warum die *Idyllen* von Salomon Gessner in Italien und Frankreich so erfolgreich waren, insofern als dass die rhythmische Prosa dieses Werks den Übersetzer von der Notwendigkeit befreite, die starre metrische Struktur der fremden Sprache in die italienische Tradition übertragen zu müssen und ihm stattdessen eine relative Freiheit erlaubte: dies ist eines der Themen, die Tobia Zanon in seinem Beitrag *Übersetzungsformen von Gessners Idyllen in Italien zwischen dem späten 18. und dem frühen 19. Jahrhundert* vertieft. Doch der rhythmisch-metrische Abstand zwischen den beiden Sprachen beeinflusst sehr sichtbar auch den Anfang der Goethe-Rezeption, wie Susanne Vitz-Manetti in ihrem Beitrag *Goethes Lyrik in Italien: zu den Anfängen* hervorhebt, indem sie sich dem ersten Goethe'schen Text zuwendet, der ins Italienische übersetzt wurde, nämlich dem Gedicht *Das Veilchen*. Die Probleme, die sich an eine angemessene Angleichung der metrischen Strukturen des Deutschen koppeln, werden noch komplexer, wenn der Text zum Ort von theoretischen und poetologischen Reflexionen wird, wie die von Elena Polledri und Marco Rispoli analysierten Fälle zeigen, deren Beiträge eine Art Diptychon bilden, das sich der Schiller-Rezeption widmet. Im Aufsatz über *"I numi della Grecia"*

des romantischen Schillers. Die ersten italienischen Übersetzungen der "Götter Griechenlands" zwischen Klassik und Romantik betrachtet Polledri ausgehend von den ersten Übersetzungen des Gedichts *Die Götter Griechenlands* die Bedeutung, die diesem Text für die italienische Kultur Anfang des 19. Jahrhunderts zugesprochen wurde und untersucht gleichzeitig die offensichtlich eintretenden Schwierigkeiten, die sich bei der Interpretation der Antike-Bezüge ergeben, wenn es um einen Autor geht, der hartnäckig als Romantiker rezipiert wird.

In den Überlegungen *Zu einigen Übersetzungen von Schillers Gedicht "An Goethe, als er den Mahomet von Voltaire auf die Bühne brachte"*, hebt Rispoli ausgehend von einer falsifizierten französischen Version der Stanzas, die Schiller anlässlich der Inszenierung des *Mahomet* von Voltaire geschrieben hatte, die Schwierigkeit der französischen Welt hervor, die kulturellen Spannungen der Weimarer Klassik zu verstehen und, allgemeiner, die Tendenz zum Kosmopolitismus, die für dieses Klima charakteristisch ist.

Wenn Goethe und Schiller auf eine intensive Rezension hoffen konnten, auch wenn diese nicht von gravierenden Missverständnissen frei war, so wurden diejenigen Dichter, die eigentlich zur Romantik gehörten, kaum rezipiert und nahmen im Literaturtransfer marginale Rollen ein. Dieses Phänomen wird von Mirjam Mansen untersucht in *"Mondnacht" in Italien. Ein Übersetzungsvergleich*: ausgehend von der Interpretation des berühmten Gedichts von Eichendorff untersucht Mansen die Besonderheiten, denen die italienischen Übersetzer bei der Übertragung der Musikalität des Lieds begegnen, der vorherrschenden Form nicht nur der romantischen Lyrik, sondern der deutschen Lyrik überhaupt, welche dem Ideal einer Volkspoesie folgt, die die wachsende Entfernung zum Vierzeiler auffängt, der für die italienische Lyrik typisch ist. Der letzte Abschnitt des 19. Jahrhunderts, der die Schwelle und den Übergang zum 20. markiert, kommt nun nicht ohne tiefe Lücken und ungelöste Gleichungen aus, die in vielerlei Hinsicht stärker als zuvor die Öffnung der deutschen Kultur zur italienischen intensiviert, die im Komplex einer passenderen Rezeption vieler Phänomene ihren Ausgang nimmt. Dies kündigt sich bereits in der Episode an, die Valentina Gallo zum Zentrum ihres Beitrags *«Die fröhlichste Lyrik, die je ein Dichter gesungen hat»: Pirandellos Übersetzungen der "Römischen Elegien"* nimmt. Mit einer Analyse der Lösungen, die Pirandello für die Darstellung dieser Kompositionen gewählt hat, beschließt sie die Reihe von Untersuchungen, die einzelnen lyrischen Texten gewidmet waren.

Eine ganz andere Dimension wird jedoch in zwei Beiträgen untersucht, die den Band beschließen. Trotz der thematischen Unterschiede untersuchen beide Texte Übersetzungen, die nicht für den Druck sondern für konkrete Handlungen vorgesehen waren. In einem Fall handelt es sich um eine Bühnenaufführung: im Aufsatz von Daniele Vecchiato, *Randnotizen zu L'autorità paterna von Salvatore Fabbrichesi, «freie Übersetzung» des Theaterstücks "Die Advokaten" von Iffland*, geht es um die 1822 vom venezianischen Komiker Salvatore Fabbrichesi verfasste Neubearbeitung des Iffland'schen Dramas, das eine Aufführung schaffen sollte, die auch vom italienischen Publikum verstanden und geschätzt werden konnte. Die Freiheiten und Kürzungen dieser Version entsprechen den performativen Bedürfnissen der Bühne, und der Text bietet sehr singuläre Lösungen, wenn man ihn mit einer zeitgenössischen Übersetzung vergleicht, die stattdessen für die Veröffentlichung angefertigt wurde. Noch deutlicher an eine Handlung gerichtet – dieses Mal an eine konkret politische Handlung – ist die erste Übersetzung des *Manifests* von Marx und Engels, auf die der Aufsatz von Ulisse Dogà sich konzentriert: *Der literarische Stil des jungen Marx und die erste italienische Übersetzung des Manifests*. Das erste italienische *Manifest*, zuerst 1892 vom Dichter Pompeo Bettini veröffentlicht, hatte noch nicht die sprachliche Verlässlichkeit, die die späteren Versionen prägen sollte, und dennoch besaß es die außerordentliche Fähigkeit, die Marx'sche Rhetorik wiederzugeben, wodurch die Übersetzung sich direkter an diejenigen Leser richtete, für die auch der Originaltext zuerst gedacht war.

Es versteht sich von selbst, dass dieser Band angesichts eines so ausgedehnten Forschungsfeldes keine finale Synthese oder Schlussfolgerung liefern kann und will. Während der Tagung Anfang 2020 waren die Teilnehmer sich jedoch darüber einig, dass ein Weg eingeschlagen wurde, den zu vertiefen sich lohnen würde.

Selbst wenn die Arbeitsbedingungen angesichts der Pandemie in den letzten Monaten alles andere als ideal waren, sind mit den hier versammelten Beiträgen erste Schritte gemacht worden, die in die Richtung fortzusetzender Untersuchungen weisen. Sie mögen nicht als Konklusionen, sondern als Ausgangspunkte verstanden werden.

Daria Biagi, Marco Rispoli

August Wilhelm Schlegels Konzept des romantischen Übersetzens, oder: Wie wird aus Nationalliteratur Weltliteratur?

CLAUDIA BAMBERG

Einführung

Das Übersetzen nimmt eine Schlüsselstellung im literarisch-poetischen Erneuerungsprogramm der deutschen Frühromantik ein. Die zahlreichen Übertragungen aus den europäischen Literaturen, die in erster Linie August Wilhelm Schlegel vorgelegt hat, realisieren wesentliche Aspekte frühromantischer Poetik, ohne deren Kenntnis wiederum die extensive Übersetzungspraxis um 1800 unverständlich bleiben muss. Dabei hat das übersetzen bei August Wilhelm Schlegel einen von ihm wiederholt benannten Fluchtpunkt: Es ist im Rahmen einer umfassenden Neukonzeption von "Weltliteratur" zu sehen, die sich zum Ziel gesetzt hat, einen neuen, genuin 'romantischen' Literaturkanon zu etablieren und dabei zugleich eine künftige romantische Literaturproduktion anzuregen. Nicht unbescheidene Absicht bei dieser neuen Kanonbildung ist es, die klassische und klassizistische Literatur – anschließend an die *Querelles des Anciens et des Modernes* – an ihren historischen Ort zu verweisen und der romantischen als der eigentlich 'modernen' Poesie zum Durchbruch zu verhelfen, um ihre Vormachtstellung zu erwirken.

Die Literaturgeschichte hat gezeigt, dass die Romantiker ihr Ziel erreicht haben, das musterhafte Vorbild klassisch-klassizistischer Literatur mit ihrer Orientierung an der Antike und an Frankreich zu brechen und neben dieser eine bis dato unentdeckte und noch nicht gewürdigte, von ihnen als 'romantisch' bezeichnete Tradition ins Blickfeld zu rücken, die zu den höchsten Kunstleistungen zu zählen ist, welche die europäische Literatur hervorgebracht hat. August Wilhelm Schlegels Übersetzungen spielen hierbei eine zentrale Rolle – am bekanntesten sind heute wie damals seine Shakespeare-bersetzungen¹, durch die dieser zum dritten deutschen 'Klassiker' in Deutschland avancierte.

¹ *Shakspeare's dramatische Werke*, übersetzt von August Wilhelm Schlegel, Unger, Reimer, Berlin 1797-1810.

Diese Erfolgsgeschichte romantischer Literatur nun hat zweifellos wesentlich mit dem Konzept zu tun, das diesen Übersetzungen zugrunde liegt. Darum und um die Bedeutung dieses Konzeptes für die Entstehung einer romantischen ‘Weltliteratur’ soll es im Folgenden gehen: Wie genau ist es zu verstehen, dass August Wilhelm Schlegel durch seine Übersetzungen aus Nationalliteratur eine Poesie mit ‘kosmopolitischem’² Anspruch machen will? Zu diesem Zweck ist ein genauer Blick auf das frühromantische Programm und die Bedeutung des Übersetzens darin zu werfen, wobei für unsere Fragestellung insbesondere August Wilhelm Schlegels Übersetzungskonzeption zu berücksichtigen ist.

Es soll gezeigt werden, dass es im Falle August Wilhelm Schlegels gerade die Idee des “poetischen”, also des originalromantischen Übersetzens ist, die Nationalliteratur in “kosmopolitische” Poesie auf weltliterarischem Niveau transformieren kann. Damit setzt der vorliegende Beitrag einen etwas anderen Akzent als Alexander Nebrig in seinem 2019 erschienenen und sehr erhellenden Aufsatz über “*Neue Schriften*” oder die *Übersetzungsfreiheit der Romantik*, in dem der Autor zeigt, dass erst eine neue Gesetzgebung auf dem Gebiet des Urheberrechts in Preußen, die Übersetzungen ab nun als eigenständige Werke definierte, die romantischen Übertragungen, die sich als Neuschöpfungen und nicht mehr als bloße Nachahmungen verstanden, rechtlich ermöglichte³. Dieses 1791 im *Allgemeinen Landrecht für Preußische Staaten* formulierte Gesetz wurde allerdings ab 1837 langsam wieder zurückkommen; Nebrig schließt daraus:

Geht man von einem vermittlungsökonomischen Weltliteraturbegriff aus, ist das Ende der Übersetzungsfreiheit nicht nur als Verlust beschreibbar, sondern als Beginn der Weltliteratur. Erst, wenn Autoren ihre Werke auch auf dem Weltmarkt anbieten können, entstehen ökonomische Anreize, über den Horizont des eigenen Vertriebsgebiets hinauszudenken. Die juristische Kopplung an das Original, die im 19. Jahrhundert durch die Internationalisierung des Urheber-

² So der wiederholte Ausdruck in den Berliner Vorlesungen, z.B. in den *Vorlesungen über die romantische Poesie [1803-04]*, in AUGUST WILHELM SCHLEGEL, *Kritische Ausgabe der Vorlesungen*, hrsg. von W. BRAUNGART, II.1, *Vorlesungen über Ästhetik 2 (1803-1827)*, hrsg. von E. BEHLER, C. BECKER, Schönningh, Paderborn 2007, S. 1-194: 24 *et passim*.

³ ALEXANDER NEBRIG, “*Neue Schriften*” oder die *Übersetzungsfreiheit der Romantik*, in *Kreative Praktiken des literarischen Übersetzens um 1800. Übersetzungshistorische und literaturwissenschaftliche Studien*, hrsg. von A. NEBRIG, D. VECCHIATO, De Gruyter, Berlin 2019, S. 17-54: 17: «“Übersetzungen sind in Beziehung auf das Verlagsrecht als neue Schriften zu erachten”. So steht es im Allgemeinen Landrecht für die Preußischen Staaten (I, § 1027)».

berrechts erfolgte, kann als Möglichkeitsbedingung einer rechtlich geschützten weltliterarischen Kommunikation begriffen werden [...]⁴.

Für die Bildung eines romantischen Weltliteraturkanons jedoch war gerade die Möglichkeit, mit der Übersetzung ein originäres Werk und nicht eine Nachahmung zu schaffen, von entscheidender Bedeutung. Denn gerade weil die Romantiker unter den neuen rechtlichen Voraussetzungen die Übersetzung ebenso wie das Originalwerk als eigenständige dichterische Schöpfung, ja sogar als Potenzierung des Originals konzipieren konnten – es wird davon zu sprechen sein –, wurde es möglich, die übersetzten Werke in eine romantische Tradition mit weltliterarischem Anspruch einzuordnen und als solche zu verbreiten. Anders gesagt: Wären sie bloße Nachahmungen, also dem Original nachrangig und auch als solche konzipiert – sog. *belles infidèles* etwa –, hätten sie niemals diese Funktion erfüllen können und wohl auch nicht diesen Erfolg gehabt. Erst durch das neue poetisch-romantische Übersetzungskonzept konnte es den Romantikern gelingen, ihre Übersetzungen in ihr kulturphilosophisches bzw. kulturpolitisches Programm einzufügen und so der Öffentlichkeit überzeugend zu vermitteln. Dies freilich hatte auch darum einen solch großen Erfolg, weil August Wilhelm Schlegel mit seinen sog. 'treuen' bzw. 'poetischen' Übersetzungen Werke schuf, die nicht nur die Theorie der Übersetzung auf eine neue Grundlage stellten, sondern auch lange als mustergültige Übertragungen angesehen wurden.

August Wilhelm Schlegel hat sich in zahlreichen Texten zu seinem neuartigen Konzept des poetischen Übersetzens geäußert, um seine Übertragungen beim Publikum einzuführen und zu erklären. Diese Äußerungen sind konstitutiv für die poetologischen Intentionen des frühromantischen Kreises und stehen in enger Beziehung zu weiteren Überlegungen zu diesem Thema, insbesondere zu jenen seines Bruders Friedrich Schlegel und von Novalis. Mit Blick auf August Wilhelm Schlegel sind insbesondere sein 1796 in den «Horen» erschienener Aufsatz *Etwas über William Shakespeare bey Gelegenheit Wilhelm Meisters*⁵ zu nennen, sodann die Übersetzungsfragen berührende Abhandlung *Briefe über Poesie, Silbenmaß und Sprache*, 1795 gleichfalls in den «Horen» publiziert, ferner die seine

⁴ Ebd., S. 19.

⁵ Erstdruck: AUGUST WILHELM SCHLEGEL, *Etwas über William Shakespeare bey Gelegenheit Wilhelm Meisters*, «Die Horen», 1796, 6, S. 57-112. Hier zitiert nach: ID., *Etwas über William Shakespeare bei Gelegenheit Wilhelm Meisters*, in ID., *Kritische Schriften und Briefe I: Sprache und Poetik*, hrsg. von E. LOHNER, Kohlhammer, Stuttgart 1962, S. 88-122.

Übersetzungsproben aus Shakespeare und anderen europäischen Autoren begleitenden Schriften zur Übersetzung⁶ sowie schließlich seine zahlreichen Ausführungen in den Jenaer Vorlesungen zur Ästhetik (1798/99) sowie den Berliner Vorlesungen *Über schöne Litteratur und Kunst*, die er von 1801 bis 1804 vor einem öffentlichen Publikum hielt. Zieht man zu diesen noch die späteren, stärker ideologisch eingefärbten Vorlesungen *Ueber dramatische Kunst und Litteratur*,⁷ 1808 in Wien gehalten, hinzu, wird der Zusammenhang zwischen romantischer Übersetzung und dem Ziel, einen romantischen Literaturkanon auf weltliterarischem Niveau zu etablieren, vollends deutlich. Auch wird in der Zusammenschau der Texte das schillernde Spannungsfeld von National- und Weltliteratur, von deutscher und kosmopolitischer Poesie, das gerade für August Wilhelm Schlegels Übersetzungskonzept konstitutiv ist, besonders gut sichtbar. Dabei zeigt sich, dass das poetische Übersetzen für die Herausbildung einer romantischen «Universalpoesie»⁸, die National- und Weltliteratur umschließen will, unabdingbare Voraussetzung ist.

Übersetzen als «ein wahres Dichten»

Die Forschung hat vielfach darauf hingewiesen, dass “Übersetzen” bei den Romantikern nicht allein die konkrete Übertragung eines literarischen Textes von einer Sprache in eine andere meint, sondern viel grundsätzlicher zu verstehen ist⁹. August Wilhelm Schlegel spielt unmissverständlich darauf an, wenn er in seinen *Vorlesungen über die romantische Poesie*, 1803/04 im Rahmen der Berliner Vorlesungen gehalten, auf den Vorwurf reagiert, die Tätigkeit des Übersetzens «rühre von Geis-

⁶ ID., *Ueber Shakespeares Romeo und Julie*, «Die Horen», 1797, 6, S. 18-49; ID., *Nachschrift des Übersetzers [des elften Gesangs aus dem “Rasenden Roland”] an Ludwig Tieck*, in «Athenaeum», 1799, 2, H. 2, S. 277-284.

⁷ ID., *Ueber dramatische Kunst und Litteratur. Vorlesungen*, 3 Bde, Mohr und Zimmer, Heidelberg 1809-11.

⁸ FRIEDRICH SCHLEGEL, 116. *Athenaeumsfragment*, in *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe* (im Folgenden: *KFSA*), hrsg. von E. BEHLER, II, *Charakteristiken und Kritiken I*, hrsg. von E. LOHNER, Schöningh, Paderborn 1967, S. 182.

⁹ Vgl. ANDREAS HUYSEN, *Die frühromantische Konzeption von Übersetzung und Aneignung. Studien zur frühromantischen Konzeption einer deutschen Weltliteratur*, Zürich, 1969; ELENA POLLEDRI, *Die Aufgabe des Übersetzers in der Goethezeit. Deutsche Übersetzungen italienischer Klassiker von Tasso bis Dante*, Niemeyer, Tübingen 2010; NEBRIG, “*Neue Schriften*” oder die Übersetzungsfreiheit der Romantik, a.a.O.; unter Bezugnahme auf ANTOINE BERMAN, *L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*. Herder, Goethe, Schlegel, Novalis, Humboldt, Schleiermacher, Hölderlin, Gallimard, Paris 1984.

testrägheit und Knechtschaft her und erzeuge sie auch wieder», sie also nur reproduziere und keine schöpferische Leistung sei: «Hiegegen läßt sich leicht dartun, daß das objektive poetische Übersetzen ein wahres Dichten, eine neue Schöpfung sei. Oder, wenn jemand sagt, man solle gar nicht übersetzen, so setzt man ihm entgegen: der menschliche Geist könne eigentlich nichts als übersetzen, alle seine Thätigkeit bestehe darin»¹⁰. Bereits am 30. November 1797, aus Anlass des Erscheinens des zweiten Bandes von Schlegels Shakespeare-Übersetzungen, hatte Novalis an diesen geschrieben: «Übersetzen ist so gut dichten, als eigne Wercke zu stande bringen – und schwerer, seltner. Am Ende ist alle Poësie Übersetzung. Ich bin überzeugt, daß der deutsche Shakespeare jezt besser, als der Englische ist»¹¹. Übersetzen wird in beiden Äußerungen als ein ur-poetischer Vorgang verstanden, als eine höchst anspruchsvolle Tätigkeit, die im Grunde den “wahren” Ur-Akt allen Dichtens darstellt. Denn am Anfang aller sprachlichen Tätigkeit steht für die Romantiker immer schon ein Übertragungsvorgang, wie Schlegel in seinen Berliner Vorlesungen sagt: «Die Sprache ist kein Produkt der Natur, sondern ein Abdruck des menschlichen Geistes, der darin die Entstehung und Verwandtschaft seiner Vorstellungen und den ganzen Mechanismus seiner Operationen niederlegt. Es wird also in der Poesie schon Gebildetes» – d.h. die menschliche Sprache – «wieder gebildet [...]». So ist auch bereits das zu übersetzende Originalwerk das Ergebnis einer Übersetzung, «Poesie der Poesie [...]»; denn sie setzt schon die Sprache voraus, deren Erfindung doch der poetischen Anlage angehört, die selbst ein immer werdendes, sich verwandelndes, nie vollendetes Gedicht des gesamten Menschengeschlechts ist»¹².

In dieser Lesart ist bereits jedes sprachliche Kunstwerk das Ergebnis eines mehrfach gesteigerten geistigen Übertragungsaktes: Da jede sprachliche Hervorbringung für Schlegel nicht ein natürlicher, sondern ein geistiger Vorgang ist, wird mit ihr Natürliches in Geistiges übersetzt und damit synthetisiert, denn beide sind aufgrund ihrer ursprünglichen Identität – eine Grundannahme des deutschen Idealismus – aufeinander bezogen. In der romantischen Übersetzung als einer der zentralen

¹⁰ SCHLEGEL, *Vorlesungen über die romantische Poesie [1803-04]*, a.a.O., S. 24.

¹¹ NOVALIS, *Schriften. Tagebücher, Briefwechsel, Zeitgenössische Zeugnisse*, hrsg. von R. SAMUEL, H.-J. MÄHL, G. SCHULZ, IV, Kohlhammer, Stuttgart u.a. 1998, S. 237.

¹² AUGUST WILHELM SCHLEGEL, *Über Literatur, Kunst und Geist des Zeitalters. Eine Auswahl aus den kritischen Schriften*, hrsg. von F. FINKE, Reclam, Stuttgart 1984, S. 96 f.

romantischen Gattungen nun wird dieser Vorgang noch gesteigert, ganz im Sinne der für die romantische Poesie charakteristischen Progression (Friedrich Schlegel) und Potenzierung (Novalis): «Die romantische Poesie ist eine progressive Universalpoesie», heißt es bei jenem¹³, «Romantisieren ist nichts, als eine qualit[ative] Potenzierung» bei diesem¹⁴.

Vor dem Hintergrund dieser Poetik wird die romantische Übersetzung folglich zu einem gesteigerten Werk, zu einer poetischen Potenzierung, zur Übersetzung der Übersetzung, die ins Unendliche fortschreitet – sie ist also gerade nicht eine sekundäre Ableitung eines nie zu erreichenden Originals, sondern genau das Gegenteil davon, und damit genuin romantisch¹⁵. Erst in seiner fortlaufenden Progression und Potenzierung, in seiner Übersetzung in einem ganz grundsätzlichen, emphatischen Sinne, bleibt ein Werk für die Frühromantiker ein schöpferisches Gebilde, denn nur so bleibt es lebendig und aktuell: «Es wird keine Standrede an seinem Grabe gehalten», schreibt August Wilhelm Schlegel einleitend in diesem Sinne in Bezug auf die dichterische Behandlung des *Hamlet* in Goethes *Wilhelm Meister*; und es wird deutlich, dass für die poetische Übersetzung das Gleiche gilt: «Er [Hamlet in Goethes *Wilhelm Meister*] ist auferstanden und wandelt unter den Lebenden, nicht durch irgendeine peinliche Beschwörung gezwungen, sondern willig und froh stellt er sich auf das Wort eines Freundes und Vertrauten in verjüngter Kraft und Schönheit dar»¹⁶. Damit wird das sprachliche Kunstwerk auch als geistige Verlebendigung verstanden, die – ganz in hermeneutischer Tradition – dem toten Buchstaben Leben und einen (poetischen) Sinn einzuhauchen vermag. Genau diesen Maßstab legt Schlegel auch an seine eigene *Hamlet*-Übersetzung an, die 1798 im dritten Band seiner Shakespeare-Übersetzungen erscheinen wird, sowie an seine weiteren Übertragungen aus Shakespeare und anderen Autoren. Ähnlich wie der poetischen Kritik muss es also auch der poetischen Übersetzung gelingen, das Kunstwerk in Bewegung, «im Werden» – so wieder Friedrich Schlegel im 116. *Athenaeumsfragment* über die «progressive Universalpoesie»¹⁷ – zu halten, denn erst dadurch erweist sie sich als modernes, romantisches

¹³ KFSA, II, a.a.O., S. 182.

¹⁴ NOVALIS, *Logologische Fragmente* (Nr. 105), in Id., *Schriften. Tagebücher, Briefwechsel, Zeitgenössische Zeugnisse*, hrsg. von R. SAMUEL, H.-J. MÄHL, G. SCHULZ, II, Kohlhammer, Stuttgart u.a. 1960, S. 545.

¹⁵ Vgl. dazu NEBRIG, «Neue Schriften» oder die *Übersetzungsfreiheit der Romantik*, a.a.O., S. 30-37.

¹⁶ SCHLEGEL, *Etwas über William Shakespeare bei Gelegenheit Wilhelm Meisters*, a.a.O., S. 88.

¹⁷ KFSA, II, a.a.O., S. 182.

Kunstwerk. Oder, umgekehrt und zugespitzt formuliert: Nur wenn der romantische Dichter übersetzt, kann sein Werk schöpferisch sein und lebendig bleiben.

Am Anfang war Poesie

Um den Geist des Originals auch in der Übersetzung lebendig werden zu lassen und sogar noch zu steigern, um also nicht bloß den toten Buchstaben nachzuahmen, spielen für August Wilhelm Schlegel Metrum und Rhythmus eine zentrale Rolle. Schon in seinen *Briefen über Poesie, Silbenmaß und Sprache* aus dem Jahr 1795 beabsichtigt er zu zeigen, dass Silbenmaß und Rhythmus «der Poesie wesentlich»¹⁸ und kein nachträglich hinzugefügtes Dekor, kein «äußerliches Zitat» zur Verschönerung eines Kunstwerks, «sondern innig in das Wesen der Poesie verwebt» seien¹⁹. Der Grund hierfür liegt darin, dass «der rhythmische Gang der Poesie dem Menschen nicht weniger natürlich ist als sie selbst»²⁰. Denn ursprünglich war der Rhythmus bereits in der Sprache – und gibt dadurch einen Hinweis auf ihren poetischen Ursprung:

Allein in den gebildeten Sprachen, hauptsächlich in der Gestalt, wie sie zum Vortrage der deutlichen Einsicht, der Wissenschaft gebraucht werden, wittern wir kaum noch einige verlorene Spuren ihres Ursprungs, von welchem sie so unermesslich weit entfernt sind; wir können sie fast nicht anders als wie eine Sammlung durch Übereinkunft festgesetzter Zeichen betrachten. Indessen liegt doch jene innige, unwiderstehliche, eingeschränkte, aber selbst in ihrer Eingeschränktheit unendliche Sprache der Natur in ihnen verborgen; sie muß in ihnen liegen: nur dadurch wird Poesie möglich. Der ist ein Dichter, der die unsichtbare Gottheit nicht nur entdeckt, sondern sie auch ändern zu offenbaren weiß; und der Grad von Klarheit, womit dies noch in einer Sprache geschehen kann, bestimmt ihre poetische Stärke²¹.

In den Berliner Vorlesungen heißt es dann noch deutlicher: «[D]ie Sprache ist in ihrem Ursprunge poetisch»²², es ließe sich

¹⁸ AUGUST WILHELM SCHLEGEL, *Briefe über Poesie, Silbenmaß und Sprache*, in ID., *Kritische Schriften und Briefe I*, a.a.O., S. 143.

¹⁹ Ebd., S. 147.

²⁰ Ebd., S. 144.

²¹ Ebd., S. 146.

²² AUGUST WILHELM SCHLEGEL, *Vorlesungen über philosophische Kunstlehre. Gehalten an der Universität Jena in den Jahren 1798-1799*, in ID., *Kritische Ausgabe der Vorlesungen*, a.a.O., I: *Vorlesungen über Ästhetik I (1798-1803)*, hrsg. von E. BEHLER, Schöningh, Paderborn 1989, S. 7.

evident dartun [...], daß Poesie das Unentbehrlichste, Erste, Ursprünglichste in allem menschlichen Tun und Treiben ist. Ich möchte sagen, wenn dieser Ausdruck nicht dem Mißverstande ausgesetzt wäre: die Poesie sei zugleich mit der Welt erschaffen worden. Der Mensch schafft sich aber seine Welt immer selbst, und da der Anfang der Poesie mit der ersten Regung des menschlichen Daseins zusammenfällt, so ist auch jenes, philosophisch verstanden, buchstäblich wahr²³.

Am Anfang war für Schlegel also keineswegs barbarisches Urgeschrei (als bloßer physischer Naturlaut), sondern am Anfang war schon immer Poesie, oder, genauer: Das erste menschliche Lautgebilde war schon Poesie. Schlegel schreibt: «Der erste Mensch bildet nicht nur Gegenstände passiv nach, er artikulierte sie, (gliedbilderte sie), vermenschlichte sie (und verähnlichte sie sich) und unterwarf sie sich so seiner Vorstellung, bildete sie daher um»²⁴. Auch hieraus wird nochmals sehr deutlich, dass jede menschliche Lautbildung für die Romantiker schon immer eine *poietische* (schaffende, gestaltende) Umbildung und damit eine Übersetzung ist: eine schöpferisch-poetische Hervorbringung, in der sich Geist und Natur gleichsam begegnen, d.h. eine Beseelung – man könnte mit Novalis auch sagen: eine Romantisierung²⁵ – des Natürlichen durch den menschlichen Geist und nicht eine (naive) Verdopplung oder Ergänzung des Natürlichen. Transzendente Voraussetzung dieses Vorgangs ist die Annahme einer ursprünglichen Identität von Geist und Natur, von Mensch und Welt, die konstitutiv für das Denken der Frühromantik ist.

Bereits die ersten Lautbildungen des Kindes sind nach Schlegel folglich ein geistiger Akt und bewegt von der synthetisch-poietischen Kraft der Sprache, vom schöpferischen Geist der Poesie: «das Vermögen, welches die Poesie zur eigentlichen schönen Kunst bildet, [ist] dasselbe, nur in einer höheren Potenz [...], welches der Sprache ihren Ursprung giebt»²⁶. Mit anderen Worten: In der Poesie vollzieht sich das, was immer schon in der Sprache geschieht, nur konzentriert, gesteigert, potenziert – es vollzieht sich ein Übersetzungs- bzw. Romantisierungsprozess, der sich schon in den ersten Lautbildungen eines Kindes erkennen lässt. Umge-

²³ ID., *Über Literatur, Kunst und Geist des Zeitalters*, S. 103 f.

²⁴ ID., *Vorlesungen über philosophische Kunstlehre*, a.a.O., S. 7.

²⁵ Nach Novalis berühmtem Diktum «Die Welt muss romantisirt werden» aus den *Logologischen Fragmenten* (Nr. 105), a.a.O., S. 545.

²⁶ AUGUST WILHELM SCHLEGEL, *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst. Erster Teil: Die Kunstlehre (1801-1802)*, in ID., *Kritische Ausgabe der Vorlesungen*, a.a.O., I: *Vorlesungen über Ästhetik I (1798-1803)*, a.a.O., S. 251.

kehrt führen auch die abstraktesten Gedanken der Wissenschaft wieder zur Poesie zurück, um nicht zu verdörren: «Sie [die Poesie] beseelt schon das erste Lallen des Kindes und läßt noch jenseits der höchsten Spekulation des Philosophen Seherblicke tun, welche den Geist ebenda, wo er, um sich selbst anzuschauen, allem Leben entsagt hatte, wieder in die Mitte des Lebens zurückzaubern»²⁷.

Aufgabe des romantischen Dichters ist es demnach, dieses schöpferisch-poetische Potenzial, das in der Sprache liegt, zum Ausdruck zu bringen, zu steigern und den ursprünglichen, göttlichen Akt der poetischen Umbildung, der in der Sprache statthat, in der Poesie zu “offenbaren” und stets zu erneuern. Insbesondere der Übersetzer weiß um die Übertragungsleistung, die in der Sprache und gesteigert in der Poesie geschieht, da er beim Übersetzen den schöpferischen Akt direkt einsieht und ihn selbst noch einmal anstößt und damit fortschreibt²⁸.

“Poetisches” Übersetzen

Der ausgeführte enge und ursprüngliche Zusammenhang von Poesie und Übersetzung, von dem die Frühromantiker überzeugt sind, weist deutlich darauf hin, dass auch die Praxis des Übersetzens ohne eine poetische Fundierung nicht zu denken ist. Anders gesagt: Bloßes Nachahmen des Originals, d.h. buchstabengetreue, wörtliche Übertragungen oder Übersetzungen, die Metrum und Rhythmus des Originals ignorieren, sind für August Wilhelm Schlegel von vornherein keine Option. «Nicht deswegen häufen wir alle Schätze der Vorzeit um uns her, um in kalten todtten Nachahmungen nur doppelte Exemplare von etwas schon vorhandenem zu liefern», heißt es in den Berliner Vorlesungen, «sondern um die Gesamtheit der Mittel und Organe zu überschauen, durch deren eigentümlichen Gebrauch es uns möglich wird, noch unberührte Geheimnisse des Gemüths auszusprechen, noch heiligere Mysterien der Natur zu offenbaren»²⁹. Die «Schätze der Vorzeit» weisen den Weg zur wahren Poesie, zu ihren poetischen Ursprüngen und zu noch unbekanntem Vorbildern für eine künftige Literatur. Demzufolge ist auch

²⁷ Ebd., S. 388.

²⁸ Zu diesem Zusammenhang vgl. weiterführend und sehr erhellend JOCHEN A. BÄR, *Sprachtheorie und Sprachgebrauch in der deutschen Romantik*, in *Geschichte der Sprache – Sprache der Geschichte. Probleme und Perspektiven der historischen Sprachwissenschaft der Deutschen. Volker Reichmann zum 75. Geburtstag*, hrsg. von J.A. BÄR, M. MÜLLER, Akademie Verlag, Berlin 2012, S. 499 ff.

²⁹ SCHLEGEL, *Vorlesungen über die romantische Poesie [1803-04]*, a.a.O., S. 65.

das prosaische Übersetzen nicht akzeptabel: Für Schlegel muss sich eine Übersetzung als genuin poetisches Werk auszeichnen. Was aber heißt "poetisch" für ihn über das Gesagte hinaus? Fest steht, wollte er Shakespeare erneut rein prosaisch übersetzen, sich eine weitere Neuübersetzung nicht lohnte:

Soll und kann Shakespeare nur in Prosa übersetzt werden, so müßte es allerdings bei den bisherigen Bemühungen so ziemlich sein Bewenden haben. Allein er ist ein Dichter, auch in der Bedeutung, da man diesen Namen an den Gebrauch des Silbenmaßes knüpft. Wenn es nun möglich wäre, ihn treu und zugleich poetisch nachzubilden, Schritt für Schritt dem Buchstaben des Sinnes zu folgen, und doch einen Teil der unzähligen Schönheiten, die nicht im Buchstaben liegen, zu erhaschen!³⁰

Nur durch das poetische Übersetzen, das Rücksicht auf Silbenmaß und Rhythmus des zu übersetzenden Werkes nimmt, kann sich für Schlegel dessen Sinn und poetische Schönheit auch in der Übertragung entfalten: Es sei «offenbar», so Schlegel, «daß die Verschiedenheit der metrischen Bearbeitung sehr wesentlich auf den Inhalt zurückwirkt. Seine [Shakespeares] gereimten Jamben sind seinen reimlosen nicht nur im Ton und Gange unähnlich, sie haben auch eine ganz andere Farbe des Ausdrucks und sind sozusagen in einer anderen Gegend der Bilder und poetischen Figuren zu Hause»³¹. Es gilt also, diese mit dem Inhalt aufs Engste verknüpfte Vielfalt der Tonlagen, Stile, Rhythmen und Metren mit zu übertragen, da nur so für Schlegel der Gehalt eines Shakespeareschen Dramas in die Übersetzung transportiert werden kann: «Shakespeares Theaterwelt ist eben so grenzenlos als die wirkliche nach seinen Ansichten: er schloß nichts davon aus, was irgend in der menschlichen Natur und in der bürgerlichen Gesellschaft stattfand»³².

Dies bedeutet: Entscheidend für eine übersetzerische Potenzierung ist das Erfassen jener sprachlich-metrischen Vielfalt, da in ihr der geistig-poetische Gehalt eines Werkes verborgen liegt: «Der wiederkehrende Rhythmus ist der Pulsschlag des Lebens. Nur dadurch, daß die Sprache sich diese sinnlichen Fesseln anlegen läßt und sie gefällig zu tragen weiß, erkaufte sie sich die edelsten Vorrechte, die innere höhere Freiheit von allerlei irdischen Obliegenheiten»³³. Nur so entsteht echte poetische Treue dem über-

³⁰ Id., *Etwas über William Shakespeare bei Gelegenheit Wilhelm Meisters*, a.a.O., S. 101.

³¹ Ebd., S. 104 f.

³² Ebd., S. 105.

³³ Ebd., S. 112.

setzten Werk gegenüber: «Ich wage zu behaupten, daß eine solche Übersetzung in gewissem Sinne noch treuer als die treueste prosaische sein könnte»³⁴, weshalb es auch in seiner *Nachschrift des Uebersetzers [des elften Gesangs aus dem "Rasenden Roland"] an Ludwig Tieck im Athenaeum* heißt: «Meine Absicht ist, alles in seiner Form und Eigenthümlichkeit poetisch übersetzen zu können [...]»³⁵. Johann Gottfried Herder hat diese Sicht vorbereitet, indem auch er bereits – gleichfalls mit Blick auf Shakespeare – davon ausgeht, dass Form und Inhalt nicht voneinander zu trennen sind, da ihre Verwebung den Gehalt eines Werkes bestimmt und deshalb beim Übersetzen unbedingt zu berücksichtigen ist. August Wilhelm Schlegel, der Herders Schriften schon früh intensiv studiert hat, knüpft an dessen Übersetzungsmaximen direkt an³⁶.

Nicht das zu übersetzende Werk mit fremden Standards und Konventionen beim Übertragen verändern und gleichsam verstümmeln, sondern ihm seine Eigenart belassen, auch wenn es den gängigen stilistisch-poetologischen Maximen der eigenen Zeit (noch) widerspricht, und auf diese Weise die deutsche (und europäische) Literatur bereichern – dieses Ziel möchte August Wilhelm Schlegel mit seinen Übersetzungen erreichen: Damit verbindet er eine scharfe Kritik an den Klassizisten, die durch die Orientierung am antik-französischen Vorbild die Formensprache der von den Romantikern neuentdeckten Literatur ablehnen bzw. qualitativ abwerten.

Durch diese romantische Neuorientierung, die alles Klassizistische und damit auch alles Regelpoetische in seine Schranken weisen will, sollen für die Deutschen neue Vorbilder geschaffen werden für eine noch zu bildende moderne, romantische Poesie; und dabei sind diese neuen Vorbilder zu verstehen als gattungstypologische «Modellbildungen für die künftige Kunstproduktion», wie es Kai Kauffmann treffend formuliert hat³⁷. August Wilhelm Schlegel findet diese Modelle bei Shakespeare, Calderón und Cervantes, bei Dante, Petrarca und Camões, um nur die bekanntesten zu nennen – seine stupende Übersetzertätigkeit

³⁴ Ebd., S. 116.

³⁵ SCHLEGEL, *Nachschrift des Übersetzers [des elften Gesangs aus dem "Rasenden Roland"] an Ludwig Tieck*, a.a.O., S. 281.

³⁶ Vgl. dazu ausführlich PETER GEBHARDT, *A. W. Schlegels Shakespeare-Übersetzung. Untersuchungen zu seinem Übersetzungsverfahren am Beispiel des Hamlet*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1970, S. 32-57.

³⁷ KAI KAUFFMANN, *Philologie der Formen. August Wilhelm Schlegels Programm einer "Regeneration" der europäisch-deutschen Literatur*, in *August Wilhelm Schlegel und die Philologie*, hrsg. von M. BUSCHMEIER, K. KAUFFMANN, E. Schmidt, Berlin 2018, S. 19.

in den Jenenser und Berliner Jahren, d.h. von 1796 bis 1804, in denen er Werke aus dem Griechischen, Englischen, Spanischen, Italienischen und Portugiesischen ins Deutsche übertrug, demonstriert seinen universalen Anspruch, bislang weniger beachtete Zeugnisse aus der Geschichte der europäischen Literatur zu kanonisieren und in ihrer historisch-kulturellen Eigenart zu würdigen. In seinen 1803 erschienenen *Blumensträussen italiänischer, spanischer und portugiesischer Poesie*³⁸ beispielsweise, während seiner Berliner Vorlesungsreihe entstanden, stellt er dem deutschen Publikum die poetischen Formen der romanischen Literatur vor, darunter das Sonett, das Madrigal und die Stanze.

Poetisches Übersetzen hat für August Wilhelm Schlegel also den Zweck, die vielfältigen Schätze, welche die europäische Literaturgeschichte zu bieten vermag, ans Licht zu heben und im besprochenen Sinne zu romantisieren, um damit einen neuen, genuin romantischen Literaturkanon zu etablieren. Damit einher geht eine radikale Kritik an der zeitgenössischen Literatur in Europa; «von ehemaligen Höhen heruntergesunken»³⁹, kann sie für die künftige Poesie allenfalls als Abschreckung dienen. Die nun neu zu übersetzenden Werke aus der Geschichte der Literatur sollen darum Muster sein für die künftige Literaturproduktion; als von Schlegel romantisch übersetzte Werke sind sie – so wieder Kauffmann zutreffend – «Idealisierungen von historisch vorhandenen Kunstwerken»⁴⁰ – in der romantischen Terminologie würde man von Potenzierungen oder von poetischen Progressionen sprechen. Seine Übersetzungen sollen gesteigerte Schöpfungen sein, die eine bislang viel zu wenig gewürdigte Tradition zu neuem Leben erwecken und in die Zukunft fortschreiben, um die Poesie auf neue «Höhen» zu führen und eine neue Weltliteratur entstehen zu lassen.

Übersetzte Poesie als Weltliteratur

Es hat sich deutlich gezeigt, dass die Frühromantiker mit den Übersetzungen von Werken aus der europäischen Literatur einen universalen Anspruch verbinden. Auch wenn die ausgewählten europäischen Texte ins Deutsche übersetzt werden, sollen sie gerade dadurch ihre Universa-

³⁸ AUGUST WILHELM SCHLEGEL, *Blumensträusse italiänischer, spanischer und portugiesischer Poesie*, Realschulbuchhandlung, Berlin 1804.

³⁹ ID., *Über Literatur, Kunst und Geist des Zeitalters*, a.a.O., S. 31.

⁴⁰ KAUFFMANN, *Philologie der Formen*, a.a.O., S. 19.

lität zu erkennen geben, indem diese durch die potenzierende Leistung der romantischen Übersetzung hervorgetrieben wird. Wie es auch schon Novalis in seinem bereits oben anzitierten Brief über das Übersetzen getan hat, räumt auch August Wilhelm Schlegel der deutschen Übertragung eine besondere Stellung ein, die er mit einer besonderen Eigentümlichkeit der deutschen Sprache erklärt. Bei Novalis heißt es in seinem Brief vom 30. November 1797:

[...] So lange wir Deutschen übersetzen, so national dieser Hang des Übersetzens ist, indem es fast keinen deutschen Schriftsteller von Bedeutung giebt – der nicht übersezt hätte, und warlich darauf soviel sich einbildet, als auf Originalwercke, so scheint man doch über nichts unbelehrter zu seyn, als über das Übersetzen. Bey uns kann es zur Wissenschaft und zur Kunst werden. Ihr Shakespear ist ein trefflicher Canon für den wissenschaftlichen Beobachter. Außer den Römern sind wir die einzige Nation, die den Trieb des Übersetzens so unwiederstehlich gefühlt, und ihm so unendlich viel Bildung schuldig sind. Daher manche Aehnlichkeit unsrer und der spätrömischen litterairischen Kultur. Dieser Trieb ist eine Indication des sehr hohen, ursprünglichen Characters des deutschen Volks. Deutschheit ist Kosmopolitismus mit der kräftigsten Individualitaet gemischt. Nur für uns sind Übersetzungen Erweiterungen gewesen. Es gehört poetische Moralität, Aufopferung der Neigung, dazu, um sich einer wahren Übersetzung zu unterziehn – Man übersezt aus ächter Liebe zum Schönen, und zur vaterländischen Litteratur. [...] Ich bin überzeugt, daß der deutsche Shakespear jezt besser, als der Englische ist⁴¹.

Schlegel führt in seinen Berliner Vorlesungen aus:

Universalität, Kosmopolitismus ist die wahre Deutsche Eigenthümlichkeit. Was uns so lange im äußern Glanze gegen die "einseitige, beschränkte, aber eben darum entschiedne Wirksamkeit" andrer Nationen hat zurückstehen lassen: der Mangel an Richtung, welcher, in ein Positives verwandelt, zur Allseitigkeit der Richtungen wird: muß in der Folge die Überlegenheit auf unsre Seite bringen. Es ist daher wohl keine zu sanguinische Hoffnung, anzunehmen, daß der Zeitpunkt nicht so gar entfernt ist, wo das Deutsche allgemeines Organ der Mittheilung für die gebildeten Nationen seyn wird⁴².

Indem die Romantiker eine vermeintliche Schwäche des Deutschen – einen «Mangel an Richtung» – kurzerhand zur Stärke – einer «Allseitigkeit der Richtungen» – erklären, postulieren sie eine deutsche Hegemonie auf dem Gebiet der Literatur, wodurch der deutschen Poesie eine

⁴¹ NOVALIS, *Schriften. Tagebücher, Briefwechsel, Zeitgenössische Zeugnisse*, a.a.O., S. 237.

⁴² SCHLEGEL, *Vorlesungen über die romantische Poesie [1803-04]*, a.a.O., S. 24.

Vorreiterstellung in der künftigen Entwicklung des kulturellen Europa zugeschrieben wird. Das Deutsche eignet sich in ihren Augen durch seine Offenheit und Biagsamkeit besonders gut zum poetischen Übersetzen und wird damit – das klassizistische Frankreich ablösend – ‘kosmopolitisch’ und zum neuen romantischen Mittelpunkt der europäischen Literatur. Diese Auffassung wird in den Berliner Vorlesungen wiederholt untermauert und kehrt auch später in den öffentlich in Wien gehaltenen Vorlesungen *Ueber dramatische Kunst und Litteratur* (1808) wieder.

Auffällig dabei nun ist, dass Schlegels Ausführungen zu diesem Thema je nach unmittelbarem Kontext zwischen nationaler und kosmopolitischer Ausrichtung changieren, so dass es bei schneller Lektüre nicht ganz leicht ist, eine klare Gewichtung für die eine oder die andere Seite zu erkennen. Fest steht, dass Schlegel in seinen Berliner Vorlesungen vor einem «unächte[n] National-Gefühl» explizit warnt und sich von einem «fanatischen, von aller historischen Kenntniß des Charakters der Deutschen, ihrer jetzigen Lage und ihrer ehemaligen Thaten entblößten Patriotismus in Prosa und Versen» abgrenzt⁴³. Zugleich aber betont er: «Endlich soll unsre Poesie die tiefe Wahrheit, das große Gemüth derjenigen Dichtungen athmen, die wir als die ursprünglichsten als das älteste Denkmal Deutscher Art, betrachten müssen; und wenn bis jetzt sich nichts wieder zu dieser Riesengröße hinanschwingen konnte, wer weiß, es ist vielleicht der Zukunft vorbehalten»⁴⁴. Worum geht es Schlegel hier? Zunächst ist klar, dass sein Fokus eindeutig auf einer Erneuerung der deutschen Literatur liegt, zumindest soll von ihr die Erneuerung der europäischen Poesie ausgehen. Somit ist es ihm vor allem um eine Qualitätssteigerung der deutschen Literaturproduktion zu tun, die sich allerdings dafür an der Geschichte der europäischen Literatur orientieren muss – mit anderen Worten: Aus sich heraus wird der deutschen Literatur eine Erneuerung nicht gelingen. Lässt sie sich aber auf eine solche europäisch inspirierte Erneuerung ein, wird sie nach Schlegel national und kosmopolitisch zugleich: «[...] auf eine idealistische oder realistische Weise national [soll unsre Poesie] sein, wobei man nicht vergessen darf, was ich über die gemeinsame Nationalität des neuern Europa gesagt habe»⁴⁵. So inkludiert diese «gemeinsame Nationalität» stets «die großen Denker und Dichter des Auslandes», denn «[v]erstehen wir»

⁴³ Ebd., S. 15.

⁴⁴ Ebd., S. 65.

⁴⁵ Ebd.

diese «ganz in ihrem originellen Geiste, so sind sie auch die unsrigen, so haben sie vielleicht das in ihrer Heimat durch die Kleinheit des Zeitalters verlorne Vaterland bei uns wiedergefunden»⁴⁶. Erst durch eine europäische Durchdringung kann die deutsche Literatur die Würde von Weltliteratur erhalten und kosmopolitisch bzw. universal werden. Denn letztlich ist der einzige Maßstab die geforderte hohe Qualität, die eine einzelne Nation nicht allein oder aus sich heraus hervorbringen kann: «Wo es auf das höchste Interesse der menschlichen Natur, auf die Entwicklung der edelsten Kräfte ankommt, in der Kunst und Wissenschaft unter andern», sagt Schlegel in den Berliner Vorlesungen, «dächte ich, wäre es eine Deutsche Gesinnung, nicht zu fragen, ob etwas Deutsch oder ausländisch, sondern ob es ächt, groß und gediegen sey, als sich zu ängstigen, ob nicht etwa durch liberale Anerkennung des Fremden dem Ruhm des Einheimischen Abbruch geschehe [...]»⁴⁷.

In den Wiener Vorlesungen, 1809-11 in drei Bänden erstmals bei Mohr und Zimmer in Heidelberg erschienen und Schlegels international erfolgreichste Schrift, wird Schlegels Ton indessen schärfer, d.h. nationaler, politischer. Dies erscheint paradox, gelten doch gerade die Wiener Vorlesungen – im Verbund mit Germaine de Staëls Schrift über Deutschland *De l'Allemagne* (1813) – als «Initialzündung der europäischen Romantik», wie es jüngst Stefan Knödler überzeugend ausgeführt hat, indem sie zu einem Nachdenken über das Romantische auch in anderen europäischen Ländern angeregt haben⁴⁸. Schlegel geht in dieser Vorlesungsreihe die verschiedenen Nationalliteraturen Europas durch, um seinem Publikum romantische Zeugnisse aus der europäischen Literaturgeschichte vorzustellen; diese versteht er auch hier als Anfänge *und* Muster für einen neuen, romantischen Literaturkanon, der an diese höchsten Leistungen europäischer Poesie anknüpfen und universal gültig werden soll.

Schon das Vorwort zur ersten Auflage, verfasst in Genf im Februar 1809, löst bei den heutigen Leser*innen gerade im Hinblick auf Schlegels nationale Literaturabsichten Irritationen aus. Dieser erinnert sich hier an die Stimmung im «glänzenden» Wiener Publikum im Frühjahr 1808 bei seiner letzten Vorlesung:

⁴⁶ Ebd., S. 17.

⁴⁷ Ebd., S. 16.

⁴⁸ STEFAN KNÖDLER, *Initialzündung der europäischen Romantik. Zur frühesten Rezeption von August Wilhelm Schlegels Vorlesungen 'Ueber dramatische Kunst und Litteratur' im Kreis von Coppet sowie bei Stendhal und Charles Nodier*, «Zeitschrift für Germanistik», 2019, N.F. 29, S. 249-264.

Es war ein schöner mir unvergeßlicher Augenblick, als ich in der letzten Stunde, nachdem ich eben Erinnerungen des altdeutschen Ruhmes, jedem vaterländisch gesinnten heilig, angeregt hatte, und die Gemüter dadurch schon feierlicher gestimmt waren, nun Abschied nehmen mußte [...]. Eine allgemeine Rührung ließ sich spüren, erregt durch so vieles, was ich nicht sagen kann, aber worüber sich die Herzen verstanden. Auf dem, weltlicher Macht unzugänglichen, geistigen Gebiet des Denkens und Dichtens fühlen die vielfach getrennten Deutschen ihre Einheit; und in diesem Gefühl, dessen Sprecher die Schriftsteller und Redner sein sollen, darf uns mitten unter verworrenen Aussichten eine erhebende Ahnung anwandeln von dem großen unsterblichen Berufe unseres seit uralter Zeit in seinen Wohnsitzen unvermischt gebliebenen Volkes⁴⁹.

Deutlich wird eine vermeintliche Hegemonialstellung der deutschen Kultur zum Ausdruck gebracht, die zu neuer Einheit finden soll – heute sind solche Worte, aus dem Kontext gerissen, leicht zu missbrauchen. Zu bedenken ist allerdings die historische Situation: Schlegel, der seit 1804 bei Germaine de Staël lebte, befand sich mit dieser in einer fortlaufenden Auseinandersetzung mit Napoleon, der für einen national ausgerichteten Klassizismus stand und nicht zuletzt aus diesem Grund die erste Auflage von *De l'Allemagne* 1809 vernichten ließ. Auch wird Napoleon die Autorin und Schlegel, der sich schon Jahre zuvor in Frankreich öffentlich kritisch-polemisch zum französischen Klassizismus geäußert hatte, 1812 endgültig ins politische Exil zwingen; beide ließ er bereits im Frühjahr 1808 in Wien überwachen. Das Vorwort zu den Wiener Vorlesungen, in diesen politischen Wirren verfasst, zeigt, wie sehr die Politik Schlegel die Feder führt: nicht allein um kulturelle Einheit geht es ihm und seinem gleichfalls von Napoleon gegängelten Wiener Publikum, sondern auch um eine politische, die zugleich die Unabhängigkeit und Loslösung vom napoleonischen Frankreich markieren soll.

Wie also lässt sich das Verhältnis von National- und Weltliteratur bei Schlegel gewichten? Und welche Funktion hat dabei das poetische Übersetzen? In den Berliner *Vorlesungen über die romantische Poesie* heißt es: «Es [das poetische Übersetzen] ist auf nichts geringeres angelegt, als die Vorzüge der verschiedensten Nationalitäten zu vereinigen, sich in alle hinein zu denken und hinein zu fühlen, und so einen kosmopolitischen Mittelpunkt für den menschlichen Geist zu stiften»⁵⁰. Aus einer Erneue-

⁴⁹ AUGUST WILHELM SCHLEGEL, *Vorlesungen über dramatische Kunst und Litteratur*, in Id., *Kritische Ausgabe der Vorlesungen*, a.a.O., IV.1, *Vorlesungen über dramatische Kunst und Litteratur (1809-1811)*, hrsg. von S. KNÖDLER, Schöningh, Paderborn 2018, S. 14 f.

⁵⁰ SCHLEGEL, *Vorlesungen über die romantische Poesie [1803-04]*, a.a.O., S. 24.

rung der deutschen Literatur heraus soll auch eine neue Entwicklung der europäischen Literatur angestoßen werden – der Schwerpunkt soll sich also von der französischen Literatur, die für die Romantiker nur leblose und unzeitgemäße Nachahmungen produziert, hin zu einer modernen europäischen Poesie verlagern, die ihr kosmopolitisches Zentrum in der deutschen Poesie gefunden hat und die sich als «progressive Universalpoesie» fortlaufend erneuert. Bei aller Konzentration aufs Deutsche setzt Schlegels Konzeption des poetischen Übersetzens ein hermeneutisches Verständnis des Anderen voraus, das dieses nicht durch das Eigene verändern und verfremden will, sondern in seiner besonderen Eigenart anerkennt, und das jeder Nationalliteratur ihr Eigenrecht zubilligt. Man könnte demnach sagen: *Conditio sine qua non* für einen romantischen Weltliteraturkanon ist die kosmopolitische Durchdringung und Steigerung des Fremden, indem das Eigene weder aufgegeben noch überbetont, sondern bereichert und potenziert wird durch eine innige Verwebung mit dem Fremden. Diese gelingt vor allem durch poetisches Übersetzen, bei dem es sich um einen, wenn nicht *den* kosmopolitischen – Goethe würde sagen: weltliterarischen – Vorgang handelt. Dabei sollten sich laut Schlegel Nationalität und Kosmopolitismus stets die Waage halten. Schlegel ist davon überzeugt, dass dieses Gleichgewicht der deutschen Literatur und der ins Deutsche übersetzten Poesie am besten gelingen kann. Bei der Beantwortung der Frage nach dem Verhältnis von National- und Weltliteratur im Hinblick auf die ideologisch gefärbten Wiener Vorlesungen sollte man behutsam vorgehen, sind doch die historische Situation, die unmittelbaren Entstehungsbedingungen – die Repressionen Napoleons und Schlegels kontroverse interkulturelle Diskussion mit Germaine de Staël, die zeitgleich an ihrem Buch über Deutschland arbeitete – sowie die Rezeption unbedingt zu berücksichtigen. Kein anderes Werk Schlegels hat im Ausland eine so breite und nachhaltige Diskussion angestoßen wie die Vorlesungen *Ueber dramatische Kunst und Litteratur*, die somit auch zur Verbreitung der deutschen Literatur – als Teil einer neuen Weltliteratur – im Ausland beigetragen haben. Katrin Henzel zeigt in ihrem Beitrag, wie die Schlegelsche Denkfigur, «transnationale Konzepte zu verfolgen und dabei doch national ausgerichtet zu sein», auch bei der Gründung der Komparatistik eine Rolle spielte.

Auch noch viel später, als Übersetzer aus dem Sanskrit, wird August Wilhelm Schlegel von seiner Arbeit als einer «auslegenden Nachbildung» sprechen, die nun allerdings noch um eine sorgfältige Textkritik

ergänzt wird: «Wenn ein Denkmal des Alterthums erst in der ächtesten uns erreichbaren Gestalt aufgestellt ist, dann mag jeder nach seiner Sinnesart darüber urtheilen, weiter forschen oder zweifeln»⁵¹. Das Prinzip des poetischen Übersetzens hat August Wilhelm Schlegel auch als Philologe nicht aufgegeben.

⁵¹ August Wilhelm Schlegel an Peter Feddersen Stuhr, November 1835, in AUGUST WILHELM SCHLEGEL, *Digitale Edition der Korrespondenz*, hrsg. von J. STROBEL, C. BAMBERG, in Zusammenarbeit mit T. Bürger, T. Burch, R. Golyschkin, B. Müller, R. Petkov, C. Senf, O. Varwig, F. Wißmach, Dresden-Marburg-Trier 2012-2021 (<<https://august-wilhelm-schlegel.de/version-07-20/briefid/3006>>, 5 Januar 2021).

August Wilhelm Schlegels Vorlesungen im Kontext der “Letteratura comparata”. Versuch einer Neuperspektivierung auf die Anfänge der Komparatistik als Wissenschaftsdisziplin

KATRIN HENZEL

Zur Notwendigkeit einer Neuperspektivierung auf die frühe Komparatistik

Bereits in August Wilhelm Schlegels Konzept einer sich als komparatistisch verstehenden Literaturwissenschaft findet sich das Paradoxon einer transnationalen und zugleich nationalen Ausrichtung¹: Insbesondere seine Wiener Vorlesungen² propagieren einerseits das Konzept der Weltliteratur³, befördern andererseits aus institutionell-politischer Motivation heraus ein Nationalgefühl, wie mit der Betonung einer deutschen ‚Vorreiterrolle‘ besonders deutlich wird. Diesem performativen Selbstwiderspruch Schlegel’scher Prägung unterliegt auch die gesamte Institutionalisierung der Komparatistik im 19. Jahrhundert. Doch wird die Fachgeschichte geradezu konträr zu diesem Phänomen noch heute als eine von einander ablösenden nationalen ‘Schulen’ – beginnend in Frankreich, abgelöst durch die USA – ‘erzählt’⁴. Entsprechend gilt es deutlich zwischen historischer Objektebene und der Diskursebene zu unterscheiden, die die Fachgeschichte mit diesem Narrativ ausstattet. Nun ist – wie weiter unten noch zu zeigen sein wird – die Komparatistik immer wieder

¹ Vgl. CLAUDIA BAMBERGS Beitrag zu A.W. Schlegels Konzept des romantischen Übersetzens und der komplexen Verschränkung von National- und Weltliteratur im vorliegenden Band.

² AUGUST WILHELM SCHLEGEL, *Vorlesungen über dramatische Kunst und Litteratur (1809–1811)*, hrsg. von S. KNÖDLER, in AUGUST WILHELM SCHLEGEL, *Kritische Ausgabe der Vorlesungen*, IV.1, hrsg. von G. BRAUNGART, Schöningh, Paderborn et al. 2018.

³ Cf. ANNE BOHNENKAMP, *Universelle Poesie oder Weltliteratur? Anmerkungen zu August Wilhelm Schlegel und Goethe*, in *August Wilhelm Schlegel und die Philologie*, hrsg. von M. BUSCHMEIER, K. KAUFFMANN, «*Zeitschrift für deutsche Philologie*», 2019, 137, S. 55–70.

⁴ Diese zutiefst nationale Ausrichtung der Komparatistik seit ihrer Gründung hat das Fach in den letzten Jahren verstärkt in Legitimationszwang gebracht, sodass neue theoretische Ausrichtungen zwangsweise erfolgen mussten. Besonders die Regionalitätsforschung hat hierzu mit neuen Ansätzen beigetragen, cf. etwa WILHELM AMANN, *Interkulturalität und Regionalität*, in DIETER HEIMBÖCKEL et al., *Zwischen Provokation und Usurpation. Interkulturalität als (un-)vollendetes Projekt der Literatur- und Sprachwissenschaften*, Fink, München 2010, S. 149–161: 154–157.

mit A.W. Schlegel als einem ihrer ‘Vordenker’ in Verbindung gebracht worden. Allerdings spielt bisher weder für die Fachetablierung noch für die Schlegel-Rezeption der deutsch-italienische Wissenschafts- und Kulturtransfer eine tragende Rolle. Stattdessen verbindet man noch heute in der Komparatistik mit dem Anfang der Disziplin im frühen 19. Jahrhundert nahezu ausschließlich die französische bzw. französischsprachige ‘Schule’ und betont den deutsch-französischen Austausch. In diesem Beitrag sollen Überlegungen angestellt und begründet werden, warum dieses Narrativ ausgedient hat und wie sich mit der Fokussierung auf Italien als Akteur die europäische Romantik-Rezeption differenzierter untersuchen lässt und sich zugleich die Gelegenheit bietet, die Fachgeschichte der Komparatistik des 19. Jahrhunderts von ihren Allgemeinplätzen zu befreien und den Blick von Paris ab- und anderen Schauplätzen zuzuwenden. Schlegel scheint hierfür das fehlende Puzzleteil zu sein. Inwieweit diese Überlegungen auch verifizierbar sind, muss sich hingegen erst noch zeigen.

Wie kann eine solche Neuperspektivierung in Angriff genommen werden? Die *Histoire croisée* liefert hierzu wichtige Impulse. Sie möchte nicht nur durch «national[e] Geschichtsschreibung» verdeckte «Vorgänge frei[legen]»⁵, sondern darüberhinausgehend «eine spezifische Verbindung von Beobachterposition, Blickwinkel und Objekt [...] konstruieren»⁶. «Gerade im Fall einer transnationalen Fachgeschichte» wie im Fall der Komparatistik «stellt sich das Problem der Verflechtung der Standorte besonders deutlich»⁷. Denn wie schon ausgeführt wurde, ist die Festschreibung der komparatistischen Fachgeschichte, die aus der Sicht der dominierenden ‘Schulen’ geschrieben wurde, also einen spezifisch ‘französischen’ und ‘amerikanischen Blick’ hat, einseitig. Die von Michael Werner und Bénédicte Zimmermann abgeleiteten «neue[n] Perspektiven auf das Problem einer transnationalen Gesellschaftsgeschichte»⁸ – die Verflechtung der Objekte, des Transnationalen und der Blickweisen – sollen helfen sich von dieser Sichtweise lösen zu können. Konsequenterweise müsste man im Falle Schlegels und der Komparatistik mindestens diese Objekte, Blickweisen und Verflechtungen einbe-

⁵ MICHAEL WERNER, BÉNÉDICTE ZIMMERMANN, *Vergleich, Transfer, Verflechtung. Der Ansatz der Histoire croisée und die Herausforderung des Transnationalen*, «Geschichte und Gesellschaft», 2002, 28, II, S. 607–636: 608.

⁶ Ebd., S. 609.

⁷ Ebd., S. 624.

⁸ Ebd., S. 628.

ziehen: Es wäre in jedem Fall A.W. Schlegels komparatistischer Ansatz en détail einzubeziehen. Hier spielt insbesondere die Übersetzung als wichtigste Kulturtransferleistung sowohl bei A.W. Schlegel als auch in der (frühen) Komparatistik eine grundlegende Rolle. Mit diesen Objekten einhergehen die italienisch-französisch-deutschen Verflechtungen im Fach Komparatistik und in der Romantik- bzw. Schlegel-Rezeption. Auch müsste man die frühe Komparatistik im französisch-italienischen Austausch genauer untersuchen. Das Zusammentragen von Schlegels Bedeutung für die einzelnen nationalen Komparatistik-Ausrichtungen/‘Schulen’ – der deutschen, französischen und italienischen – wäre dann das eigentliche Ziel, um aus diesen vergleichenden Überlegungen sinnvolle Schlüsse auf die nicht-französische Komparatistik des beginnenden 19. Jahrhunderts ziehen und zu einer fachlichen Neubewertung kommen zu können. Auch müsste die eigene wissenschaftliche Position stärker hinterfragt werden⁹.

Es liegt auf der Hand, dass diesem Gesamtanspruch in diesem Beitrag nicht entsprochen werden kann. Vielmehr sollen im Folgenden einige der genannten Aspekte exemplarisch aufgegriffen und skizziert werden, um die Stoßrichtung für weitere Analysen vorzugeben. Zunächst soll sich Schlegels komparatistischen Ideen genähert werden, um in einem zweiten Schritt die umgekehrte Sichtweise – der (hier vorerst nur deutschen) Komparatistik auf Schlegel – nachzuvollziehen und in einem dritten Schritt Italiens Rolle für die Schlegel-Rezeption nachzuvollziehen.

A.W. Schlegels komparatistischer Ansatz

Am besten erschließt sich Schlegels komparatistisches Verständnis aus der Einleitung zum dritten Teil seiner Berliner Vorlesungen (*Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst*, 1801–04): den *Vorlesungen über die romantische Poesie* (1803–04). Seinen Forschungsgegenstand – die Poesie – möchte er unter Gebrauch des Nationenbegriffs vergleichend historisch und wertfrei untersuchen¹⁰. Nicht nur im Vergleich zweier Literaturen

⁹ In meinem konkreten Fall erfolgte die fachliche komparatistische Ausbildung und ‘Prägung’ an deutschen und französischen Universitäten; um dem Grundanspruch der *Histoire croisée* voll zu genügen, müsste diese deutsch-französische Perspektive daher um eine italienische erweitert werden.

¹⁰ AUGUST WILHELM SCHLEGEL, *Vorlesungen über Ästhetik* (1803-1827), in ID., *Kritische Ausgabe der Vorlesungen*, II.1, hrsg. von G. BRAUNGART, Schöningh, Paderborn et al. 2007, S. 3. Zur Wert-

erkennt man den Komparatisten, auch in seinem Anspruch die anderen Künste bei den Betrachtungen stets einzubeziehen¹¹.

Erst die Übersicht der gesamten romantischen Poesie läßt das Gesetzmäßige in ihrem Fortgange und den Stufen ihrer Bildung, die rein künstlerische Absicht, und die Konsequenz in den Maximen der Meister, endlich die durchgängige Verwandtschaft, und den Zusammenhang der scheinbar ungleichartigen Hervorbringungen bemerken, vermöge dessen sie sich zu einem, wenn auch noch nicht geschloßnen, und fortschreitenden, dennoch seiner Einheit nach schon zu erkennenden Ganzen an einander schließen. An dieser Übersicht hat es nun bis in der ganz letzten Zeit immer noch gefehlt [...]¹²

Schlegels Ansatz liegt ein modernes Wissenschaftsverständnis zugrunde. Unvoreingenommen¹³ sollen bis dato nicht-kanonisierte Texte systematisch diachron und synchron miteinander verglichen werden, um über nationale bzw. Sprachgrenzen hinweg gattungsspezifische Merkmale in ihrem historischen Wandel und damit temporär gültige Gemeinsamkeiten festzustellen. Ein solcher Anspruch bedarf einer über bloße Einzelanalysen hinausgehenden Korpusbestimmung, die gewissermaßen repräsentativ erscheint¹⁴. Der diesen Überlegungen sich anschließende Verweis auf die Quellenerschließung der deutschen Frühromantik (namentlich nennt A.W. Schlegel Tieck, sich selbst und seinen Bruder Friedrich)¹⁵ ist als selbstbewusstes Forscherstatement lesbar, verweist aber zugleich auf die Kriterien der Transparenz und Falsifizierbarkeit. Die Zu-

freiheit und der Methode des Vergleichs ist dann besonders auch Schlegels *Comparaison entre la Phèdre de Racine et celle d'Euripide* (1807) relevant. Hierzu vgl. FABIAN LAMPART, *Geschichte der Literaturkomparatistik*, in RÜDIGER ZYMNER, ACHIM HÖLTER, *Handbuch Komparatistik. Theorien, Arbeitsfelder, Wissenspraxis*, Metzler, Stuttgart-Weimar 2013, S. 263–284: 273 f.: «Erst nachdem Kriterien des übernationalen Vergleichs begründet wurden, in denen die Differenzen zwischen der griechischen und französischen Tragödie sozial- und kulturhistorisch erläutert und in eine transhistorische Gattungsbestimmung überführt werden, formuliert Schlegel eine Wertung, bei der an Racines Tragödie das Übergewicht von Äußerlichkeiten kritisiert wird. Wertungskriterien wie stilistische Schönheit hingegen werden als nicht klassifizierbar verworfen». Lampart benennt die Berliner und die Wiener Vorlesungen als Erweiterung des Vergleichs mit notwendiger Historisierung und Kontextualisierung (ebd., S. 274). Schlegels Theorie des Vergleichs kulminiere sodann in Goethes Begriff der Weltliteratur (ebd., S. 275).

¹¹ Ebd.

¹² SCHLEGEL, *Vorlesungen über Ästhetik (1803-1827)*, a.a.O., S. 5.

¹³ Das gilt insbesondere auch gegenüber der literarischen Übersetzung, der «Autonomieanspruch [...] als einer eigenen Gattung» zugesprochen wird (CLAUDIA BECKER, *Naturgeschichte als Kunst. August Wilhelm Schlegels ästhetischer Ansatz im Schnittpunkt zwischen Aufklärung, Klassik und Frühromantik*, Fink, München 1998, S. 116). Und auch die Aufwertung "sekundärer Gattungen" zu "primären" (ebd., S. 118) durch Schlegel ist hierunter einzuordnen.

¹⁴ Cf. SCHLEGEL, *Vorlesungen über Ästhetik (1803-1827)*, a.a.O., S. 6.

¹⁵ Ebd., S. 7.

gänglichkeit fremdsprachiger Quellen sei nur durch Übersetzungen möglich,¹⁶ demgemäß gehöre die Übersetzungsleistung zu den Grundaufgaben des Komparatisten. Das gilt gleichermaßen für Texte der «Vorzeit»,¹⁷ für die der Wissenschaftler als «Dollmetscher»¹⁸ tätig werde¹⁹.

Ein bisher nicht auflösbarer Widerspruch taucht in Schlegels weiterer Argumentation bezüglich der Rolle des Deutschen auf²⁰. Er spricht im Kontext mittelalterlicher Loslösungsversuche von der *lingua franca* zu einer volkssprachlichen (romantischen) Dichtung von der «neu-Europäischen Poesie» und vom «wahrhaft Europäischen Patriotismus»²¹. Die Abwertung der französischen zeitgenössischen Literatur, ja Kultur lässt sich analog als kulturpolitisches Statement verstehen, als Abgesang auf Frankreich als neuer Hegemonialmacht analog zur römischen im Mittelalter. Schlegel spricht sich zwar deutlich gegen separierende Nationalisierungstendenzen in Kunst und Wissenschaft aus²², sieht aber in der deutschen Kultur- und Wissenschaftslandschaft doch die europäischen Vorreiter:

Es [das höhere künstlerische Nachbilden, KH] ist auf nichts geringeres angelegt, als die Vorzüge der verschiedensten Nationalitäten zu vereinigen, sich in alle hinein zu denken und hinein zu fühlen, und so einen kosmopolitischen Mittelpunkt für den menschlichen Geist zu stiften. Universalität, Kosmopolitismus ist die wahre Deutsche Eigenthümlichkeit²³.

Nun ließe sich als Argument anbringen, dass es sich um die Textsorte 'Einleitung' handelt, in der üblicherweise stärker (bildungs-)politische Forderungen auftauchen können. Noch radikaler gestalten sich allerdings Schlegels Wiener Vorlesungen *Ueber dramatische Kunst und Litteratur* (1809–11). Zum einen ist generell in diesen ein stark polemischer Ton herauszulesen, der sich vor allem damit begründen lässt, dass diese Vorlesungen nicht nur eine literaturgeschichtliche Abhandlung über das Drama darstellen, sondern zugleich – ganz in der Tradition Lessings stehend – als Literaturkritik mit entsprechend scharfer Zunge und als polemisch zu

¹⁶ Ebd.

¹⁷ Ebd., S. 8.

¹⁸ Ebd.

¹⁹ Claudia Becker (*Naturgeschichte als Kunst*, a.a.O., S. 109) spricht von der Vermittlung «fremder und vergangener Kulturen».

²⁰ SCHLEGEL, *Vorlesungen über Ästhetik (1803-1827)*, a.a.O., S. 10 ff.

²¹ Ebd., S. 11.

²² Ebd., S. 16.

²³ Ebd., S. 24.

verstehen sind. Übersetzungsleistung findet hier also noch auf einer anderen Ebene statt²⁴. Zum anderen aber gipfelt Schlegels 15. und letzte Vorlesung in ein national orientiertes Plädoyer für ein romantisches Drama, das Schlegel als historisches Drama in der Folge Goethes und Schillers wünscht, um «zuvörderst die ernsten höheren Gattungen des deutschen Charakters würdig aus[z]ubilden»²⁵. Dieses Drama stellt Schlegel klar in den politischen Dienst, auf kulturellem Boden die deutsche Einheit zu vollziehen, die die fehlende politische ersetzen solle, «unser historisches Schauspiel sey denn auch wirklich allgemein national, es hänge sich nicht an Lebensbegebenheiten von einzelnen Rittern und kleinen Fürsten, die auf das Ganze keinen Einfluß hatten»²⁶. Weiter heißt es:

Er [der Dichter, KH] lege uns ans Herz, daß wir Deutsche, wenn wir die Lehren der Geschichte nicht besser bedenken als bisher, in Gefahr sind, wir, ehedem das erste und glorwürdigste Volk Europa's, dessen frey gewählter Fürst ohne Widerspruch für das Oberhaupt der gesamten Christenheit anerkannt ward, ganz aus der Reihe der selbständigen Völker zu verschwinden²⁷.

Das historische Drama habe die Aufgabe, die deutsche Geschichte als Freiheitsgeschichte darzustellen²⁸. Namentlich nennt Schlegel das Geschlecht der Hohenstaufen für die Ritterzeit sowie das der Habsburger für die gegenwärtige:

[...] endlich der politisch wichtigere und uns am nächsten liegende des Hauses Habsburg, das so viele große Fürsten und Helden erzeugt hat. Welch ein Feld für einen Dichter der wie Shakespeare die poetische Seite großer Weltbegebenheiten zu fassen wüßte! Aber so unbekümmert sind wir Deutsche immer um unsre wichtigsten National-Angelegenheiten, daß selbst die bloß historische Darstellung hier noch sehr im Rückstande ist [...] ²⁹

Diese Äußerungen A.W. Schlegels lassen eine dahinterstehende wissenschaftspolitische Strategie erkennen. Der Widerspruch zwischen dem weiterhin verfochtenen Konzept einer kosmopolitisch oder zumindest europäisch ausgerichteten Weltliteratur einerseits und dem Befeuern von nationalen Gefühlen und Superioritätsempfinden der Deutschen an-

²⁴ Cf. Beckers Ausführungen über die enge Verknüpfung der literarischen Übersetzung mit der Kritik (BECKER, *Naturgeschichte als Kunst*, a.a.O., S. 108f.).

²⁵ SCHLEGEL, *Vorlesungen über dramatische Kunst und Litteratur (1809-1811)*, a.a.O., S. 439.

²⁶ Ebd., S. 439 f.

²⁷ Ebd., S. 440.

²⁸ Ebd.

²⁹ Ebd.

dererseits ist quasi dialektisch zu denken: Kosmopolitentum als Ziel und Forschungsgegenstand, Nationalismus als Mittel zum Zweck und politische Propaganda im Kontext der preußischen Bildungsreformen und der Stärkung der anti-napoleonischen Kräfte in Person des Kaisers Franz II./I. Die dominierende Rezeptionsweise dieser Argumentation, die bis vor wenigen Jahren noch das Bild Schlegels prägte, fällt hingegen eindeutiger aus: «Schlegel ist in seinen Wiener Vorlesungen, trotz seines kosmopolitischen Lebens, kein Kosmopolit»³⁰.

A.W. Schlegel und der Romanticismo

Wie gestaltete sich die italienische Rezeption Schlegels? Italo Michele Battafarano liefert für diese noch nicht ausgiebig erforschte Frage wichtige Anhaltspunkte; er geht von einem direkten, wenngleich unbeabsichtigten³¹ Einfluss Schlegels auf die literarischen wie politischen Entwicklungen Italiens im frühen 19. Jahrhundert aus, konkret auf den *Romanticismo* und das *Risorgimento*. Die italienische Vorstellung, was romantisch sei, basiere auf den Konzepten der deutschen Frühromantik mit ihrer Unterscheidung der Literaturgeschichte in klassisch/antik und romantisch/modern, wenngleich sie dann ihre eigene nationale Ausprägung erhalte. Battafarano benennt als zentrale italienische romantische Schriften mit Bezug auf die deutsche Romantik Ermes Viscontis Beitrag *Idee elementari*, der am 19.11.1818 im «Conciliatore» erschien³², oder auch Giovanni Berchets romantisches Manifest *Lettera semiseria di Grisostomo*, das 1816 veröffentlicht wurde³³.

Schlegel selbst versuchte aktiv auf die italienische zeitgenössische Bildung und Kultur Einfluss auszuüben, wie aus einem Brief an Friedrich Wilken vom 15.10.1815³⁴ deutlich hervorgeht:

³⁰ STEFAN KNÖDLER, *Initialzündung der europäischen Romantik. Zur frühesten Rezeption von August Wilhelm Schlegels Vorlesungen "Ueber dramatische Kunst und Litteratur" im Kreis von Coppet sowie bei Stendhal und Charles Nodier*, «Zeitschrift für Germanistik», 2019, N.F. XXIX, 2, S. 249–264: 252f.

³¹ Italo Michele Battafarano ist überzeugt davon, dass Schlegel die italienische Deutschlandrezeption zwischen 1800 und 1815 nicht gekannt habe (ITALO MICHELE BATTAFARANO, *Zwischen August Wilhelm Schlegel und Francesco De Sanctis. Deutsch-italienische Interkulturalität am Beispiel des Begriffspaars 'Romantik/Romanticismo'*, in ID., *Identität und Alterität. Acht Vorträge zur deutschen und italienischen Literatur*, Università di Trento, Trento 1991, S. 73–94: 76.

³² Ebd., S. 78 f.

³³ Ebd., S. 82. Der ausführliche Titel lautet *Sul "Cacciatore Feroce" e sulla "Eleonora" di Goffredo Augusto Bürger. Lettera semiseria di Grisostomo al suo Figliuolo*.

³⁴ Bereits zitiert ebd., S. 75.

Ich glaube, der Zeitpunkt ist wirklich vorhanden, wo Deutschland einen literarischen und wissenschaftlichen Einfluß auf Italien ausüben kann: die politischen Umstände begünstigen ihn, und das geistige Bedürfnis wird auch wohl gefühlt. Uns, dünkt mich, kann dieß nicht gleichgültig seyn. In Frankreich ist der Haß gegen uns so groß, daß auf lange hin an eine Anerkennung nicht zu denken ist, wenn auch die Fähigkeit dazu da wäre, was bezweifelt werden muß. Auf Dänemark, Schweden und Holland erstreckt sich der Deutsche Wirkungskreis schon; allein dieß sind Nebenländer: nur durch England und Italien können wir ein Europäisches Ansehen gewinnen. Man rüstet sich hier mit großem Eifer zu der erwähnten Italiänischen Zeitschrift [Biblioteca Italiana]. Die vorzüglichsten Schriftsteller sind dazu eingeladen. Der Feld-Marschall von Bellegarde nimmt lebhaften Antheil an dem Gelingen dieses Unternehmens, und hat sich mit mir ausführlich über die Mittel dazu unterhalten. – Der Baron von Sardagna hat sich deswegen auch an meinen Bruder in Wien gewandt, aber dieser steckt jetzt ganz in publicistischen Geschäften, und überdieß läßt sich das Ganze der Deutschen Litteratur in Heidelberg weit bequemer als in Wien, wohin vieles erst sehr spät gelangt [, übersehen]. Ich schmeichle mir daher, keine Fehlbitte an Sie gethan zu haben³⁵.

Kulturpolitisch betrachtet, befürwortete Schlegel die österreichische Besetzung Norditaliens zugunsten einer deutschsprachigen Kulturförderung und einer auch finanziellen Loslösung vom französischen Einfluss³⁶. Damit setzte Schlegel seine bereits in den Wiener Vorlesungen ausgeführte Kritik am für ihn desolaten Zustand der zeitgenössischen deutschen und italienischen Kultur, den er auf die französische Fremdherrschaft zurückführte und damit einen Topos der Aufklärungsschriften des 18. Jahrhunderts aufgriff³⁷, radikal fort. Paradoxerweise steht Schlegel aber, wie in diesem Briefauszug deutlich wird, mit seiner politischen pro-habsburgischen Position eigentlich auf der Gegenseite zu jenen italienischen Literaten, die sich politisch im *Risorgimento* formieren. Gleichwohl stehen sie mit ihren Grundüberzeugungen aber in der Schle-

³⁵ Brief August Wilhelm Schlegels an Friedrich Wilken vom 15 Oktober 1815, in AUGUST WILHELM SCHLEGEL, *Digitale Edition der Korrespondenz*, <<https://august-wilhelm-schlegel.de/version-07-20/briefid/605>> (5 Januar 2021).

³⁶ Vgl. BATTAFARANO, *Zwischen August Wilhelm Schlegel und Francesco De Sanctis*, a.a.O., S. 73-75. Vgl. auch ROGER PAULIN, *The Life of August Wilhelm Schlegel. Cosmopolitan of Art and Poetry*, Open Book Publishers, Cambridge 2016, S. 385.

³⁷ Vgl. auch MARVIN CARLSON, *The Italian Romantic drama in its European context*, in GERALD GILLESPIE, *Romantic drama, IX, A Comparative history of literatures in European languages*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam-Philadelphia 1994, S. 233-247: 239. Weitere 'Einmischungen' Schlegels in Italien zeigt Roger Paulin an: Schlegel produzierte ein Drama für Giuseppe Acerbis Zeitschrift «Biblioteca Italiana», in Florenz wurde er Mitglied der Società Fiorentina la Colombaria («the distinguished society for letters and history»), PAULIN, *The Life of August Wilhelm Schlegel*, a.a.O., S. 385.

gel'schen Tradition. Nach Meinung Battafaranos knüpft noch Giuseppe Mazzini in seinem 1829 anonym erschienenen Aufsatz *D'una letteratura europea* an die Verdienste der Schlegel-Brüder an³⁸. Battafarano sieht ausgerechnet in A.W. Schlegel den, wenn auch unfreiwilligen, Beförderer der «politische[n] Loslösung Italiens von der Donaumonarchie»³⁹. Und auch die enge Anlehnung der Autoren des *Risorgimento* an Schillers Dramen könnte – so lässt sich vermuten – ein weiterer Anhaltspunkt für die Wirkung der Schlegel'schen Vorlesungen sein, da dieser im 15. Stück Goethe und Schiller als Wegbereiter des romantischen historischen Dramas deutet⁴⁰, wenngleich er sie an keiner Stelle explizit der Romantik zuordnet, jedoch die internationale Romantik⁴¹ als auch -Forschung⁴² beide Autoren als Romantiker klassifiziert.

Übersetzungen als (bedeutendste) Form transnationaler Verflechtungen

Bei Alessandro Manzoni ist der Bezug zu A.W. Schlegel noch deutlicher zu erkennen. Er beruft sich in seiner 1823⁴³ als Brief an Marche-

³⁸ BATTAFARANO, *Zwischen August Wilhelm Schlegel und Francesco De Sanctis*, a.a.O., S. 86 f. Zur Goethe-Würdigung in Mazzinis Aufsatz ausführlich MICHELE SISTO, *Goethe in Weimar-Paris-Mailand. Exilrevolutionäre, Zeitschriften, Verlage und die Produktion eines italienischen 'Faust' (1814–1837)*, in CHRISTOPHE CHARLE, HANS-JÜRGEN LÜSEBRINK, YORK-GOTHART MIX (Hrsg.), *Transkulturalität nationaler Räume in Europa (18. bis 19. Jahrhundert). Übersetzungen, Kulturtransfer und Vermittlungsinstanzen / La transculturalité des espaces nationaux en Europe (XVIIIe-XIXe siècles). Traductions, transferts culturels et instances de médiations*, Bonn University Press, Bonn 2017, S. 267–286.

³⁹ BATTAFARANO, *Zwischen August Wilhelm Schlegel und Francesco De Sanctis*, a.a.O., S. 93.

⁴⁰ Da dieser Part allerdings in der französischen Übersetzung von 1813 zu großen Teilen fehlt bzw. stark gekürzt wurde (KNÖDLER, *Initialzündung der europäischen Romantik*, a.a.O., S. 254), müsste ein anderer Rezeptionsweg für die Stützung dieser Hypothese angenommen werden.

⁴¹ Für die englische Romantik lassen sich die Rezeption und der Einfluss der Schlegel'schen Wiener Vorlesungen klar belegen, René Wellek benennt Coleridge, Hazlitt und De Quincey als Leser (RENÉ WELLEK, *German and English Romanticism: A Confrontation* (1963), in ID., *Confrontations. Studies in the Intellectual and Literary Relations between Germany, England, and the United States during the Nineteenth Century*, Princeton University Press, Princeton-New Jersey 1965, S. 3–33: 9), Stefan Knödler verweist auch auf Poe (KNÖDLER, *Initialzündung der europäischen Romantik*, a.a.O., v.a. S. 261). Zur Wirkung der Wiener Vorlesungen in Frankreich (Nodier, Stendhal, Hugo, Sainte-Beuve, Vigny) ausführlich ebd.

⁴² «In the context of European comparative scholarship Johann Wolfgang Goethe (1749–1832) and Friedrich Schiller (1759–1805) are Germany's greatest romantics, but for German scholars they embody the movement called German or Weimar Classicism, which is cast variably as the enemy, diametric opposite, or complement of Romanticism. Scholars today no longer universally accept the distinction between Romanticism and Classicism [...]», JANE K. BROWN, *Romanticism and Classicism*, in NICHOLAS SAUL (ed.), *The Cambridge Companion to German Romanticism*, Cambridge University Press, Cambridge 2009, S. 119–131: 119.

⁴³ 1871 ist die Abhandlung in überarbeiteter Form erschienen.

se d'Azeglio erschienenen Abhandlung *Sul romanticismo* auf Schlegels Wiener Vorlesungen. Diese hat er jedoch in der von Albertine Necker de Saussure fertiggestellten französischen Übersetzung *Cours de littérature dramatique* gelesen⁴⁴. Und das, obwohl eine italienische Übersetzung der Wiener Vorlesungen durch Giovanni Gherardini (Mailand 1817) vorlag. Damit bildet Manzoni keinen Einzelfall, vielmehr spiegelt diese Form der Schlegel-Rezeption mit der zentralen Bedeutung der französischen Sprache als Übersetzungssprache allgemeine Praktiken des Wissenstransfers und der -kommunikation im frühen 19. Jahrhundert wider. Bereits in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts vollzieht sich für die deutsche und italienische Wissenschaft gleichermaßen ein Wandel in der Wissenschaftssprache. Renato G. Mazzolini macht hierbei drei Prozesse aus: «l'uso sempre più diffuso delle lingue nazionali, una crescente crisi del latino come lingua internazionale e l'assunzione di tale ruolo da parte del francese»⁴⁵. Auf die einzelnen nationalen Bedingungen des wissenschaftlichen Transfers im deutsch-französisch-italienischen Kontext kann hier nicht weiter eingegangen werden. Verwiesen sei stattdessen auf den von Christophe Charle, Hans-Jürgen Lüsebrink und York-Gothart Mix 2017 herausgegebenen Sammelband⁴⁶, der sowohl Übersetzungen als auch Kulturtransfer und Vermittlungsinstanzen mit dem besonderen Fokus auf die deutsch-französischen Beziehungen und die Vormachtstellung des Französischen auf dem europäischen Wissenschaftsfeld in den Blick nimmt und der beispielhaft für weitere Forschungen gelten kann. Die Rolle der Übersetzer des Schlegel'schen Oeuvres ist noch nicht hinreichend erforscht, sie wäre im Sinne der *Histoire croisée* aber ein geeignetes Mittel zur Erhellung des deutsch-italienischen Romantiktransfers. Wie Fritz Nies in einem Beitrag des genannten Sammelbands deutlich macht, wäre «eine breit angelegte Sozialgeschichte der Übersetzer für das Ver-

⁴⁴ HERBERT UERLINGS, *Das Europa der Romantik. Novalis, Friedrich und August Wilhelm Schlegel, Manzoni*, in SILVIO VIETTA, DIRK KEMPER, EUGENIO SPEDICATO (Hrsg.), *Das Europa-Projekt der Romantik und die Moderne. Ansätze zu einer deutsch-italienischen Mentalitätsgeschichte*, «Villa Vigoni Deutsch-italienische Studien», XVII, Niemeyer, Tübingen 2005, S. 39–72: 56. Diese Übersetzung erschien im Dezember 1813, ist allerdings auf 1814 datiert (KNÖDLER, *Initialzündung der europäischen Romantik*, a.a.O., S. 249). Zu dieser Übersetzung als Gemeinschaftsprojekt des Copet-Kreises vgl. ebd., S. 253. Ausführlich MARIO PUPPO, *Die Schlegel-Rezeption Manzonis*, in *Goethe und Manzoni. Deutsch-italienische Kulturbeziehungen um 1800*, hrsg. von W. Ross, Niemeyer, Tübingen 1989, S. 84–88.

⁴⁵ RENATO G. MAZZOLINI, *Quale lingua per la scienza? Traduzioni di testi scientifici di italiani e tedeschi nel secondo Settecento*, in *Traduzione e transfert nel XVIII secolo: tra Francia, Italia e Germania*, hrsg. von G. CANTARUTTI, S. FERRARI, Franco Angeli, Milano 2013, S. 67–92: 67.

⁴⁶ CHARLE, LÜSEBRINK, MIX, *Transkulturalität nationaler Räume in Europa*, a.a.O.

stehen interkultureller Prozesse von hohem Wert»⁴⁷. Nies kann anhand von quantitativen Analysen zeigen, dass es sich bei den Übersetzungen ins Französische mehrheitlich um Sachliteratur handelt, und dass das Deutsche insgesamt als Ausgangssprache nach dem Englischen (30%) und den alten Sprachen (29%) mit 22% an dritter Stelle steht, wohingegen Italienisch (11%) und Spanisch (7%) auf den hinteren Plätzen rangieren⁴⁸. Zudem sieht Nies in der französischen Übermacht auf dem Übersetzermarkt auch einen politischen Faktor als Ursache: Nach Napoleons militärischem Vormarsch waren zahlreiche Militärs, insbesondere Offiziere, auf der Suche nach alternativen Berufschancen und überschwemmt regelrecht den Markt, sicherten so weiterhin die französische Vormachtstellung im Kulturtransfer, veränderten aber auch die Ansprüche an das Übersetzen stark⁴⁹. Derartige Verflechtungen wären im Sinne der *Histoire croisée* in die Analysen einzubeziehen. Gleiches gilt auch für ideologisch-national begründete Übersetzungstheorien, wie sie parallel zu den populären Übersetzungspraktiken existierten und sich insbesondere in der Orsi-Bouhours-Debatte, einem französisch-italienischen Übersetzungstreit des 18. Jahrhunderts, niederschlugen⁵⁰.

Folgen für die komparatistische Fachgeschichte

Sicher nicht zufällig besitzen die Literaturprogrammsschriften des engeren Schlegelkreises mindestens für die deutsche Komparatistik eine

⁴⁷ FRITZ NIES, *Gänsekiel und Degen. Zeiten martialischer Übersetzer*, in CHARLE, LÜSEBRINK, MIX, *Transkulturalität nationaler Räume in Europa*, a.a.O., S. 323–337: 331. Nies selbst dienen als Grundlage seine u.a. in der *Histoire des traductions en langue française*, hrsg. von Y. CHEVREL, J.-Y. MASSON, publizierten Ergebnisse (cf. NIES, *Gänsekiel und Degen*, a.a.O., S. 323, Note 2).

⁴⁸ Ebd., S. 327.

⁴⁹ Ebd., S. 323–325.

⁵⁰ SABINE SCHWARZE, "Il traduttore a chi legge". *La fenomenologia della prefazione alle traduzioni italiane del Settecento*, «inTRAlinea» *Special Issue: La traduzione e i suoi paratesti*, 2020, a cura di G. CATALANO, N. MARCIALIS, S. 132 (<<http://www.intraline.org/specials/article/2472>>, 5 Januar 2021). Diese Debatte verweist auf zwei essentiell unterschiedliche Übersetzungstheorien: die wortgetreue lineare Übersetzung unter Berücksichtigung des Satzbaus versus das Argument des 'genio delle lingue', das erstmals Grammatik und Ästhetik zusammen denkt und für grammatische Abweichungen zugunsten der Sinnhaftigkeit entscheidet. Auch die Beschäftigung mit verschiedenen europäischen Übersetzungstheorien und deren politischer Vereinnahmung scheint für eine Analyse der Schlegel'schen Wirkungsmacht lohnenswert, da dieser gleichermaßen die ästhetische und regionalspezifische Eigenheit von Sprache als Kriterium zur Abweichung von der Wortlinearität gelten lässt und jede Übersetzung als individuell versteht, die neben dem Text zugleich Kommentar und Interpretation liefere (BECKER, *Naturgeschichte als Kunst*, a.a.O., S. 110–114).

wegbereitende Rolle für die frühe Ausrichtung des Faches: Zu diesen zählen A.W. Schlegels Vorlesungen, sein Aufsatz *Comparaison entre la Phèdre de Racine et celle d'Euripide* (1807), Madame de Staëls *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales* (1800) und Jean-Charles-Léonard Simonde de Sismondis *De la littérature du midi de l'Europe* (Paris, 1813) – allesamt wurden sie in französischer Sprache europaweit zugänglich gemacht, der Druckort Paris blieb also trotz der politischen Brisanz weiterhin der favorisierte⁵¹. Interessant ist nun aber, dass diese Texte und insbesondere Schlegels Phèdre-Aufsatz als Gründungstexte⁵² für die deutsche Komparatistik noch heute gelten, jedoch Schlegel als Wissenschaftler im modernen Verständnis im Kontext der Fachgründung lange fehlte. Dies scheint sich nun zu ändern, wie Rüdiger Zymners Würdigung zeigt: «Als unmittelbar in den Kontext der Akademisierung der Literaturkomparatistik gehörend kann man aber auch schon die Vorlesungen von A.W. Schlegel (*Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst*, Berlin 1801–04) betrachten»⁵³. In gleichem Atemzug nennt Zymner Schlegels Mentor Johann Joachim Eschenburg⁵⁴.

Das Umdenken in der Bewertung von Schlegels Bedeutung für die Komparatistik ließe sich nun erweitern um die Frage der Rolle der italienischen Komparatistik, die ein ähnliches Schattendasein in der frühen Fachgeschichte führt. Eine italienische Schule wird in den von Frankreich, den USA und Deutschland dominierenden Sichtweisen auf das Fach nämlich nicht benannt. Dies verwundert vor allem, weil die weltweit erste Professur für Komparatistik 1863 in Neapel mit Francesco de Sanctis besetzt wurde⁵⁵. Der erste Versuch zwei Jahre zuvor scheiterte – Georg Herwegh nahm seinen Ruf nicht an – doch ändert dies nichts an der Tatsache, dass

⁵¹ Zum Zusammenhang der Texte und ihrer Autor/innen ausführlich KNÖDLER, *Initialzündung der europäischen Romantik*, a.a.O.

⁵² In ZYMNER, HÖLTER, *Handbuch Komparatistik* (a.a.O.), findet sich diese Listung: Johann Gottfried Herders *Über die Wirkung der Dichtkunst auf die Sitten der Völker in alten und neuen Zeiten* (1781), Wilhelm von Humboldts *Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues und ihren Einfluß auf die geistige Entwicklung des Menschengeschlechts* (1836), Gotthold Ephraim Lessings *Laokoon* (1766), August Wilhelm Schlegels *Comparaison entre la Phèdre de Racine et celle d'Euripide* (1807), Johann Elias Schlegels *Vergleichung Shakespears und Andreas Gryphs* (1741), Germaine de Staëls *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales* (1800), Stendhals *Racine et Shakespeare* (1823) und Giambattista Vicos *Principi di una scienza nuova* (1744).

⁵³ RÜDIGER ZYMNER, *Vergleichende Literaturwissenschaft*, in ZYMNER, HÖLTER, *Handbuch Komparatistik*, a.a.O., S. 7–9: 7.

⁵⁴ Ebd., *Entwurf einer Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften* (1783) und *Beispielsammlung zur Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften* (1788–95).

⁵⁵ Ebd., S. 7.

Italien institutionell eigentlich die Vorreiterrolle zukommt, die ihr aber in den 'großen Facherzählungen' bisher verwehrt blieb. Dies könnte mit den allgemeinen Nationalisierungstendenzen der Wissenschaft im 19. Jahrhundert zusammenhängen, müsste aber tatsächlich erst einmal gründlich erforscht werden⁵⁶. Interessant ist hierbei, dass den Italienern selbst die Schuld dafür gegeben wird: So wird stets Benedetto Croce ins Feld geführt mit seiner Argumentation, es könne keine Komparatistik als eigenes Fach geben, da jede Literaturwissenschaft per se vergleichend arbeite⁵⁷. Hierbei wird übersehen, dass es sich um eine Einzelmeinung handelt, denn die Komparatistik ist zu dieser Zeit auch in Italien aktiv, wird aber geflissentlich in den Überblicksdarstellungen übergangen. Um diese ‚Erzählungen‘ zu entlarven, bedarf es also weiterer Quellen und anderer Methoden, die die Verflechtungen der Disziplin offenlegen. So lohnt sich beispielsweise schon ein Blick in die von Hugo Dyserinck und Manfred S. Fischer 1985 herausgegebene *Internationale Bibliographie zu Geschichte und Theorie der Komparatistik*: Für den Zeitraum 1800–1899 sind insgesamt 113 wissenschaftliche Beiträge zur Komparatistik gelistet⁵⁸. Darunter finden sich Schriften von Giuseppe Mazzini (1829)⁵⁹, Vittorio Imbriani (1863)⁶⁰, Marco Tabarrini (1866)⁶¹, und Arturo Graf (1877)⁶², allesamt in italienischer Sprache (ca. 7%). Sie stehen einer gewaltigen Menge an französischsprachigen komparatistischen Schriften gegenüber. Allein von Jean-Jacques Ampère werden acht aufgeführt, 47 der 113 Schriften und damit knapp 42% sind in französischer Sprache verfasst. Doch sagt Quantität eben nichts über Qualität aus, und es wäre hier wichtig, sich den Schriften der sprachlichen Minderheiten genauer zu widmen.

⁵⁶ Zur Nationalisierung der deutschen und italienischen Literaturgeschichte SILVIO VIETTA, *Nationalisierung und Europäisierung der Literatur und Literaturwissenschaft in Deutschland und Italien*, in VIETTA, KEMPER, SPEDICATO, *Das Europa-Projekt der Romantik und die Moderne*, a.a.O., S. 1–38; und allgemein der Literaturen im 19. Jahrhundert ALEXANDER BEECROFT, *Greek, Latin, and the Origins of 'World Literature'*, «CLCWeb: Comparative Literature and Culture», 2013, 15.5, <<https://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol15/iss5/2/>> (5 Januar 2021) sowie BIRGIT NEUMANN, *Literaturgeschichtliche Interventionen. Nationalistische Funktionalisierungen der Literaturgeschichtsschreibung am Beispiel des englischen und französischen Diskurses über 'Klassizismus' und 'Romantik'*, «Anglia», 2005, 123.3, S. 381–413.

⁵⁷ F. BODE, M. CHIBAIA, F. LÓPEZ PIELOW, *Südwesteuropa*, in ZYMNER, HÖLTER, *Handbuch Komparatistik*, a.a.O., S. 51–56.

⁵⁸ HUGO DYSERINCK, MANFRED S. FISCHER, *Internationale Bibliographie zu Geschichte und Theorie der Komparatistik*, Hiersemann, Stuttgart 1985, S. 55–63.

⁵⁹ Ebd., S. 59 (Nr. 62).

⁶⁰ Ebd. (Nr. 54).

⁶¹ Ebd., S. 63 (Nr. 109).

⁶² Ebd., S. 55–56 (Nr. 11).

So bietet sich aus meiner Sicht gerade hier die Möglichkeit die Rezeptionsweise von A.W. Schlegel genauer in den Blick zu nehmen. Denn, wie Slobodan Sucur es auf den Punkt bringt, bestehen in der Komparatistik «inconsistencies between ideas of ‘theory’ on the one hand, and ‘discipline’ on the other»⁶³. In diesem Beitrag sollte deutlich werden, dass mit der Frage nach transnationalen Verflechtungen unter Einbeziehung neuer Quellen auch neue und vor allem differenzierte(re) Sichtweisen auf die Rezeptions- und Wirkungsgeschichte A.W. Schlegels möglich sind sowie umgekehrt die europäische Schlegel-Rezeption Rückschlüsse auf einzelne Zweige der komparatistischen Wissenschaftsgeschichte jenseits der eingetretenen Pfade erlaubt. Der Schlüssel liegt meines Erachtens in der italienischen Transferleistung, die es allerdings erst noch gründlich zu erforschen gilt.

⁶³ SLOBODAN SUCUR, *Theory, Period Styles, and Comparative Literature as Discipline*, «CLCWeb: Comparative Literature and Culture», 2000, 2.4, <<http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol2/iss4/2>> (5 Januar 2021).

«*Du bruit dans le silence*».

Mme de Staël und der Mailänder Übersetzungstreit von 1816

OLAF MÜLLER

Für die Frage nach italienischen Übersetzungen deutschsprachiger Literatur, die über das Französische vermittelt worden sind, sollte man erwarten, in Mme de Staëls berühmtem Übersetzungsaufsatz, der 1816 in der ersten Ausgabe der «Biblioteca italiana» erschien, wichtiges Anschauungsmaterial zu finden. Immerhin bot der Text den Anlass für eine intensive Debatte, die von der Literaturgeschichtsschreibung schon lange als so etwas wie der ‚offizielle‘ Beginn der italienischen Romantik verbucht wird¹, so dass man ohne Übertreibung sagen kann, dass den Kern des Streits, der am Anfang der italienischen Romantik steht, die Frage nach der Bedeutung von Übersetzungen – im konkreten wie im übertragenen Sinn – für die Entwicklung der nationalen literarischen Kultur bildet. Der Artikel aus der «Biblioteca italiana» ist zunächst *inhaltlich* relevant, denn bekanntlich schlägt Mme de Staël darin genau das vor, was Gegenstand der gemeinsamen Überlegungen in diesem Band sein soll, indem sie nämlich als französische Vermittlungsinstanz dem italienischen Lesepublikum deutsche Literatur in italienischer Übersetzung nahezubringen versucht.

Auf der *textuellen* Ebene handelt es sich bei dem Aufsatz, den die «Biblioteca italiana» in ihrer allerersten Ausgabe an prominenter Stelle gleich zur Eröffnung des Hefts abdruckte², außerdem um eine Über-

¹ Vgl. die Textsammlungen zur italienischen Romantik *Discussioni e polemiche sul romanticismo (1816–1826)*, hrsg. von E. BELLORINI, 2 Bde, Laterza, Bari 1943, und *I manifesti romantici del 1816 e gli scritti principali del ‘Conciliatore’ sul Romanticismo*, hrsg. von C. CALCATERRA, UTET, Torino 1951, ebenso ALBERTO CADIOLI, *Romanticismo italiano*, Editrice bibliografica, Milano 1995, S. 17–27.

² GERMAINE DE STAËL, *Sulla maniera e la utilità delle traduzioni*, «Biblioteca italiana», gennaio 1816, 1, S. 9–18. Mme de Staëls auf Französisch verfasster Text wurde für die «Biblioteca italiana» von einem der Herausgeber der Zeitschrift, Pietro Giordani, ins Italienische übersetzt. In der französischen Originalfassung erschien der Text zuerst in der postumen Werkausgabe unter dem Titel *De l’esprit des traductions*, in DIES., *Œuvres complètes de Mme la baronne de Staël publiées par son fils [...]*, XVII, Treuttel et Würtz, Paris 1821, S. 375–386.

setzung, die ihrerseits vom Nutzen der Übersetzungen berichtet, wobei aus Mme de Staëls an Montesquieu erinnernden, französischem Titel *De l'Esprit des traductions* in der italienischen Übersetzung von Pietro Giordani eine Doppelformel wird, deren zwei Bestandteile beide nichts mit dem Titel des Ausgangstexts zu tun haben: *Sulla maniera e la utilità delle traduzioni*. Giordani lag allerdings, wie die durch Mme de Staëls Artikel ausgelöste Diskussion zeigen sollte, mit der veränderten Akzentsetzung richtig, denn die Frage, ob Übersetzungen für das italienische Publikum und für dessen Geschmacksbildung nützlich sein könnten, wurde von nahezu allen in den folgenden Monaten an der Debatte beteiligten Autoren berührt. Die männliche Form des Plurals ist in diesem Fall berechtigt, da sich unter den bekannten publizierten Reaktionen auf Mme de Staëls Artikel keine von weiblichen Autoren finden und da es kaum einen Beitrag dieser vielen männlichen Autoren gab, der nicht in irgendeiner Form darauf zu sprechen kam, dass der Vorschlag, die Italiener sollten mehr übersetzen, von einer Frau formuliert worden war. Ich werde daher zunächst anhand der Thematisierung von Übersetzungen in einigen im Frühjahr 1816 erschienenen Publikationen das diskursive Umfeld zu skizzieren versuchen, in das Mme de Staëls Artikel sich einfügt, das er aber zu einem erheblichen Teil auch überhaupt erst produziert.

Schon im April hatte ein Beitrag des ebenfalls in Mailand erscheinenden «Spettatore» auf Mme de Staëls Artikel vom Januar reagiert und die zum Zeitpunkt der Veröffentlichung 49jährige Autorin als «vecchia pitonessa» bezeichnet, die nichts weiter als das Sprachrohr eines «Spirito» sei, nämlich August Wilhelm Schlegels, der ihr ihre ‚Orakel‘ eingebe.³ Die Vorstellung, dass eine Frau ihre literarischen Ansichten ohne männliche Anleitung zu formulieren imstande sein könnte, war dem mit «P.L.V.» unterzeichnenden Verfasser offensichtlich unmöglich. Der Artikel gab sich als ein Leserbrief an den «Spettatore» aus, der den Herausgebern mit Brief vom 1. April 1816 einen Artikel aus der neuesten Nummer der «Novelle letterarie» aus Florenz mitteilte, in dem «sotto il velo di un'ingegnosa allegoria» eine Widerlegung von Mme de Staëls literarischen Theorien geboten werde, oder, wie P.L.V. es abschätzig formulierte, «certe massime, parto di un fantastico cervello, le quali da una instancabile fabbricatrice di libri, nata oltremonte, si vanno ora spacciando in Italia»⁴.

³ P.L.V., *Corrispondenza All'Editore dello Spettatore*, «Lo Spettatore», April 1816, 5, S. 192–197: 193; auch in BELLORINI, *Discussioni e polemiche*, a.a.O., Bd. 1, S. 10–15: 11.

⁴ Ebd., S. 192 (BELLORINI S. 10).

Der Artikel aus den *Novelle letterarie* bezog sich eingangs ebenfalls auf einen anderen Zeitungsartikel, diesmal aus dem in Paris erscheinenden «Journal des Débats» vom 29. Februar 1816, in dem sich ein Bericht über den ‚Bauernpropheten‘ Johann Adam Müller fand. Müller, ein Landwirt aus der Nähe von Heidelberg, war 1807 zu Fuß nach Königsberg gegangen, um dem preußischen König Friedrich Wilhelm III. zu prophezeien, dass Napoleon besiegt werden würde, sobald Russland und Österreich sich miteinander verbündeten. Nach einer weiteren Audienz, die ihm Friedrich Wilhelm III. im Herbst 1813 bei einem Aufenthalt in Heidelberg gewährte, nachdem sich Müllers Prophezeiung von 1807 mit dem Sieg der reaktionären Koalition aus Preußen, Russland und Österreich über die französischen Truppen in der Schlacht von Leipzig im Oktober 1813 erfüllt hatte, war Müller zu einer derartigen Berühmtheit geworden, dass sogar das *Journal des débats* auf der ersten Seite einen Korrespondentenbericht aus Frankfurt über Müllers Aktivitäten abdruckte. Darin wurde geschildert, wie Müller seine Prophezeiungen von einem grauen Mann eingegeben würden, damit Müller sie verkünde⁵. Der Artikel im «Spettatore» bezog sich ironisch auf diesen Bericht und verglich das Verhältnis des orakelnden Bauernpropheten zu dem ihn inspirierenden grauen Geist mit dem von Mme de Staël zu August Wilhelm Schlegel, allerdings ohne die beiden namentlich zu nennen:

⁵ *Journal des Débats*, jeudi 29 février 1816, S. 1: «Francfort, 25 février. [...] Le prophète Adam Muller nous a enfin quitté pour se rendre, à ce qu'il dit, à la cour d'un grand monarque, auquel il veut communiquer les révélations que l'esprit lui fait de temps en temps. Il a quitté son domicile de Wisloch, entre Heidelberg et Bruchhall [sic], il y a trois semaines, dans le dessein de courir le monde, parce qu'il connaît vraisemblablement le proverbe, *que nul n'est prophète dans son pays*. Quoi qu'il en soit, plusieurs personnes de cette ville, par foiblesse ou par curiosité, ont invité à leur table ce nouveau prophète, qui leur a communiqué, avec ingénuité et *sans rire*, ce qui lui a révélé, dit-il, l'esprit qui lui apparôit de nuit sous la forme d'un homme de *couleur grisâtre*. Ce merveilleux esprit éveille notre paysan, converse longuement avec lui, et lui ordonne de publier les révélations qu'il lui fait. Elles ne sont pas couleur de rose, car ce *prophète de malheur* nous annonce une guerre sanglante; cependant comme le bien et le mal sont toujours compensés dans ce monde, il nous promet *positivement* que l'ennemi (qu'il se garde bien de nommer) ne passera pas le Rhin. C'est toujours quelque chose. Du reste, ce révélateur des propos de *l'homme gris* n'est pas très poli, car il vous dit tout crûment les maux dont son *démon familier* vous menace) c'est ce qui est arrivé à des curieux qui se sont avisés de l'interroger. Il a prédit aux uns la perte de provinces nouvellement acquises, et de grands malheurs au ministre d'une certaine puissance, qui, au lieu de rire de ses fadaïses, a pris la mouche, et a demandé au sénat de la ville le renvoi de ce prophète malencontreux. Des spéculateurs s'occupent dans ce moment à faire imprimer les prophéties de ce bon paysan. Ils peuvent compter sur un grand nombre de curieux et de dupes». Das hier angekündigte Buch mit den Prophezeiungen des Bauern Müller erschien 1816 ohne Orts- und Verlagsangabe unter dem Titel *Der neue Prophet. Aufgesetzt von C. R. A*****; [Digitalisat einsehbar unter <<http://digital.ub.uni-duesseldorf.de/urn/urn:nbn:de:hbz:061:1-16131>>, 16 Januar 2021].

Il Giornale Francese detto dei *Débats*, de' 29 febbrajo decorso, riferisce in data di Francfort, che uno Spirito, Lemure, Genio, o Demone, che chiamar si voglia, si è familiarizzato da qualche tempo con un tal Muller, e che questo buon Tedesco, mediante la di lui segreta influenza, rende oracoli d'ogni sorte, ma specialmente politici; riguardo ai quali si spera, che il tempo giustificherà la credulità di coloro che bonariamente vi prestan fede. Un altro Spirito, certamente dal primo non gran fatto dissimile, rende anch'esso da molto tempo oracoli politici e letterarj in varie parti d'Europa, per bocca di una vecchia Pitonessa; e si assicura che, percorso il Settentrione, siasi diretto al Mezzogiorno, e che, varcate le Alpi e l'Apennino, sia già penetrato nel cuore dell'Italia. Non è nuovo però negli annali dell'Istoria, che le donne abbiano vaticinato; e lasciando da parte ciò che raccontasi di Cassandra e dell'antiche Pitie e Sibille, si sa, che altre volte presso i Germani ed altri popoli Boreali, credevasi esser nelle donne qualche divinità e previdenza dell'avvenire. Quindi assai celebri furono tra i medesimi popoli i nomi di Velleda e d'Aurinia e di molte altre, alle quali quelle nazioni prestavano una specie di culto, e tenevan gran conto de' lor consigli e risposi⁶.

Die Stoßrichtung der Argumentation, oder besser: des Ressentiments ist deutlich: eine Frau, noch dazu «nata oltremonte», mache sich zum Sprachrohr von literarischen Positionen, die durch den Vergleich Schlegels mit dem Bauernpropheten («[u]n altro Spirito, certamente dal primo non gran fatto dissimile») ebenso diskreditiert werden sollen wie durch den Vergleich Mme de Staëls mit den antiken, vor allem aber mit den an Ossian erinnernden germanischen Prophetinnen («i nomi di Velleda e d'Aurinia e di molte altre»)⁷. Der Ton und die Bildsprache lassen die Furcht vor einer literarischen Invasion erkennen, wenn die Rede davon ist, Schlegels Theorie habe in der Gestalt der «moderna pitonessa» die Alpen überschritten und sei in das Herz Italiens eingedrungen («e che, varcate le Alpi e l'Apennino, sia già penetrato nel cuore dell'Italia»).

Im weiteren Verlauf des Artikels, der sich vor allem damit beschäftigt, Mme de Staëls angebliche Fehltritte über die italienische Literatur aufzuzählen, wird deutlich, dass hinter der Angst vor dem von Schlegel und Staël vertretenen literarischen Programm immer noch der fruchtlose Konflikt stand, der seit Melchiorre Cesarottis Ossian-Übersetzungen

⁶ P.L.V., *Corrispondenza*, a.a.O., S. 193–194 (BELLORINI S. 11–12).

⁷ Zur Vorgeschichte dieser germanischen und ossianischen Prophetinnen-Figuren, die zuerst bei Tacitus als Velleda und Albrinia auftauchen, vgl. BERND ROLING, *The Prophetess in the Woods. The Early Modern Debate about Velleda, Aurinia and Vola*, in *Solitude. Space, Places, and Times of Solitude in Late Medieval and Early Modern Cultures*, hrsg. von K.A.E. ENENKEL, C. GÖTTLER, Brill, Leiden/Boston 2018, S. 509–530. In August von Kotzebues viel gespieltem Theaterstück *Die kluge Frau im Walde, oder: Der stumme Ritter. Ein Zauberspiel in fünf Aufzügen* (zuerst 1801) ist die germanische Zauberin Velleda die titelgebende "kluge Frau".

in Italien immer wieder aufbrach, nämlich die vermeintliche Opposition von Homer und Ossian:

Lo Spirito [sc. August Wilhelm Schlegel] che esercita sopra di lei [sc. Mme de Staël] la sua influenza, mostra molta erudizione e dottrina, e *niuna* cosa gli è ignota, dimodochè nessuna questione fisica, critica, teologica, ec. può imbarazzarlo. Egli è versato certamente nella politica al pari di quello di Muller; ma lo vantaggia immensamente in erudizione letteraria, giacchè a *prae manibus* quella di tutti i popoli antichi, e moderni da Omero fino a noi, e dai tempi d'Ossian e di Odino fino alla presente letteratura oltremontana⁸.

Der «Spettatore» hatte sich zum Zeitpunkt des Erscheinens dieses polemischen Artikels auch schon differenzierter mit Fragen der Übersetzung beschäftigt, nicht zuletzt im Zusammenhang mit Schlegels Shakespeare-Übersetzung. Aber selbst wenn es um Übersetzungen griechischer Literatur ging, ließen sich Wege finden, um trotzdem über Ossian, Mme de Staël und die romantische Theorie zu sprechen. In der Besprechung einer italienischen Versübersetzung der *Posthomericæ* des Quintus von Smyrna durch die bekannte Improvisatorin Teresa Bandettini Landucci⁹, bezog sich der «Spettatore» auf eine in der Februar-Ausgabe der «Biblioteca italiana» erschienene Rezension desselben Werks, die Bandettinis freie Übersetzung sehr scharf kritisiert hatte¹⁰. Der Rezensent des «Spettatore» vertrat dagegen eine relativ modern anmutende, zielsprachenorientierte Position und verteidigte die Lizenzen, die Bandettini sich gestattet hatte, besonders, weil es sich bei Quintus nur um einen zweitklassigen Dichter handele: «trattandosi di poeti di second'ordine [...] è ben lecito l'andarli ritoccando ove peccano; e ciò che veramente importa si è il presentar nel più bell'aspetto che far si possa i loro poemi alla nazione nella cui lingua altri traduce»¹¹. Als weiteres Beispiel für eine solche zielsprachenorientierte Übersetzung nennt der Rezensent dann Cesarottis Ossian-Übersetzungen: «que' medesimi che più amari rimbrotti scagliarono contro al Cesarotti per l'irreverenza con cui osò di portar la mano sopra Omero, non seppero negargli i loro encomj per la maestria

⁸ P.L.V., *Corrispondenza*, a.a.O., S. 194 (BELLORINI S. 12).

⁹ P.S., *Paralippomeni [sic] d'Omero di Quinto Calabro Smirneo trasportati in versi italiani da Teresa Bandettini Landucci*. Modena, Società tipografica, 1815. Tomi due in 8°, in «Lo Spettatore», 1816, 5, S.189–192.

¹⁰ Vgl. SOSILAO SIRIO, *Paralippomeni [sic] d'Omero di Quinto Calabro Smirneo trasportati in versi italiani da Teresa Bandettini Landucci*, in «Biblioteca italiana», Februar 1816, 2, S. 155–162, und Ebd., März 1816, 3, S. 289–297.

¹¹ P.S., *Paralippomeni*, a.a.O., S. 189.

con cui fece Italiano il Bardo della lugubre Caledonia»¹². Was zunächst noch wie ein Lob für Cesarottis Ossian-Übertragung klingen könnte, erweist sich dann in einer ausführlichen Fußnote aber als wiederum gegen Mme de Staël gerichtete Verurteilung der ‚ossianischen‘ Literatur:

I corifei della letteratura *romantica* (Vedi le Opere di mad. di Stael) antepongono l'arpa del figlio di Fingal alla cetra del cantore d'Achille. Il nubiloso cielo di Ossian ha per essi più attrattive che il brillante Olimpo di Omero. Ma, giusto cielo! Quanto il primo mal regge al paragon del secondo! Quanto presto infastidito l'uomo rimane da que' simulacri d'iddii o d'eroi che tutti si rassomigliano fra loro? Quelle montagne di neve, quelle brume, quelle eterne piagge infeconde, stancano i lumi colle monotone lor tinte, e rin crescono all'immaginazione, la quale non diletta di sempre spaziare sui medesimi obbietti¹³.

Der antiromantische oder vielmehr anti-ossianische Ausbruch in der Fußnote relativiert auch das Lob der freien und zielsprachenorientierten Übersetzung von Cesarottis Ossian, das der Rezensent zunächst referiert hatte. Offensichtlich ist eine freie Übertragung der ossianischen Dichtungen ins Italienische allein deshalb verdienstvoll, weil sie den Text damit weniger «nubiloso» und «lugubre» erscheinen lässt und gewissermaßen mediterranisiert. Aus demselben Grund ist eine freie italienische Übersetzung Homers zumindest unnötig, wenn nicht sogar schädlich, weil es Aufgabe einer italienischen Übersetzung wäre, den mediterranen Glanz des «brillante Olimpo di Omero» möglichst ungefiltert ins Italienische zu transportieren.

Die Frage nach der prinzipiellen Möglichkeit, nordeuropäische Literaturen angemessen in die romanischen Sprachen zu übertragen, wurde in derselben Ausgabe des «Spettatore» aus Anlass einer italienischen Übersetzung von Shakespeares *Cymbeline* und wiederum in Auseinandersetzung mit den übersetzungstheoretischen Positionen Schlegels diskutiert. Die Rezension beginnt mit einem langen Zitat aus der fünfundzwanzigsten von Schlegels *Vorlesungen ueber dramatische Kunst und Litteratur* («Zusammenstellung der englischen und spanischen Bühne. Vom Geist des romantischen Schauspiels. Shakspeare [sic]»)¹⁴. Am Ende der zitierten

¹² Ebd., S. 190.

¹³ Ebd. (Kursivierung im Original).

¹⁴ Vgl. den deutschen Text in AUGUST WILHELM SCHLEGEL, *Vorlesungen ueber dramatische Kunst und Litteratur*, Dritte Ausgabe, besorgt von EDUARD BÖCKING, zweiter Theil, Weidmann'sche Buchhandlung, Leipzig 1846, S. 154–172, die im «Spettatore» zitierte Stelle dort S. 164–165.

Stelle wertet Schlegel die große Popularität, die Shakespeare in Deutschland und in deutschen Übersetzungen genieße, als einen Beweis der Qualität Shakespeares (und nicht etwa nur des für Shakespeares Ästhetik besonders empfänglichen deutschen Publikumsgeschmacks), während er gleichzeitig unterstellt, dass Shakespeares Werke in Übersetzungen in romanische Sprachen nie angemessen verständlich sein könnten. In der Fassung des «Spettatore» lautet die Passage:

Puossi mettere in conto di un titolo di più in favore di Shakespear, l'entusiasmo con cui fu sentito in Germania, poi che vi son conosciute le sue opere. Forse la difficoltà della lingua e l'impossibilità di una versione fedele, fanno sì che il mezzogiorno dell'Europa render mai non debba giustizia a questo poeta¹⁵.

Die Aussage über die Schwierigkeit, Shakespeare in romanische Sprachen zu übersetzen, löst bei dem Rezensenten des «Spettatore» eine ausführliche Reaktion aus, in der er Schlegel zunächst widerspricht, was die Unmöglichkeit einer angemessenen Shakespeare-Übersetzung in eine romanische Sprache angehe. Dass das prinzipiell sehr wohl möglich sei, beweise die französische Shakespeare-Übersetzung von Le Tourneur:

La difficoltà della lingua è di certo uno scoglio incontro a cui vanno a rompere i più sperti nocchieri; ma di qual lingua intende egli parlare il sig. Schlegel? Se dell'inglese in cui scrisse il gran Tragico, gli risponderanno che questa difficoltà, ancorché a sufficienza grande, non è poi nè somma, nè insuperabile. Le Tourneur, Francese, e quindi meridionale secondo la divisione dello Schlegel e della Staël, ha tradotto Shakespear con grande intelligenza del testo, come il confessano dotti critici dell'Inghilterra¹⁶.

Der Rezensent stimmt Schlegel jedoch darin zu, dass es eine gleichsam naturbedingte Verständnisgrenze gebe, die es den Sprechern romanischer Sprachen unmöglich mache, gewisse sprachliche Schönheiten

¹⁵ D.T., *Cimbelino Re della Gran Bretagna, di Shakespeare, spettacoloso dramma, diversificato ad uso del Teatro Italiano, Brescia, Vescovi, 1816. In Milano, presso A. F. Stella, «Spettatore», 1816, 5, S. 143–150. In der deutschen Fassung von Schlegels Vorlesung klingt der erste Teil der Formulierung nicht ganz so nationalistisch, weil da nicht wirklich davon die Rede ist, dass es für Shakespeare spreche, dass er in Deutschland enthusiastisch aufgenommen worden sei, sondern dass der Enthusiasmus des deutschen Publikums zur «Ausbreitung seines Ruhms» beigetragen habe, was angesichts der ökonomischen Bedeutung des deutschen Buchmarkts im europäischen Kontext um 1800 sicher keine unzutreffende Aussage ist: «Als eine bedeutende Ausbreitung seines Ruhms dürfen wir wohl die enthusiastische Aneignung wie eines, obgleich in der Fremde gebornen, Landsmannes anrechnen, womit er in Deutschland aufgenommen worden ist, seit man ihn kennt» (SCHLEGEL, *Vorlesungen*, wie Anm. 14, dort S. 165).*

¹⁶ D.T., *Cimbelino* a.a.O., S. 144.

der ‚nordischen‘ Sprachen angemessen zu übersetzen. So werde ein hypothetischer italienischer Leser, der des Deutschen hinreichend mächtig sei, um die Schönheiten von Klopstocks Dichtung im Original zu erkennen, an einer italienischen Übersetzung derselben Passagen nur wenig Freude haben:

S'egli intende al contrario della difficoltà che provano le nostre lingue, derivate dal latino, nel rendere le bellezze delle lingue settentrionali, egli ha ragione in gran parte. E ciò avviene perchè gli uomini si avvezzano ad ammirar il bello sotto certe date spoglie; cangiate le quali essi non più così facilmente lo riconoscono, ed almeno non ne rimangono così di tratto colpiti. È manifesto in fatti che un Italiano, per esempio, il quale sia ben pratico della lingua alemanna, troverà, leggendolo nell'originale, bellissimo un qualche passo di Klopstock; chè ove poi egli stesso legga quel passo, recato, se è possibile, nel suo identico valore in volgare, assai più scarsamente ne sentirà il pregio¹⁷.

Während sich dieses Argument noch als ein gewissermaßen literarsoziologisches auffassen ließe, demzufolge es gesellschaftliche und sprachliche Konventionen seien, die bestimmte ästhetische Gewohnheiten entstehen lassen und die Entscheidung beeinflussen, was jemand als schön oder nicht schön wahrnehmen kann («gli uomini si avvezzano ad ammirar il bello sotto certe date spoglie»), entwickelt der Rezensent in der Folge eine eher biologisch-botanische Erklärung für diese unterschiedlichen Wahrnehmungen. Dabei geht er so weit, prinzipielle Inkompatibilitäten anzunehmen, die dazu führen, dass literarische Produkte aus dem ‚Norden‘ für ein Publikum aus dem Süden nur in ihrem ursprünglichen literarischen Klima zugänglich seien, beim Verpflanzen in den Süden aber ihren Geschmack verlieren würden. Das Phänomen, das er anhand des hypothetischen germanophonen Italieners beschreibt, der Klopstock zwar im Original, nicht aber in Übersetzung genießen könne, gelte für Übersetzungen aus griechischen oder lateinischen Texten für denselben italienischen Leser nicht. Die behauptete Wesenverwandtschaft zwischen dem Italiener des 19. Jahrhunderts und den griechischen oder lateinischen Autoren der Antike sei so groß, dass er deren Texte auch in italienischer Übersetzung ohne Verluste und leichter lesen könne, als die literarische Produktion seiner deutschsprachigen Zeitgenossen. Die verstörende Fremdheitserfahrung, die der italienische Leser bei Klopstock in Übersetzung machen müsse, bleibe ihm daher erspart bei den

¹⁷ Ebd.

Classici greci e latini, da cui andiamo superbi di aver tratta la nostra letteratura. I loro più bei passi, nelle imitazioni a cagion d'esempio che ne fecero i nostri due gran'epici, vengono da noi gustate non meno che se fossero frutta native del nostro terreno. Laonde ben disse taluno che il terribil Genio di Tramontana custodisce le poma delle aquilonari contrade, e che permettendoci di assaporarle tra i ghiacci che le videro nascere, ci vieta di trapiantarle sull'apriche pendici del nostro Parnaso¹⁸.

Die pomologische oder allgemein botanische Metaphorik macht aus einem zunächst noch gesellschaftlich vermittelten und auf Gewohnheit beruhenden Geschmacksurteil nun eine naturwüchsige Gegebenheit. Unter veränderten klimatischen Bedingungen können die nordischen Früchte nicht wachsen, ohne ihren ursprünglichen Geschmack zu verlieren. Der Rezensent erklärt damit Übersetzungen aus den ‚nordischen‘ Literaturen in romanische Sprachen prinzipiell für zum Scheitern verurteilt. Dennoch hält er dann, in einer paradoxen Wendung, das Italienische unter den romanischen Sprachen für die geeignetste, um Shakespeare zu übersetzen: «Se però evvi una lingua tra le meridionali, la quale valga a riprodurre tutte le bellezze di Shakespear, non dubitiamo dire l'italiana esser quella. La lingua italiana [...] si piega a tutte le sintassi e calza tutte le forme»¹⁹. Als besonders geeigneten italienischen Übersetzer englischsprachiger Literatur nennt der Rezensent dann Michele Leoni, dessen Versübersetzung von *Cymbeline* 1815 erschienen war²⁰. Wir werden auf Leoni noch zurückkommen, da auch Mme de Staëls seine Übersetzungen von Ossian und Milton für Modelle hielt, über die das italienische Publikum sich mit englischer Literatur vertraut machen könnte.

Doch sehen wir uns zunächst Mme de Staëls Vorschläge aus dem Aufsatz vom Januar 1816 an, mit dem sie den Übersetzungstreit ausgelöst hatte. Auch wenn der spektakuläre Auftakt der soeben gegründeten «Biblioteca italiana» mit dem Text der europaweit bekannten Autorin anderes erwarten lassen könnte: Übersetzungen bringt die Zeitschrift zunächst gar keine, und in den Buchanzeigen taucht auch praktisch keine zeitgenössische Literatur auf, schon gar keine deutsche in Übersetzung. Der erste Titel, der sich mit dem Programm in Verbindung bringen ließe, das Mme de Staël in ihrem Essay entwickelt, wäre in der *Bibliografia italiana. Libri stampati nel Regno Lombardo-Veneto in febbrajo*

¹⁸ Ebd., S. 144–145.

¹⁹ Ebd., S. 145.

²⁰ *Cimbelino tragedia di G. Shakespear recata in versi italiani da Michele Leoni di Parma*, N. Caruro, Pisa 1815.

1816, neben einem *Dialoghista italiano e tedesco, di Borroni (Milano Maspero e Boucher, 300S., 2lire)*, vor allem *Cimbelino, Re della Gran Bretagna. Tragedia di Shakespeare, tradotta dall'inglese da Armani, Brescia, da Vescovi*, deren Besprechung im «Spettatore» wir gerade gesehen haben. Wenn in der *Biblioteca italiana* in den ersten Jahrgängen von Literatur die Rede ist, dann fast nur von antiker griechischer und lateinischer Literatur. Mme de Staëls so programmatisch wirkendem Auftakttext folgt also gar kein entsprechendes Programm: Übersetzungen englischer, französischer oder deutscher Literatur werden kaum besprochen und schon gar nicht abgedruckt.

Aber was sagt Staël in dem Aufsatz eigentlich über Übersetzungen? Angesichts des großen Wirbels, den der Übersetzungsaufsatz unter Italiens Intellektuellen verursacht hatte und der schon bald auch von den Zeitgenossen als Romantikerstreit bezeichnet wurde, sind die Ausführungen, die sich in Mme de Staëls Text konkret mit Übersetzungsfragen beschäftigen, eher harmlos und nicht die Passagen, an denen sich die Italiener am meisten stoßen mussten. Staël beginnt mit dem bekannten Lob der Übersetzungen, die sie im Sinne ihrer wirtschaftsliberalen Überzeugungen mit den Handelsbeziehungen vergleicht, auf die gut zehn Jahre später auch Goethe bei seinen Bemerkungen zur Weltliteratur zurückkommen sollte. In der Übersetzung von Pietro Giordani lauten Staëls erste Sätze:

Trasportare da una ad altra favella le opere eccellenti dell'umano ingegno è il maggior beneficio che far si possa alle lettere; perchè sono sì poche le opere perfette, e la invenzione in qualunque genere è tanto rara, che se ciascuna delle nazioni moderne volesse appagarsi delle ricchezze sue proprie, sarebbe ognor povera: e il commercio de' pensieri è quello che ha più sicuro profitto²¹.

In der französischen Originalversion, die erst fünf Jahre später in der postum erschienen Ausgabe der Werke Mme de Staëls zu lesen war, erinnert der letzte Satz noch stärker an Goethes spätere Formulierungen zur Weltliteratur. Im Zusammenhang lautet die Passage:

Il n'y a pas de plus éminent service à rendre à la littérature, que de transporter d'une langue à l'autre les chefs-d'œuvre de l'esprit humain. Il existe si peu de productions du premier rang; le génie, dans quelque genre que ce soit, est un phénomène tellement rare, que si chaque nation moderne en était réduite à ses propres trésors, elle serait toujours pauvre. D'ailleurs, la circulation des idées

²¹ Vgl. «Biblioteca italiana», Januar 1816, 1, S. 9.

est, de tous les genres de commerces, celui dont les avantages sont les plus certains²².

Genau diese «circulation des idées», die «Ideen-zirkulation» war es bekanntlich, die Goethe zwölf Jahre später durch «Eisenbahnen, Schnellposten, Dampfschiffe und alle möglichen Fazilitäten der Kommunikation»²³ und hier ganz besonders durch das Zeitschriftenwesen befördert und beschleunigt sah. Und genau diese Zirkulation übergang der Übersetzer und Zeitschriftenherausgeber Giordani in seiner italienischen Version dieser Passage.

Wie bereits gesagt, sind die Äußerungen von Staël, die sich im Text konkret mit Übersetzungen beschäftigen, eher harmlos. Nachdem sie den italienischen Renaissanceautoren wie Fracastoro, Poliziano oder Sannazaro attestiert hat, dass sie mit ihren lateinischen Schriften nur tote Texte produziert hätten, die kein Mensch mehr lese, kommt sie zur zeitgenössischen Literatur. Sie erwähnt die französische Vergil-Übersetzung von Delille und die englischen Homer-Übersetzungen von Pope. Dann spielt sie die deutsche Homer-Übersetzung von Johann Heinrich Voss gegen die italienische von Vincenzo Monti aus, indem sie den Italienern schmeichelt, die italienische Sprache eigne sich so gut wie keine andere auf der Welt dazu, die Melodie des Griechischen nachzubilden. Monti, der im Gegensatz zu Voss kein Griechisch konnte und den Foscolo deshalb bekanntlich als den «gran traduttore dei traduttori d'Omero» verspottet hatte, wird bei Mme de Staël trotzdem zum besseren Übersetzer. Während sie über den exzellenten Gräzisten Voss und seinen deutschen Homer sagt: «dubito che abbia potuto travasarsi nella lingua tedesca tutto intero quel poetico, che le regole non insegnano, e gli studj non imparano»²⁴, lobt sie an Monti, der seinen italienischen Homer vor allem aus lateinischen Übersetzungen zusammengebastelt hatte: «L'Europa certamente non ha una traduzione omerica, di bellezza e di efficacia tanto prossima all'originale, come quella del Monti»²⁵.

Bei der Passage, die dann für die größte Empörung unter Mme de Staëls italienischen Gegnern sorgen sollte, und in der sie den Italienern

²² Hier zit. nach GERMAINE DE STAËL, *De l'esprit des traductions*, in EAD., *Œuvres complètes, série I, Œuvres critiques, tome II, De la littérature et autres essais littéraires*, sous la direction de STÉPHANIE GENAND, Champion, Paris 2013, S. 595–605: 595.

²³ JOHANN WOLFGANG VON GOETHE, Brief an Carl Friedrich Zelter vom 6.6.1825.

²⁴ Vgl. «Biblioteca italiana», Januar 1816, I, S. 14.

²⁵ Ebd., S. 15.

das Übersetzen empfahl, nannte sie jedoch gar keine Namen mehr. Die sehr vagen Bezüge auf deutsche und englische Literatur haben vor allem deshalb für Verärgerung gesorgt, weil sie verbunden waren mit einer Polemik gegen literarische Bezüge auf die klassische Mythologie. Die Passage ist in der Übersetzung Giordanis bekannt:

Dovrebbero a mio avviso gli Italiani tradurre diligentemente assai delle recenti poesie inglesi e tedesche; onde mostrare qualche novità a' loro cittadini, i quali per lo più stanno contenti all'antica mitologia: nè pensano che quelle favole sono da un pezzo anticate, anzi il resto d'Europa le ha già abbandonate e dimentiche. Perciò g'l'intelletti della bella Italia [...] rivolgano spesso l'attenzione di là dall'Alpi, non dico per vestire le fogge straniere, ma per conoscerle [...]»²⁶.

Staël nennt also keine Namen, sondern fährt dann nur fort, dass die Deutschen Shakespeare, besonders in Schlegels Übersetzung, quasi als Deutschen und gewissermaßen als Zeitgenossen Schillers betrachtet hätten. Sie empfiehlt den Italienern dann aber nicht, sich ebenfalls an Shakespeare zu halten, sondern legt ihnen stattdessen in einem überraschenden Analogieschluss nahe, sich doch an Racine zu orientieren, der, wie überhaupt das französische Theater, dem italienischen Theaterempfinden so nahe stehe wie Shakespeare dem deutschen²⁷.

Der Rest des Artikels berührt das Thema der Übersetzungen nicht mehr direkt, sondern geht vor allem noch einmal auf das Problem der Mythologie und der ausschließlichen Orientierung der italienischen Literatur an der Antike ein.

Der Skandal, den der Artikel verursachte, lag vor allem in diesen Passagen begründet, aber auch und vielleicht sogar vor allem darin, dass Staël mit ihrem Namen der von der österreichischen Besatzungsmacht

²⁶ Ebd., S. 16 (im französischen Original: «Il serait fort à désirer, ce me semble, que les Italiens s'occupassent de traduire avec soin diverses poésies nouvelles des Anglais et des Allemands; ils feraient ainsi connaître un genre nouveau à leurs compatriotes, qui s'en tiennent, pour la plupart, aux images tirées de la mythologie ancienne: or, elles commencent à s'épuiser, et le paganisme de la poésie ne subsiste presque plus dans le reste de l'Europe. Il importe aux progrès de la pensée, dans la belle Italie, de regarder souvent au-delà des Alpes, non pour emprunter, mais pour connaître [...]»). Zit. nach DE STAËL, *De l'esprit des traductions*, a.a.O., S. 601.

²⁷ Vgl. «Biblioteca Italiana», Januar 1816, 1, S. 16: «[...] Che se le lettere si arricchiscono colle traduzioni de' poemi; traducendo i drammi si conseguirebbe una molto maggiore utilità; poichè il teatro è come il magistrato della letteratura. Shakspear tradotto con vivissima rassomoglianza dallo Schlegel, fu rappresentato ne' teatri di Germania, come se Shakspear e Schiller fossero divenuti concittadini. E facilmente in Italia si avrebbe un eguale effetto; poichè i drammatici francesi tanto si accostano all'italiano quanto Shakspear al tedesco: nè parmi a dubitare che sul bel teatro milanese non fosse gradita l'Atalia, se i cori fossero accompagnati dalla stupenda musica italiana».

gegründeten «Biblioteca italiana» in deren Auftaktheft zu Glanz und Aufmerksamkeit verhalf. Die «Biblioteca italiana» zielte eindeutig darauf ab, italienische Intellektuelle zur Kollaboration mit dem Besatzer zu bewegen, und Staël unterstützte diese Politik ganz eindeutig. Selbst für italienische Intellektuelle, die Mme de Staëls ästhetischem Programm Sympathien entgegenbrachten, war es deshalb schwer, über die Tatsache hinwegzusehen, dass die polemischen Spitzen gegen den rückständigen italienischen Klassizismus in einer Zeitschrift vorgebracht wurden, deren Existenz sich der militärischen und ökonomischen Dominanz Österreichs über das besetzte Norditalien verdankte und dieser Dominanz nun zu einem kulturellen Feigenblatt verhelfen sollte²⁸.

Die Kritik an Mme de Staëls die «Biblioteca italiana» eröffnenden Übersetzungsartikel kam aber nicht nur aus anderen Zeitschriften wie dem bereits erwähnten «Spettatore», sondern bemerkenswerter Weise aus der «Biblioteca italiana» selbst. Im Aprilheft 1816 erschien unter dem Titel *Sul discorso di Madama di Staël. Lettera di un italiano ai compilatori della biblioteca* ein anonymer Beitrag, der sich als Leserbrief ausgab, in Wirklichkeit aber von einem der Herausgeber der «Biblioteca italiana», nämlich von Pietro Giordani verfasst worden war²⁹. Auch Giordani bedient ausgiebig misogynen Klischees in seinem Text und greift dazu auf die Formulierungen aus seiner eigenen Übersetzung von Staëls Aufsatz aus der Januarausgabe zurück. Mme de Staël hatte dort über die in Italien besonders verbreiteten antiquarischen Studien geschrieben, die sie als einen Grund für die Sterilität der aktuellen italienischen Literatur ausgemacht hatte: «Havvi oggidì nella Letteratura italiana una classe di

²⁸ Zur Geschichte der «Biblioteca Italiana» vgl. FRANCO DELLA PERUTA, *Nell'officina della Biblioteca italiana. Materiali per la storia della cultura nell'età della Restaurazione*, Franco Angeli, Milano 2006; ROMAN REISINGER, *Die «Biblioteca italiana» als Kreuzungspunkt der italienischen, französischen und deutschen romantischen Kultur*, «Germanisch-romanische Monatsschrift», 2005, 55, S. 71–82.

²⁹ Dass der Brief von Giordani stammt, der auch den Eröffnungartikel von Mme de Staël für das Januarheft übersetzt hatte, steht schon im Kommentar zu einem 1816 verfassten Brief Giordanis an Vincenzo Monti in *Lettere inedite del Foscolo, del Giordani e della signora di Staël a Vincenzo Monti*, Vigo, Livorno 1876, S. 189–190. Warum Bellorini den Brief in seiner oben zitierten Ausgabe noch Giovanni Gherardini zuschreibt (vgl. *Discussioni e polemiche*, a.a.O., Bd. 1, S. 16) ist unklar. Gherardini sollte 1817 Schlegels *Vorlesungen ueber dramatische Kunst und Litteratur* ins Italienische übersetzen und hatte vermutlich schon 1803 Mme de Staëls *De la littérature* übersetzt, wie Duccio Tongiorgi argumentiert, vgl. DERS., *Fra Rasori e Mme de Staël: Appunti sul giovane Gherardini*, in DERS., «Nelle grinfie della storia». *Letteratura e letterati fra Sette e Ottocento*, ETS, Pisa 2003, S. 117–136.

eruditi che vanno continuamente razzolando le antiche ceneri, per trovarvi forse qualche granello d'oro»³⁰. Giordani kommentiert das in der Aprilausgabe mit misogynem Unterton, der darauf abzielt, Mme de Staël als für eine Frau unangemessen gelehrt zu denunzieren:

Si dolgono molti che la Baronessa mostri di pregiar poco lo studio dell'antichità; paragonando il travaglio di tali eruditi alla misera fatica di coloro che vanno razzolando le ceneri per la speranza di qualche granel d'oro. Io non credo che quello che v'è di buono e di grande e di utilissimo nella cognizione delle cose antiche possa essere disprezzato da una dama, la quale ha pur voluto erudirsi tanto più oltre la consuetudine delle donne³¹.

Giordani sagt damit, dass Mme de Staël trotz ihrer Gelehrsamkeit, die er bei einer Frau offensichtlich für unpassend hält, nicht in der Lage sei, die Bedeutung der antiquarischen Forschung für Italien zu erkennen. Das, was sie stattdessen für wichtig und nützlich hält, nämlich die Übersetzungen, sieht er sehr skeptisch und widerspricht damit der zentralen Aussage des Eröffnungstexts seiner eigenen Zeitschrift, eines Texts, den er zudem selbst übersetzt hatte:

Fra gli studi veramente utili ed onorevoli all'Italia porremo noi le traduzioni de' poemi e de' romanzi oltramontani? Sarà veramente arricchita la nostra letteratura adottando ciò che le fantasie settentrionali crearono? Così dice la Baronessa; così credono alcuni Italiani: ma io sto con quelli che pensano il contrario³².

Ein zentrales Argument von Giordani richtet sich gegen Mme de Staëls Fortschrittsoptimismus, mit dem sie davon ausgeht, dass sich Kunst und Literatur wie die Wissenschaften unendlich verbessern ließen. Dem hält Giordani entgegen, dass das Interesse der Wissenschaften auf die Erkenntnis von Wahrheit gerichtet und dass diese Erkenntnis prinzipiell unendlich sei. Die Künste und die Literatur hingegen zielen seiner Meinung nach auf das Schöne, dessen Erkenntnis, wenn man sie denn einmal erlangt habe, nicht weiter fortschreiten könne: «Le scienze hanno un progresso infinito, e possono ognidì trovare verità non prima sapute. Finito è il progresso dell'arti: quando abbiano e trovato il bello, e saputo esprimerlo, in quello riposano»³³. Sein entscheidender Einwand

³⁰ Vgl. «Biblioteca Italiana», Januar 1816, I, S. 17.

³¹ *Sul discorso di Madama di Staël. Lettera di un italiano ai compilatori della Biblioteca*, «Biblioteca Italiana», April 2016, 4, S. 3–14: 6–7.

³² Ebd., S. 11.

³³ Ebd.

gegen Mme de Staëls Übersetzungsprogramm verbindet dieses Schönheitsargument mit der Frage, ob denn die zu übersetzende englische und deutsche Literatur überhaupt schön sei. Andernfalls drohten der italienischen Literatur Gefahren, die Giordani in ähnlichen Bildern wie der Rezensent des «Spettatore» als Monstrositäten und widernatürliche botanische Züchtungen ausmalt. Die Einführung fremder Literaturen in Form von Übersetzungen hätte Giordanis apokalyptischer Schilderung nach deshalb nichts weniger als den Untergang der italienischen Literatur zur Folge:

Già si potrebbe molto disputare se sia veramente bello tutto ciò che alcuni ammirano ne' poeti inglesi e tedeschi; e se molte cose non siano false, o esagerate, e però brutte: ma diasi che tutto sia bello: non per questo può riuscir bello a noi, se lo mescoliamo alle cose nostre. O bisogna cessare affatto d'essere Italiani, dimenticare la nostra lingua, la nostra istoria, mutare il nostro clima e la nostra fantasia: o ritenendo queste cose, conviene che la poesia e la letteratura si mantenga italiana: ma non può mantenersi tale, frammischiandovi quelle idee settentrionali, che per nulla si possono confare alle nostre. Questa mescolanza di cose insociabili produrrebbe (come già troppo produce) componimenti simili a' Centauri, che l'antichità favolò generati dalle nuvole³⁴.

Auch für Giordani besteht also ein unauflöslicher Zusammenhang zwischen «clima» und «fantasia», der dazu führt, dass das italienische Publikum nicht nur nicht imstande sei, die ‚nördliche‘ Literatur als schön wahrzunehmen, sondern dass die Vermischung nördlicher und südlicher Kulturelemente zwangsläufig zum Ende der Existenz der Italiener als Italiener und zum Entstehen von monströsen ästhetischen Zwitterwesen führen müsse. Übersetzung kann, wenn es sich um Übersetzungen aus der englischen oder deutschen Literatur handelt, aus Giordanis Perspektive deshalb nur als widernatürliche «mescolanza» erscheinen. Wie der Rezensent des «Spettatore» bemüht er dafür botanische Metaphern und verwehrt sich gegen die Zumutung, man solle der italienischen Literatur auf ‚widernatürliche‘ Weise nördliche Element ‚aufpfropfen‘: «[...] della letteratura settentrionale, oltre le ragioni, abbiamo pur anche avviso della sperienza, che innestata contro natura alle nostre lettere, ne ha fatto scomparire quel pochissimo che vi rimaneva d'italiano»³⁵. Die botanische Metaphorik durchzieht den gesamten weiteren Artikel, wenn es u.a. heißt, die Italiener sollten sich fernhalten von den «altrui possessioni, i

³⁴ Ebd., S. 12.

³⁵ Ebd., S. 13.

cui frutti hanno sapore e sugo che a noi non si confà» und stattdessen «coltivare il fondo paterno».³⁶ Diesen «fondo paterno» sollen die Italiener pflegen und Inspiration suchen «ne' propri classici, e ne' Latini e ne' Greci, de' quali nella italiana più che in qualunque altra letteratura del mondo possono farsi begl' innesti; poichè ella è pure un ramo di quel tronco; laddove le altre hanno tutt'altra radice: e allora parrà a tutti fiorita e feconda»³⁷. Während also die nördlichen literarischen Früchte Giordani zufolge geschmacklos bleiben, wenn man sie übersetzend nach Italien verpflanzen will, verbinde die italienische Literatur mit der griechischen und lateinischen Kultur ein gemeinsamer Stamm, wodurch ‚Aufpfropfungen‘ in diesen Kombinationen zu schönen Ergebnissen führen.

In dem anonymen Beitrag lehnt Giordani jedoch nicht nur ausdrücklich das literarische Übersetzungsprojekt ab, das Mme de Staël in derselben «Biblioteca italiana» scheinbar so programmatisch vertreten durfte. Er setzt auch verstecktere Spitzen gegen seine prominente Autorin, die sich erst im Kontext erschließen. Mme de Staël hatte Ende März 1816, also noch vor der Publikation von Giordanis Artikel, an Giuseppe Acerbi, den Herausgeber der *Biblioteca italiana* geschrieben und ihm vorgeschlagen, eine Übersetzung von Miltons *Il Penseroso*, die ihr Bekannter Michele Leoni angefertigt hatte, in der «Biblioteca» gemeinsam mit einem Kommentar von ihr zu publizieren:

Me permettez-vous, mon cher Acerbi, de vous envoyer ces vers de Leoni dans sa traduction inédite de Milton? S'ils vous plaisent, mandez-le moi et je vous enverrai une petite préface sur l'effet que doit produire l'anglais en italien et vous insérez le tout dans votre journal si cela vous convient³⁸.

Mme de Staël war während ihres Italienaufenthalts 1816 und noch nach ihrer Rückkehr nach Coppet mit Leoni im Austausch über dessen Übersetzungen aus dem Englischen, besonders seine Milton-Übersetzung, aber auch seine Übersetzungen aus Ossian und Shakespeare waren ihr bekannt. Acerbi ist auf ihr Angebot weder während ihres Italienaufenthalts noch danach eingegangen und Leonis Milton ist nie in der «Biblioteca italiana» erschienen. Die Frage, welchen ‚Effekt‘ englische

³⁶ Ebd.

³⁷ Ebd., S. 13–14.

³⁸ Germaine de Staël an Giuseppe Acerbi, 23 März 1816, zit. nach GERMAINE DE STAËL, *Correspondance générale*, IX, *Derniers Combats, 12 mai 1814 – 14 juillet 1817*, volume préparé par STÉPHANIE GENAND, JEAN-DANIEL CANDAU, Slatkine, Genève 2017, S. 446–448: 446–47. Zu Leonis Übersetzung des *Penseroso* vgl. ebd. den Kommentar.

Verse in italienischer Übersetzung erzeugen mussten, die Mme de Staël im Brief an Acerbi formuliert, sollte Giordani in «Sul discorso di Mme de Staël» pauschal und abschätzig negativ beantworten. Giordanis weitere Äußerungen zu Milton und Ossian im anonymen Aufsatz vom April 1816 lassen sich noch deutlicher als eine indirekte Antwort auf Mme de Staëls Vorschlag an die Redaktion lesen, die Übersetzung Leonis zu bringen. Im Zusammenhang seiner Ausführungen über die widernatürliche Mischung nordischer mit italienischer Literatur hatte Giordani als besonders verhängnisvolle Beispiele genau die von Leoni übersetzten Milton und Ossian genannt:

Ognuno ponga mente come si scriva in Italia, dappoichè vi regna Ossian; dietro cui è venuta numerosa turba di simili traduttori. E bello è che questi appassionati di Milton o di Klopstock, non conoscono poi Dante, e non conosciuto lo disprezzano³⁹.

Das «dappoichè vi regna Ossian» lässt sich als Hinweis auf das Datum der berühmten Ossian-Übersetzung Melchiorre Cesarottis (zuerst 1763) verstehen, aber unter den Übersetzern der «numerosa turba di simili traduttori» durfte sich sicher auch Michele Leoni angesprochen fühlen. Es dürfte Mme de Staël nach der Lektüre dieses Artikels klarge worden sein, dass sie kaum damit rechnen konnte, dass die «Biblioteca italiana» Leonis Milton-Übersetzung bringen würde, ob mit oder ohne ihren Kommentar.

Stattdessen reagierte sie mit einem eigenen Artikel, den zu publizieren sich die «Biblioteca» offenbar weniger leicht weigern konnte. Dieser Text, in dem sie auf Giordanis anonymen Beitrag vom April reagierte, erschien in der Juniausgabe der «Biblioteca italiana» unter dem Titel *Lettera di madama la baronessa di Staël Holstein ai signori Compilatori della Biblioteca Italiana*⁴⁰. Sie gesteht dem Autor des anonymen Artikels zu, dass die Vermittlung von Gedanken durch Übersetzungen immer mangelhaft bleiben müsse und dass es auch wichtig sei, ein eigenes nationales Theater von Niveau zu haben, was sich als Zurücknahme ihres Ratschlags aus dem ersten Artikel lesen lässt, die Italiener sollten Racine

³⁹ *Sul discorso di Madama di Staël*, a.a.O., S. 13. Leonis *Nuovi canti di Ossian* waren 1813 erschienen (Vittorio Lauzet, Firenze), sein *Teatro di Shakespeare tradotto* 1815 in Pisa bei Niccolò Capurro, wo 1817 auch Miltons *Paradiso perduto* in Leonis Übersetzung erschien, 1818 erschien seine *Scelta di poesie inglesi* (Vedova Pomba e figli, Torino).

⁴⁰ GERMAINE DE STAËL, *Lettera di madama la baronessa di Staël Holstein ai signori Compilatori della Biblioteca Italiana*, «Biblioteca italiana», Juni 1816, 6, S. 417–422.

übersetzen. Aber kulturelle Isolation sei in keinem Fall eine Lösung und Kenntnis der Literaturen aus anderen Sprachen sei nicht gleichbedeutend mit deren Imitation:

La comunicazione de' pensieri per mezzo di una traduzione è quasi sempre incompleta. Convengo coll'autore dell'articolo sulla necessità per una nazione di avere un teatro suo proprio, ma non ne segue per questo che bisogna ignorare le produzioni straniere di questo genere. *Conoscere* non trae punto seco la necessità d'*imitare*: al contrario, quanto più l'intelletto acquista di forza per lo studio, tanto più diventa capace di una originalità *trascendente*⁴¹.

Nach ihren üblichen nationalen Pauschalisierungen, denen zufolge die Deutschen und die Engländer die philosophischste Literatur hätten, gerade weil sie alle Sprachen und die antiken Literaturen kennen, die Franzosen hingegen oberflächlicher seien, dafür aber eine entwickelte Soziabilität haben («*Società*»), die den Geist der Konversation lebendig hält, was wiederum die Literatur befruchte, kommt sie dann zu den Italienern. Da Gesellschaft und Geselligkeit in Italien nur im Theater und am Spieltisch existierten, was die Entwicklung einer anspruchsvollen Literatur verhindere, sei es umso dringender, dass die Italiener sich informierten, was literarisch jenseits der Alpen passiere:

In Francia ove si potrebbe nello stesso modo lagnarsi di una certa superficialità negli studj letterarj esiste però un mezzo particolare di animarsi reciprocamente, e questo mezzo, di cui non v'è l'uso in Italia, è la *Società*. Tranne poche eccezioni, gl'Italiani non si veggono e non s'incontrano che al teatro e attorno un tavolino da giuoco. Lo spirito di conversazione non si combina con questo genere di vita; e nulla vi potrebbe sviluppare le facoltà intellettuali. Un costante studio de' progressi che lo spirito umano ha fatto al di là delle Alpi può solo supplire a tutti gli altri generi di eccitamento che mancano alla Nazione Italiana⁴².

Abschließend macht sie noch einmal Werbung für die Übersetzungen aus dem Englischen, die Michele Leoni bereits vorgelegt hatte oder an denen er noch arbeitete. Ohne Leonis Namen zu nennen, verweist sie auf seine Shakespeare-Übersetzung und kündigt seinen Milton und seine Auswahl aus englischen Oden-Dichtern des 18. Jahrhunderts an⁴³:

⁴¹ Ebd., S. 418.

⁴² Ebd., S. 419–420.

⁴³ In seiner Gino Capponi gewidmeten *Scelta di poesie inglesi*, die 1818 erschien, von denen Mme de Staël aber einige Stücke schon 1816 bei Begegnungen mit Leoni kennengelernt hatte, hatte Leoni Thomas Gray, Dryden, Thompson, Pope, Warton, Cowper, Shaw, Smollet, Ogilvie, Mallet und Goldsmith übersetzt.

Un letterato a Firenze ha fatto studj profondi sulla letteratura inglese, ed ha intrapresa una traduzione di tutto Shakespeare, poichè, cosa da non credere! non esiste ancora una traduzione italiana di questo grand'uomo. Egli traduce di nuovo Milton, ed ha fra i poeti inglesi fatta una scelta delle più belle odi per naturalizzarle nella lingua de' suoi concittadini, ma ottiene egli per questo l'incoraggiamento e la stima che meritano le sue fatiche?⁴⁴

Die Skepsis, die sie hier bereits im Blick auf den möglichen kommerziellen Erfolg von Leonis Übersetzungsunternehmungen äußert, wiederholt Mme de Staël auch nach ihrer Abreise aus Italien noch einmal in einem Brief, den sie aus Coppet an Leoni schreibt. Im August 1816 fragt sie ihn zu seiner Übersetzung von Miltons *Paradise lost*, an der Leoni gerade arbeitet, ob er sicher sei, dass sich die Investition von Zeit und Geld in ein solches Unternehmen in einem Land wie Italien auszahlen könne, in dem es nur einen sehr begrenzten Buchmarkt und wenig potentielle Kundschaft gebe: «Mais avez-vous raison de faire de grandes dépenses pour l'édition de Milton dans un pays où, comme en Italie, on achète si peu de livres?»⁴⁵. Gleichzeitig blickt sie acht Monate nach dem Erscheinen ihres Übersetzungsaufsatzes und nach der Lektüre weiterer Broschüren, die darauf reagiert haben, noch einmal erstaunt zurück auf das Aufsehen, das sie damit erregen konnte. Ihre Erklärung für den Skandal, den sie mit ihrem ‚sehr einfachen Artikel‘ auslösen konnte, ist, dass in der allgemeinen Stille, die in Italien im Jahr 1816 herrsche, schon ein kleines Geräusch ausreiche, um als Knall wahrgenommen zu werden: «On m'a encore envoyé des brochures de Milan pour et contre le très simple article que j'ai mis dans la *Bibliothèque italienne*, il ne faut pas grand-chose pour faire du bruit dans le silence»⁴⁶.

⁴⁴ Ebd., S. 420.

⁴⁵ Germaine de Staël an Michele Leoni, Coppet, 17. August 1816, in DE STAËL, *Correspondance générale*, IX, a.a.O., S. 530–531.

⁴⁶ Ebd.

*Letterature assimilate, letterature comparate
e letterature tradotte.
Goethe tra Francia e Italia a inizio Ottocento*

MARIKA PIVA

une époque littéraire, lorsqu'elle découvre et qu'elle annexe des idées ou des formes exotiques, ne goûte et ne retient vraiment que les éléments dont elle porte, par suite de sa propre évolution organique, l'intuition et le désir en elle-même.

FERNAND BALDENSBERGER, *Goethe en France*

Goethe in Francia: Werther come volano

Lo studio della fortuna di Goethe in Francia segna l'ingresso di Fernand Baldensperger nella letteratura comparata¹. È a inizio Novecento che lo studioso traccia la diffusione e l'influenza dell'opera dell'autore tedesco, attraverso la successione degli elementi e dei testi che sono giunti e si sono diffusi nell'*Hexagone*. Baldensperger sottolinea fin da subito quanto Goethe debba al pensiero e all'arte francese, quasi a suggerire che l'assimilazione di una letteratura straniera possa avvenire solo sulla scorta di un rapporto di reciprocità e su un piano di comparabilità, come si evince dalla citazione posta in epigrafe del presente contributo². Il punto di partenza è ovviamente il *Werther* – tradotto due volte già nel 1776, ma che conosce il reale successo solo l'anno successivo grazie alla versione di Aubry (1744-1812) – con le sue numerose imitazioni e trasposizioni. Le traduzioni, infatti, vengono fondatamente inserite in un contesto allargato, editoriale e critico, per permettere una visione d'insieme dell'influenza esercitata dall'autore tedesco fuori dai confini nazionali. Baldensperger ricorda come nuove traduzioni del *Werther* ven-

¹ FERNAND BALDENSBERGER, *Goethe en France. Étude de littérature comparée*, Hachette, Paris 1904. Il secondo volume, *Bibliographie critique de Goethe en France*, esce per lo stesso editore tre anni dopo.

² *Ibid.*, p. 3.

gono pubblicate nei primi anni dell'Ottocento a discapito di opere come *Ifigenia*, *Hermann e Dorotea* e *Wilhelm Meister* che vengono invece quasi ignorate: sarà solo successivamente che l'attenzione del pubblico e della critica francese si sposterà su un altro testo dello scrittore, che passerà così dall'essere l'autore del *Werther* a venire identificato come l'autore del *Faust*. È sulla prima pagina della fortuna di Goethe tra Francia e Italia che vorremmo ritornare in questa sede, per precisarne alcuni dettagli e proporre al contempo alcune piste di ampliamento del campo d'indagine a una dimensione interdisciplinare ed europea³.

Come evidenzia giustamente Christian Helmreich, il successo editoriale del *Werther* permette di offrire un quadro delle caratteristiche dell'importazione di idee e testi stranieri fino alla metà dell'Ottocento in Francia⁴, in particolare delle difficoltà che il romanzo epistolare di Goethe deve superare presso un pubblico che considera i tedeschi essenzialmente come autori di idilli e che ha un'idea completamente diversa del genere romanzo. *Werther* – come pure successivamente *Wilhelm Meister* e *Le affinità elettive* – da un lato deludono per l'eccessiva semplicità, l'austerità narrativa e la mancanza di trama, d'altro lato appaiono di cattivo gusto a causa di una serie di dettagli e allusioni sgradite al pubblico francese: l'edizione del 1845 della versione di Henri de La Bédoyère (1782-1861) – pubblicata per la prima volta nel 1804, ristampata nel 1809 e oggetto di una vera e propria ritraduzione nel 1845 – è illuminante in questo senso, presentando a testo una versione aderente all'originale tedesco, ma comunque attenta alle necessità della cultura di arrivo: è in nota che viene fornita la traduzione letterale dei passi alterati o soppressi⁵. Malgrado il ben noto adattamento che caratterizza le versioni fino al XIX secolo (le

³ Non proporremo in queste pagine una ricostruzione della diffusione del *Werther* nei vari paesi, ma ci limiteremo ad alcuni casi esemplificativi della complessità della questione e delle zone d'ombra che ancora sussistono in un campo solo apparentemente scandagliato nel dettaglio.

⁴ CHRISTIAN HELMREICH, *La traduction des Souffrances du jeune Werther en France (1776-1850). Contribution à une histoire des transferts franco-allemands*, «Revue germanique internationale», 1999, 12, pp. 179-193, <<http://journals.openedition.org/rgi/753>> (12 dicembre 2019). Alla fine dell'articolo si trova una lista delle traduzioni francesi del romanzo epistolare di Goethe fino al 1850 con una quanto mai necessaria distinzione tra versioni (10) e riprese editoriali (42).

⁵ *Ibid.*, p. 184; Helmreich cita anche la giustificazione esplicita del traduttore: «L'exactitude servile est la pire des infidélités. [...] Dans les occurrences assez rares où la différence essentielle d'idiome et de goût m'a forcé de m'écarter du texte, j'en ai rejeté en note la traduction littérale. J'ai observé la même méthode pour le très-petit nombre de passages que j'ai cru devoir supprimer en entier», HENRI DE LA B[ÉDOYÈRE], *Préface*, in *Les souffrances du jeune Werther de Goëthe, traduites par le comte Henri de la B., seconde édition*, Crapelet, Paris 1845, pp. viii, ix. Tutti i riferimenti presenti in questo contributo sono stati controllati nelle edizioni citate, i titoli vengono riportati così come compaiono nel frontespizio.

famigerate *belles infidèles*), la traduzione rimane comunque un lavoro di decentramento all'interno del campo letterario nazionale: come ricorda sempre Helmreich, nella lettera al traduttore del *Werther* che funge da prefazione alla traduzione del 1777, il conte di Schmettau⁶ dichiara che ogni lingua ha le sue bellezze originali e dei tratti distintivi che fanno «le charme du lecteur, & l'écueil de celui qui traduit»⁷. Charles-Louis de Sevelinges (1767-1831), d'altro canto, nel paratesto alla sua versione del romanzo datata 1804, dichiara che, in considerazione degli sforzi fatti dai tedeschi per avvicinarsi ai francesi, «il y aurait de l'injustice à persister envers eux dans notre éloignement» e cita in questo senso l'impegno di Voltaire per l'importazione della letteratura inglese e per un allargamento del «commerce littéraire» tra le nazioni⁸. Le ben più note e citate affermazioni di Madame de Staël in *De l'Allemagne* (1814) non sono quindi delle assolute novità, ma concentrano riflessioni più ampiamente condivise in un testo che ha i tratti del manifesto, caratteristica che manca ai paratesti alle traduzioni vere e proprie. Tale è la posizione ben espressa da Frédéric Weinmann, che sottolinea come l'ambizione della letterata di origini svizzere di rivelare in Francia una cultura sconosciuta sia, in realtà, da porre in linea con una strategia promozionale che risale alla metà del XVIII secolo⁹. L'opposizione tradizionale tra le due culture, la proverbiale infedeltà dei traduttori francesi e l'incomprensione della critica nei confronti della letteratura tedesca vanno insomma riviste alla luce del successo editoriale che determinate opere hanno avuto all'epoca e non sulla base di un canone stabilito a posteriori. Gli studiosi delle traduzioni in Francia hanno infatti dimostrato che il *Werther* si inserisce in un contesto tutt'altro che digiuno di cultura germanica; basti qui citare Christine Lombez, che sottolinea come non sia affatto necessario attendere l'Ottocento per rilevare uno spiccato interesse per la letteratura tedesca dato che le traduzioni pubblicate nel Settecento sono centinaia¹⁰.

⁶ Sui problemi di identificazione relativi agli attori implicati in questa operazione ritorneremo in seguito.

⁷ [COMTE DE SCHMETTAU], *Le C. D. S. à M. Aubry sur sa traduction des Passions du jeune Werther*, in *Les passions du jeune Werther. Ouvrage traduit de l'allemand de M. Goethe par Monsieur Aubry*, Pissot, Manheim e Paris 1777, pp. VIII-IX.

⁸ [CHARLES-LOUIS DE] SEVELINGES, *Préface du traducteur*, in *Werther traduit de l'allemand sur une nouvelle édition, augmentée par l'auteur, de douze lettres et d'une partie historique entièrement neuve par C.L. Sevelinges*, Demonville, Paris 1804, pp. XVI, XV.

⁹ FRÉDÉRIC WEINMANN, *Étranger, étrangeté: de l'allemand au français au début du XIXe siècle*, «Romantisme», 1999, 106, pp. 53-67.

¹⁰ CHRISTINE LOMBEZ, *La traduction de la poésie allemande en français dans la première moitié du XIXe siècle. Réception et interaction poétique*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen 2009, pp. 24-25.

Le traduzioni, ormai è evidente e riconosciuto, non sono d'altro canto che un aspetto di un processo molto più ampio di mediazione e confronto con l'alterità e le sue tradizioni. Esemplificativa in questo senso la traduzione più fortunata del *Werther*, che esce anonima nel 1829 e viene ripubblicata dieci anni dopo da Charpentier con il nome del traduttore, Pierre Leroux (1797-1871). Questi, la cui versione viene ripresa e rimaneggiata da un gran numero di traduttori successivi, non sapeva il tedesco e aveva di fatto solo migliorato stilisticamente la traduzione di Sevelinges¹¹. Similmente, i giudizi espressi dai critici non sempre coincidono con la realtà editoriale del periodo, aspetto, quest'ultimo, che solo recentemente trova spazio negli studi della ricezione. In questo senso l'enorme successo del *Werther* va visto anche come volano della traduzione di altre opere dell'autore che non hanno inizialmente alcun successo in Francia: come già accennato, sarà in effetti solo il *Faust* a risvegliare entusiasmi sopiti e a permettere un'assimilazione anche della rimanente produzione di Goethe. Della necessità di individuare un'opera che apra la breccia nel pubblico straniero si fa portavoce la celeberrima e già citata lettera che funge da prefazione alla traduzione più fortunata in Francia fino all'avvento di quella di Leroux, *Les Passions du jeune Werther*, uscita nel 1777. Torneremo sulla questione dell'identità del traduttore, Aubry, e del suo collaboratore, il conte di Schmettau, qui ci basta attirare l'attenzione sul fatto che questa traduzione, dopo una versione di un tedesco – il militare e letterato Karl Siegmund von Seckendorf (1744-1785), ciambellano a Weimar – e quella di uno svizzero¹² – lo scrittore e traduttore di Losanna Jacques-Georges Deyverdun (1734-1789) –, si presenta esplicitamente come il frutto della collaborazione tra un francese e un tedesco. Non è solo il testo tradotto ad avere un grande successo in Europa – servendo di fatto come via di accesso a un idioma poco diffuso, che pare altrimenti necessitare l'intervento di un madrelingua –, ma anche il paratesto stesso; quest'ultimo, che mette letteralmente in scena un confronto di culture e lingue, verrà infatti ripreso e riadattato in particolare dalle traduzioni inglesi.

¹¹ Cfr. DAVID OWEN EVANS, *Une supercherie littéraire: le Werther français de Pierre Leroux*, «Revue de littérature comparée», 1938, 18, pp. 312-325.

¹² Al ruolo di crocevia delle nazioni svolto dalla Svizzera accenna anche F. BALDENSPERGER (*Goethe en France*, cit. p. 14) quando richiama il dramma del bernese Sinner basato sul *Werther* nel 1775. Nell'*Avertissement* (in [JEAN-RODOLPHE SINNER], *Les Malheurs de l'amour. Drame*, Walthard, Berne 1775, p. [II]) si dichiara esplicitamente che è il testo è tratto da «un roman allemand qui a eu sept éditions, & n'a pas encore épuisé l'empressement du public».

Senza inoltrarci nei dettagli relativi a queste ultime¹³, vale comunque la pena sottolineare come la prima traduzione apparsa anonima in Inghilterra, nel 1779, e attribuita a Daniel Malthus (1730-1800), sia stata fatta esplicitamente «from the French»¹⁴ e come, nel 1789, la versione di John Gifford (1758-1818) si dichiari fin dal frontespizio «translated from the Genuine French Edition of Monsieur Aubry»¹⁵.

Werther in italiano: la mediazione francese e le traduzioni a fronte

Gli studiosi hanno ben sottolineato quanto anche la ricezione della letteratura tedesca in Italia debba inizialmente alla mediazione francese. Vi è da un lato la questione linguistica, vale a dire la maggiore diffusione del francese rispetto al tedesco che rende più agevole tradurre non dall'originale bensì dalla versione in lingua romanza, d'altro lato pesa il ruolo delle posizioni critiche d'oltralpe sul giudizio interpretativo della penisola. È noto che la prima traduzione italiana del *Werther*, a opera di Gaetano Grassi¹⁶ e pubblicata in Svizzera nel 1782, sia basata sulla seconda versione francese del romanzo di Goethe, quella uscita nel 1776 a opera dello svizzero francofono Deyverdun. Già i successivi due traduttori italiani, il misconosciuto Corrado Ludger e Michiel Salom (1751-1837), si lamentano delle traduzioni di seconda mano, il primo riferendosi alle versioni inglesi¹⁷ e l'altro accusando Grassi di aver trasmesso gli errori della versione francese¹⁸. Anche se si considera il *Faust*, la prima traduzione

¹³ Si veda in tal senso ORIE W. LONG (*English Translations of Goethe's Werther*, «The Journal of English and Germanic Philology», 1915, 14.2, pp. 169-203), che descrive accuratamente le versioni citando largamente i paratesti originali,

¹⁴ [DANIEL MALTHUS], *Preface*, in *The Sorrow of Werther: A German Story*, Dodsley, London 1779, p. vi.

¹⁵ *The Sorrow of Werther. A German Story. Translated from the genuine French Edition of Monsieur Aubry by John Gifford esq.*, Harrison, London 1789. Nella *Translator's Preface* l'edizione francese è definita «indisputably the best that has appeared» (p. v).

¹⁶ Su questa figura si veda MASSIMO LARDI, *Il Werther di Poschiavo del 1782*, saggio introduttivo a JOHANN WOLFGANG GOETHE, *I dolori del giovane Werther*, riproduzione anastatica dell'edizione del 1782, Armando Daddò, Locarno 2001.

¹⁷ Il traduttore italiano esordisce nel paratesto evocando «Le replicate edizioni della Traduzione inglese di Verter [...] fatta dalla Francese, che per più ragioni non poteva farsi perfetta» e conclude ipotizzando un'«iscarsezza d'espressione» che avrebbe portato il traduttore francese a omettere «Tratti Pittoreschi, Naturali e Vivi» dell'originale; CORRADO LUDGER, *Al lettore benevolo*, in *Affanni del giovane Verter: dall'originale tedesco; tradotte in lingua toscana, da Corrado Ludger*, Hookham, Londra 1788, pp. [iii], iv.

¹⁸ Il traduttore, che dichiara di aver potuto usufruire dell'aiuto linguistico di un dotto tedesco, brama «di rendere quest'opera più compiuta di quello che abbia fatto non so quale svizzero in una sua traduzione francese»; [MICHIEL SALOM], *Lettera del traduttore all'autore*, in *Verter opera ori-*

integrale – quella di Giovita Scalvini (1791-1843), pubblicata nel 1835 – è pesantemente influenzata dalla traduzione francese che risale a più di dieci anni prima – si tratta segnatamente della versione di Saint-Aulaire uscita nel 1823 per la collana Ladvocat «Chefs-d'œuvre des théâtres étrangers»¹⁹. Senza dimenticare che la diffusione del dramma inizia ben prima, grazie al commento – largamente esemplificato da passi tradotti – presente in *De l'Allemagne* di Madame de Staël, pubblicato in Inghilterra nel 1813, in Francia nel 1814 e tradotto in Italia nel 1816. Ennesimo caso di mediazione mediata, in questo caso al quadrato dato che non si tratta di una versione integrale del testo, bensì di un commento di passi scelti; gli italiani leggono quindi in prima istanza il *Faust* in una traduzione di una traduzione parziale intervallata alla sua interpretazione da parte di una letterata francofona.

Il caso sui cui vorremmo qui attirare l'attenzione è un'edizione bilingue francese/italiano uscita a Parigi nel 1803, citata praticamente in tutti i saggi che si occupano delle traduzioni francesi del *Werther*, senza tuttavia essere mai stata analizzata, salvo errore da parte nostra. Anche la critica italiana rinvia a questa pubblicazione fin da fine Ottocento, grazie allo studio di Michele Kerbaker, ma lo fa non direttamente in quanto traduzione italiana stampata all'estero, bensì solo in relazione all'influenza esercitata da Goethe sui letterati della penisola²⁰. Quella proposta dal linguista e comparatista italiano nel 1897, come vedremo, è la descrizione più corretta di quelle fino ad ora rinvenute, anche se non si basa su uno studio sistematico degli esemplari, ma su quella che Raffaella Bertazzoli chiama una «via induttiva»²¹. Michele Kerbaker, nel suo *Shakespeare e Goethe nei versi di Vincenzo Monti* – la cui prima parte si apre con un'affer-

ginale tedesca del celebre signor Goethe trasportata in italiano dal D. M. S., Giuseppe Rosa, Venezia 1788, p. xvii. Nel *Nota bene* che segue la risposta, tradotta, di Goethe, si giustifica il ritardo della pubblicazione della traduzione stessa evocando «una infelice versione di Verter, lavorata sulla traduzione francese, e piena delle scorrezioni di quella, oltre le proprie» (p. xxii). Cfr. GIORGIO MANACORDA, *Materialismo e Masochismo. Il Werther, Foscolo e Leopardi* (1973), Nuova edizione riveduta e ampliata, Artemide, Roma 2001, nota 45, pp. 52-54, dove si trova una lista dei *loci testuali* che dimostrano le accuse di Salom a Grassi.

¹⁹ Si veda PAOLA DEL ZOPPO, *Faust in Italia. Ricezione, adattamento, traduzione del capolavoro di Goethe*, Artemide, Roma 2009.

²⁰ Non a caso le traduzioni francesi vengono citate in quanto fonti che spiegano le influenze della letteratura tedesca in Italia; si veda a questo proposito la sintesi offerta da DARIA BIAGI, *Il caso Werther-Ortis. Le manipolazioni della cornice nelle prime traduzioni italiane*, «Studi Germanici», 2015, 7, pp. 143-162: 146-147.

²¹ RAFFAELLA BERTAZZOLI, *La funzione del modello wertheriano nella genesi degli Sciolti al Chigi di Vincenzo Monti*, «Quaderni di Lingue e Letterature», 2000, 25, pp. 29-49: 34.

mazione che non ci pare inutile citare qui: «Tutti sanno quanta importanza abbia oggidi la ricerca dei luoghi originari, o, come dicesi, delle fonti, onde gli autori di opere di immaginazione hanno desunto la materia del lavoro»²² –, si occupa di «quel genere d'imitazione che più si accosta alla traduzione, e con essa talvolta si confonde»²³. Analizzando gli *Sciolti a Sigismondo Chigi* e i *Pensieri d'amore*, il critico dichiara:

Compose il Monti il suo lavoro valendosi di una versione francese del Werther, la quale non mi riuscì di rinvenire, ma che credo di aver ritrovata rifatta in un'altra versione francese anonima, pubblicata a Parigi nel 1803, unitamente a una versione spagnuola. Certo è che la traduzione libera del Monti, condotta sulle orme segnate dal traduttore francese, ci appare sovente più fedele, più piena dello spirito poetico dell'originale che non la più recente e più riputata delle traduzioni italiane, quella di Riccardo Ceroni, pubblicata nel 1858 coi tipi del Le Monnier.²⁴

Come dicevamo si tratta del giusto riferimento, sia pure incompleto – in particolare Kerbaker si riferisce alla versione spagnola mentre ignora l'esistenza della versione “gemella” che presenta la traduzione italiana accanto a quella francese – e accompagnato da una serie di imprecisioni²⁵. Nel 1803, in effetti, lo stampatore Guilleminet fa uscire a Parigi due edizioni bilingui; questo l'annuncio apparso in «La Décade philosophique, littéraire et politique»:

Werther, traduit de l'allemand de Goëthe, en français et en espagnol. Deux vol. in-12. Prix, 4 fr., et 5 fr. franc de port. Le même, en espagnol seulement, I vol. Prix, 2 fr., et 2 fr. 50 cent. franc de port. A Paris, chez Louis, libr., rue de Savoye, n° 12.

²² MICHELE KERBAKER, *Sopra un luogo di Shakespeare imitato da Vincenzo Monti*, in Id., *Shakespeare e Goethe nei versi di Vincenzo Monti*, Sansoni, Firenze 1897, pp. 1-25: 1.

²³ Id., *La imitazione del Werther nei versi del Monti*, in Id., *Shakespeare e Goethe*, cit., pp. 27-58: 27.

²⁴ *Ibid.*, pp. 29-30.

²⁵ Come sottolineato da Guidorizzi, Kerbaker incappa invece in errori assai grossolani sulle traduzioni italiane: la traduzione di Ceroni è in effetti del 1857 e non del 1858; nello stesso anno esce anche la traduzione anonima intitolata *Werther. Lettere sentimentali pubblicate dal Dott. Volfrango Goethe* (ERNESTO GUIDORIZZI, *La poesia e la critica italiane di fronte a Goethe*, Edizioni scientifiche italiane, Napoli 1992, pp. 23-24). Per quanto concerne le traduzioni francesi, Guidorizzi dà a sua volta prova di imprecisione limitandosi a segnalare in nota la prima e la terza (cfr. *ibid.*, p. 38, n. 5) dimenticando la seconda, anonima e attribuita a Deyverdun; che il tramite francese interessi poco al critico è evidente anche dalla nota che lascia trapelare un'accusa di mancanza di rigore da parte di Kerbaker laddove si dichiara «Lo studioso procede su un testo francese che non risulta essere quello letto da Monti» per poi citare la fonte esibita, la versione anonima del 1803 (*ibid.*, p. 41, n. 61). In realtà Kerbaker ha effettivamente colto la giusta fonte originaria, individuando nel testo che ha rinvenuto una ristampa della versione verosimilmente usata dal Monti: come vedremo di tratta di quella di Aubry del 1777.

Werther, traduit de l'allemand de Goëthe, en français et en italien. Deux vol. in-12. Prix, 4 fr., et 5 fr. franc de port. Le même, en italien seulement, I vol. Prix, 2 fr., et 2 fr. 50 cent. franc de port. Chez le même libraire²⁶.

Queste edizioni vengono citate in innumerevoli studi, ivi compresi Appell²⁷, Baldensperger²⁸ e, per quanto concerne la versione italiana, Avanzi e Sichel che incappano però in un fraintendimento relativo al traduttore che verrà ripreso successivamente²⁹. Ad esempio Giorgio Manacorda, che ricostruisce con minuziosa precisione le vicende delle traduzioni italiane del *Werther*, si limita a nominare questa versione mettendola in parallelo con quella uscita a Londra e si rifà alla descrizione erronea di Avanzi e Sichel, storpiando il nome del presunto traduttore da Salse in *Salce*³⁰. L'operazione editoriale intrapresa a Parigi viene quindi di fatto citata, inserita in liste bibliografiche e non studiata di per sé, collocata nel suo contesto.

Di fatto, il testo francese stampato da Guilleminet è un collage di versioni diverse di testo e paratesto. Nel 1800 esce a Basilea, per Decker, la prima traduzione francese della seconda versione di *Werther*, a opera di tale L. C. de Salse. I volumi editi del 1803 pongono in apertura la *Notice sur l'auteur de Werther* tratta dall'edizione contenente la traduzione di de Salse, nonché la *Préface de l'auteur* nella versione di quest'ultimo, ma ripropongono poi il testo del romanzo nella traduzione di Aubry – risalente, ricordiamolo, al 1777 e oggetto di numerose ristampe, ivi compresa

²⁶ *Annonces livres nouveaux*, «La Décade philosophique, littéraire et politique», I trimestre an XII, p. 128. Altre segnalazioni sono presenti nel «Journal général de la littérature de France» (1803, p. 481) e nel «Journal typographique et bibliographique» (8 Vendémaire an 12, pp. 6-7) dove si parla di un'«édition soignée».

²⁷ JOHANN WILHELM APPELL, *Werther und seine Zeit. Zur Goethe-Literature*, Wilhelm Engelmann, Leipzig 1855, p. 309. La descrizione dell'edizione franco spagnola è seguita dal commento: «Die französische Übersetzung ist der spanischen blattweise gegenübergestellt».

²⁸ BALDENSPERGER, *Bibliographie critique de Goethe en France*, cit., p. 15. Similmente a Appell, lo studioso francese specifica: «La traduction française et la traduction espagnole se font face».

²⁹ «*Werther. Tradotto dal tedesco di Goethe per L.C. de Salse*, Paris, Louis, 1803, pp. VIII+234, ill. (separatamente apparve anche una traduzione francese dello stesso autore)», Giannetto Avanzi e Giorgio Sichel, *Bibliografia italiana su Goethe (1779-1965)*, Olschki, Firenze 1972, p. 3. Alla base dell'errore di attribuzione degli studiosi italiani verosimilmente vi è la rassegna a cura di Carlo Fasola apparsa nel «Goethe-Jahrbuch», 1895, 16, p. 238: «*Werther. Tradotto del [sic!] tedesco per L. C. de Salse*, Parigi, 1803, II. 8°».

³⁰ MANACORDA, *Materialismo e Masochismo*, cit., nota 27, p. 48. Lo studioso, d'altro canto, è ben consapevole degli errori che derivano dalla ripresa acritica di dati riportati in altri studi, visto che definisce «pasticcio» le versioni fornite da Benvenuti, Suster e Marchesi che interpretano male un passo di Appell (nota 14, p. 44); le edizioni in italiano di Ludger e quella del 1803 non sono state oggetto di studio da parte di Manacorda in quanto conservate solo nelle biblioteche di Londra e Parigi.

quella del 1797 con una nuova prefazione del traduttore. Pare quindi evidente come attribuire la traduzione italiana edita nel 1803 a de Salse sia un malinteso derivante dalla mancata collazione delle varie versioni di testo e paratesto³¹.

La traduzione spagnola pubblicata nello stesso anno è più nota alla critica, in quanto prima versione di *Werther* pubblicata in questa lingua³². Anche in Spagna infatti, in misura ancora maggiore che per l'Italia, la letteratura europea giunge tramite la Francia: nello specifico, Casiano Pellicer (1775-1806), bibliotecario reale, presenta alla censura nel 1800 *Werther. Cartas morales sobre las pasiones. Traducción del francés, segun en original de Goethe* e la licenza viene negata³³; stessa sorte subisce il testo presentato nel 1802 da un tale José Blandeau, residente a Madrid, a sua volta intitolato *Cartas morales sobre las pasiones* e rifiutato dal censore in quanto riconosciuto come traduzione del *Werther*, opera all'indice³⁴. La prima traduzione spagnola del romanzo viene appunto pubblicata nel 1803 a Parigi per Louis ed è alla base delle ristampe e delle versioni pubblicate in Spagna fino al 1835, data nella quale esce la traduzione *Las Cuitas de Werther* di José Mor de Fuentes (1762-1848), già autore nel 1798 di *La Serafina*, romanzo ispirato proprio dal *Werther*.

Gli insegnamenti dei paratesti

Sulla base degli aspetti qui presentati, sia pure sommariamente, quello che pare necessario intraprendere è uno studio sistematico e trasversale che parta da uno studio materiale delle edizioni e superi non soltanto

³¹ A riprova basta vedere la nota presente nella sopracitata *Notice sur l'auteur*: nell'edizione del 1800 vi si dichiara che la traduzione si appoggia alla versione tedesca del *Werther* del 1787, mentre nell'edizione del 1803 si nomina il *Meister*. Dimostrazione che Louis è perfettamente cosciente dell'operazione di montaggio tra stadi diversi e non cade in contraddizioni evidenti.

³² Come ricorda MERCEDES MARTÍN CINTO (*Recepción de Werther en España*, in *Traductores y traducciones de literatura y ensayo (1835-1919)*, a cura di J.J. ZARO, Comares, Granada 2007, pp. 81-93) la ricezione dell'autore tedesco in Spagna fu resa complicata da anticlericalismo, censura, condizioni politiche, distanza geografica e questione linguistica. La prima traduzione di Goethe pubblicata in Spagna è *Herman y Dorotea* di Mariano Cabrezizo, uscita a Valencia per Esteban nel 1812 e ripresa nel 1819, stesso anno in cui viene pubblicato anche *Werther*.

³³ Archivio Histórico Nacional di Madrid (Consejos, 5564-23); cfr. FRANCISCO AGUILAR PIÑAL, *Bibliographia de autores españoles del siglo XVIII*, VI, Consejo superior de investigaciones científicas, Madrid 1991, p. 308.

³⁴ Cfr. ÁNGEL GONZÁLEZ PALENCIA, *Estudio histórico sobre la censura gubernativa en España. 1800-1833*, Tipografía de archivos Olozaza, 1934, pp. 291-295 ripreso da MARTÍN CINTO, *Recepción de Werther en España*, cit.

alcuni errori che inevitabilmente si trasmettono da un saggio all'altro, ma anche e soprattutto quei *cliché* che ancora oggi ripropongono i pregiudizi che si sono instaurati nel XIX secolo. Basti in questo senso leggere l'inizio dell'introduzione in testa a una traduzione francese anonima del *Werther*, uscita nel 1827 e ristampata nel 1833:

Jamais peuple ne fut peut-être aussi longtemps exclusif dans ses croyances littéraires que le peuple français. Les chefs-d'œuvre de l'Allemagne étaient dévorés en Angleterre, qu'ils étaient encore chez nous l'objet d'une dédaigneuse indifférence. *Werther* seul faisait exception à la règle : encore le nom de son auteur restait-il à peu près ignoré. On ne se doutait pas qu'au-delà du Rhin il existait un génie vaste, supérieur, flexible, qui avait étendu la sphère des lettres, et renouvelé la prodigieuse fécondité de Voltaire. Il appartenait à une femme de nous révéler ce précieux trésor.³⁵

Questo testo si fa portavoce di quel luogo comune a cui abbiamo già accennato, secondo cui la letteratura tedesca sarebbe stata introdotta in Francia da Madame de Staël e il suo *De l'Allemagne*. Se il saggio del 1814 ha senza dubbio permesso di diffondere la conoscenza della cultura della Germania in modo più sistematico, i paratesti delle traduzioni in realtà introducono e trasmettono ben prima diversi dettagli tanto sull'autore quanto sul contesto in cui questi compone la sua opera. Meglio ancora, si propongono di contestualizzare il testo tanto nella situazione di partenza quanto in quella di arrivo, non di rado assimilando e/o rispondendo alla ricezione critica dell'opera e agli studi che a essa vengono dedicati.

L'idea della letteratura comparata si trova, ad esempio, nella prefazione di Pierre Leroux del 1839:

Il y aurait une étude bien curieuse à faire. Il faudrait comparer *Werther* à *Faust*, et montrer le rapport intime qui unit ces deux ouvrages de Goethe : on obtiendrait ainsi une sorte de type abstrait de la poésie de notre âge. On prendrait ensuite l'œuvre entière de Byron, et le type en question reparaitrait. On ferait la même chose pour le *René* de M. de Châteaubriand, pour l'*Obermann* de M. de Sénancourt, pour l'*Adolphe* de Benjamin Constant, et pour une multitude d'autres productions éminentes et parfaitement originales en elles-mêmes, sans compter les imitations plus ou moins remarquables de *Werther*, telles que le *Jacopo Ortiz* d'Ugo Foscolo. Mais, si les considérations que j'ai émises tout-à-l'heure sont vraies, une telle comparaison entre *Werther* et les œuvres analogues qui

³⁵ *Notice sur la vie et les ouvrages de Goethe*, in JOHANN WOLFGANG GOETHE, *Werther*, Ledent-Dautherac, «Collection des meilleurs romans français et étrangers», Paris 1833, p. 5.

l'ont suivis, même en se restreignant à celles qui ont plus de rapports avec lui, ne serait rien moins qu'un tableau et une histoire de la littérature européenne depuis près d'un siècle : ce serait la formule générale de cette littérature.³⁶

Le traduzioni non sono semplicemente un mezzo di conoscenza della letteratura “di partenza”, ma anche una fonte di influenza per gli autori della letteratura “di arrivo” e questo aspetto ha fin da subito interessato la critica. Si pensi allo studiatisimo rapporto tra Goethe e Foscolo. Meno scandagliate sono invece le influenze esercitate dalle traduzioni sulla critica e in particolare sulla teoria della traduzione stessa e sulla sua pratica, nonostante spesso i paratesti si facciano portatori di speculazioni e sistemi che dialogano con la ricezione delle opere che influenzano e da cui sono influenzati.

Similmente, sarebbe comodo continuare a parlare di evoluzione dalle già evocate *belles infidèles* a una traduzione filologicamente esatta, ma il contatto reale con i testi rivela la coesistenza di un ampissimo ventaglio di tecniche e approcci. Le opposizioni, che gli stessi traduttori non fanno che riproporre nei loro paratesti, si rivelano delle semplificazioni che non coincidono affatto con una visione corretta della varietà di situazioni e scelte personali e – non di rado – editoriali.

Le figure dei traduttori: maschere, anonimato e collaborazioni

Infine, le versioni francesi di *Werther* da cui siamo partiti per questo percorso non sono esenti dalle problematiche legate alla figura del traduttore, come ben noto per secoli relegato a una forma di invisibilità che rende talvolta difficile recuperarne persino gli estremi identificativi. Basti qui citare il caso della celeberrima e ristampatissima traduzione di Aubry, oggetto ancora oggi di indicazioni contraddittorie. Se ben presto viene rivelata l'identità del firmatario della lettera che apre l'edizione del 1777, il conte di Schmettau, questi viene considerato ben più di un collaboratore: la parentesi del *Dictionnaire des ouvrages anonymes et pseudonymes* – «d'Aubry (ou plutôt par le comte de Schmettau)»³⁷ – verrà ripresa

³⁶ PIERRE LEROUX, *Considérations sur Werther et en général sur la poésie de notre époque*, in *Werther, par Goethe. Traduction nouvelle. Précédé de considérations sur la poésie de notre époque par M. P. Leroux. Suivi de Hermann et Dorothee, traduction nouvelle avec une préface par X. Marmier, Charpentier*, Paris 1839, p. xx.

³⁷ BARBIER, *Dictionnaire des ouvrages anonymes et pseudonymes*, III, Seconde édition, Barrois, Paris 1824, p. 15.

da buona parte della critica successiva. Baldensperger stesso, in *Goethe en France*, parla della traduzione «d'Aubry (ou, en réalité, du comte de Schmettau)»³⁸ per poi dichiarare esplicitamente nella bibliografia «Traduction du comte de Schmettau»³⁹.

L'anonimato totale o parziale è fonte di svariate illazioni nonché di errori o incertezze che si perpetuano. La mancanza del nome proprio del traduttore – che la *Biographie des hommes remarquables de Seine-et-Oise depuis le commencement de la Monarchie jusqu'à ce jour* lega alla censura – fa sì che il nome proprio di Aubry oscilli tra Philippe-Charles⁴⁰ e Philippe-François⁴¹. D'altro canto, le iniziali del personaggio tedesco autore della lettera in apertura della medesima traduzione vengono ben presto sciolte per identificare il conte di Schmettau, ma ancora oggi dietro a questo titolo vengono riconosciute due persone distinte. Vi sono testi che lo attribuiscono a Woldemar Friedrich Schmettau (1749-1794) così come indica già Appell in *Werther und seine Zeit* (1855)⁴²; altri invece identificano il personaggio con Friedrich Wilhelm Karl von Schmettau (1742-1806)⁴³. Nel 1847, la *Biographie universelle*, alla base verosimilmente di molte delle identificazioni proposte dalla critica francese di riferimento, invita, alla fine della voce dedicata a Frédéric-Guillaume-Charles de Schmettau, a

³⁸ BALDENSPERGER, *Goethe en France*, cit., p. 9.

³⁹ BALDENSPERGER, *Bibliographie critique de Goethe en France*, cit., p. 6.

⁴⁰ *Biographie universelle ancienne et moderne, supplément*, LVI, Michaud, Paris 1834, p. 522

⁴¹ ERNEST ET HIPPOLYTE DANIEL, *Biographie des hommes remarquables de Seine-et-Oise depuis le commencement de la Monarchie jusqu'à ce jour*, Chaignet/Angé/Delaunay, Rambouillet/Paris/Versailles 1832, pp. 76-78; HIPPOLYTE DANIEL DE ST ANTHOINE, *Biographie des hommes remarquables de Seine-et-Oise depuis le commencement de la Monarchie jusqu'à ce jour*, Angé, Paris/Versailles 1837, Tableaux chronologiques, pp. 228-229. Testo tradotto in italiano a Venezia per Giambattista Missiaglia; nel volume IX del 1841, alla voce Goethe, si ritrova la parentesi succitata: «da Aubry (o piuttosto il conte di Schmettau)» (p. 295). Cfr. anche la *Nouvelle biographie universelle*, III, Didot, Paris 1852, p. 587.

⁴² Questa identificazione, quasi unanime in ambito germanico, avviene verosimilmente sulla scorta della *Allgemeine Deutsche Biographie*, <<https://www.deutsche-biographie.de/sfz78598.html>> (29 gennaio 2021). Mi limito a citare, tra le opere di riferimento, il *Literaturlexicon. Autoren und Werke deutscher Sprache* (10, Bertelsmann Verlag, München 1991, pp. 298-299) e il *Deutsches Literatur-Lexikon* (Saur Verlag, Bern 1993, pp. 262-263). Una ricerca genealogica sulla dinastia degli Schmettau si trova in MATTHIAS G. VON SCHMETTOW, *Schmettau und Schmettow, Geschichte eines Geschlechts aus Schlesien*, Buderich bei Düsseldorf, 1961 che attribuisce a Woldemar la collaborazione con Aubry (p. 340). Nelle varie ricostruzioni bibliografiche appare evidente come Woldemar non solo fosse un letterato, ma che si trovasse a Parigi proprio negli anni precedenti alla pubblicazione. Opposta opinione viene espressa in OLIVER FLINT, LOTHAR JORDAN (a cura di), *Friedrich Wilhelm Carl von Schmettau (1743-1806): Pionier der modernen Kartographie, Militärskriptsteller, Gestalter von Parks und Gärten*, Kleist-Museum, Frankfurt 2009, p. 30.

⁴³ Ivi compresa la poderosa e in massima parte precisa *Histoire des traductions en langue française* edita in 4 volumi per Verdier.

non confonderlo con Woldemar: sarebbe appunto Friedrich il traduttore del *Werther*⁴⁴. Allo stato attuale non siamo stati in grado di dirimere la questione in maniera definitiva.

* * *

Questa carrellata che ha preso le mosse dalle traduzioni del *Werther*, con i fili che abbiamo tentato di tessere e i nodi che rimangono ancora da sciogliere dopo due secoli di studi, ci pare evidenziare in modo esemplare la necessità di collaborazioni tra persone linguisticamente e metodologicamente competenti in aree diverse al fine di creare un quadro della storia delle traduzioni e dei traduttori che non si limiti a studi eruditi, utilissimi ma inevitabilmente parziali, o letture interpretative, stimolanti ma piene di errori di dettaglio.

L'epoca contemporanea, che rende finalmente gestibili *corpora* enormi di testi tanto primari che secondari e la collaborazione tra persone e gruppi con origini, formazioni e approcci più diversi, offre la possibilità di avvicinarsi in modo olistico a quella *Weltliteratur* prospettata da Goethe ed esemplificata, tra l'altro, dal gruppo di Coppet capeggiato da Madame de Staël di cui si cita spesso la frase «et je suis devenue européenne» senza interrogarsi sul contesto in cui è inserita. I viaggi rappresentano, com'è ben noto, occasioni di scoperte e incontri⁴⁵, tuttavia la nostalgia di Parigi pervade continuamente la letterata che, esiliata, non si libererà mai dell'«amour de la patrie»⁴⁶. Non è un caso che sia da Londra che scrive la lettera a Karoline von Häsel, Baronne von Berg, datata 5 maggio 1814, dove si legge «L'exil m'a fait perdre les racines qui me liaient à Paris et je suis devenue par mes goûts européenne»⁴⁷. È invece in *De l'Allemagne* che è contenuta una tra le sue frasi più note; parlando dell'impossibilità

⁴⁴ *Biographie universelle ancienne et moderne, supplément*, cit., 81, 1847, p. 339. Basti pensare che la stessa BNF si allinea; vi è forse originariamente un'influenza dell'affermazione – in realtà tutt'altro che indubitata – di Brissot che era nel 1777-1778 in contatto con Friedrich (J.-P. BRISOT, *Mémoires (1754-1793)*, publiés avec Étude critique et Notes par Cl. Perroud, I. Picard, Paris [1911], p. 133).

⁴⁵ L'arrivo a Weimar viene presentato dalla de Staël come la scoperta «à travers les difficultés de la langue, d'immenses richesses intellectuelles hors de France» (GERMAINE DE STAËL, *Dix années d'exil*, Payot & Rivages, Paris 2012, p. 82).

⁴⁶ *Ibid.*, p. 63.

⁴⁷ GERMAINE DE STAËL, *Correspondance générale*, VIII, éd. S. Genand-J.D. Candaux, Champion-Slatkine, Genève 2017, p. 510. All'inizio della missiva, l'autrice sostiene che la sua corrispondente abbia colto come «en admirant l'Europe, je plaignais la France».

di alcune opere di essere lette al di fuori del paese in cui sono state scritte, la de Staël dichiara «il faut, dans nos temps modernes, avoir l'esprit européen»⁴⁸, affermazione che non manca di richiamare quella di Victor Hugo del 18 ottobre 1862: «j'ai écrit pour tous, avec un profond amour pour mon pays [...] je deviens de plus en plus patriote de l'humanité [...] les livres pour répondre à l'élargissement croissant de la civilisation, doivent cesser d'être exclusivement français, italiens, allemands, espagnols, anglais, et devenir européens; je dis plus, humains»⁴⁹. Non è secondario sottolineare come la necessità di allargamento di prospettiva espressa da Madame de Staël si collochi nel capitolo «Des romans»⁵⁰, nella seconda parte della celebre opera, quella dedicata appunto a letteratura e arti.

I riferimenti allo scambio culturale tra le nazioni e alle opere portatrici di valori transculturali implicano, in queste personalità a cavallo tra il XVIII e il XIX secolo, una rete che coinvolge molteplici sfere dell'attività umana, che non si chiude in miopi particolarismi e che, al contempo, cerca di evitare la semplificazione, l'appiattimento e l'uniformazione. Le trasformazioni che coinvolgono e spesso travolgono società e individui fanno parte del concetto di *Weltliteratur*, il quale implica un confronto tra gli intenti programmatici, le realizzazioni pratiche e la ricezione. Le interpretazioni di testi, la loro diffusione, la reazione tanto del pubblico quanto degli autori – e la traduzione è strettamente implicata in ognuno di questi aspetti – influiscono nella creazione di una cultura mondiale che non può svilupparsi in mancanza di agenti che sappiano mettere in luce le complessità di un sistema di mediazione che non si riduce e non si risolve nella sommatoria degli elementi che lo costituiscono.

⁴⁸ GERMAINE DE STAËL, *De l'Allemagne*, éd. A. Blaesche, in EAD., *Œuvres complètes, Œuvres critiques*, III, Champion, Paris 2017, p. 506. L'autore in questione è Jean Paul.

⁴⁹ VICTOR HUGO, *Lettre à M. Daelli, éditeur de la traduction italienne des Misérables*, in ID., *Les Misérables*, V, Testard, Paris 1891, p. 515. Il romanziere dichiara di avere scritto la sua opera per tutti, dato che i problemi sociali superano le frontiere – la de Staël dal canto suo sostiene che «les écrivains supérieurs peuvent, quelquefois, à leur insu, soulager les infortunés, dans tous les pays et dans tous les temps» (G. DE STAËL *Dix Années d'exil*, cit., p. 74).

⁵⁰ Una delle numerose piste che rimangono da indagare e che emerge chiaramente dalla lettura dei paratesti riguarda proprio il posizionamento dei traduttori europei del *Werther* rispetto al genere romanzo.

Michiel Salom traduttore.

*Goethe, Wieland e il romanzo italiano prima di Manzoni*¹

MICHELE SISTO

Michiel Salom – alias Michelangelo Arcontini – è spesso menzionato dagli storici della letteratura quale primo traduttore del *Werther* di Goethe dall'originale tedesco, ma anche dagli storici dell'editoria come uno dei primi professionisti della traduzione, dagli storici dell'ebraismo come uno degli esponenti di spicco della comunità padovana, dagli storici della cultura come frequentatore della Berlino dell'illuminismo ebraico, e dagli studiosi di storia veneta per la sua attività politica ai tempi della municipalità napoleonica di Padova. Non esistono, tuttavia, studi che ne ricostruiscano organicamente la vita e l'opera. Se questa scarsità di indagini biografiche è in parte dovuta alla carenza di fonti, almeno nella stessa misura va ascritta allo scarso prestigio di cui gode ancora oggi la figura del traduttore, a cui di rado si riconoscono una personalità letteraria e un'influenza sulla letteratura del proprio tempo degne di attenzione: è tuttora assai più frequente che uno studioso si dedichi a ricostruire la biografia e l'attività di uno scrittore minore o minimo, piuttosto che quella di un traduttore importante².

¹ La ricerca che qui presento è appena agli inizi. Il progetto *LTit – Letteratura tradotta in Italia* (<www.ltit.it>), che coordino dal 2013, si concentra infatti prevalentemente sulle traduzioni del Novecento, e le mie incursioni nei secoli precedenti sono assai sporadiche. Mi sono imbattuto in Michiel Salom studiando la ricezione delle opere di Goethe nell'Italia del primo Ottocento: cfr. MICHELE SISTO, *Individuazione di un capolavoro. I primi mediatori del Faust di Goethe (1814-1835)*, in ID. *Traiettorie. Studi sulla letteratura tradotta in Italia*, Macerata, Quodlibet, 2019, pp. 39-68. Successivamente ho seguito la tesi di laurea magistrale di VALERIA DI LUIGI, *Per un'edizione del Verter di Goethe nella versione di M. Salom (1788): introduzione, analisi critica e trascrizione*, Università 'Gabriele d'Annunzio' di Chieti-Pescara, 2018; ho avuto poi occasione di esaminare da vicino la traduzione dell'*Agatone* di Wieland pubblicata da Salom nel 1802 lavorando al volume CHRISTOPH MARTIN WIELAND, *La storia di Agatone*, a cura di F. CAMBI, di prossima pubblicazione nella collana di romanzi di formazione "Wilhelm Meister & Co.", che dirigo per la casa editrice Textus dell'Aquila.

² Un modesto tentativo di mutare questa percezione diffusa è la serie di *traiettorie* biografiche che si vanno pubblicando sul sito *LTit – Letteratura tradotta in Italia* (<<https://www.ltit.it/tutte-le-letterature/traiettorie>>) e, in anteprima, sulla rivista «Tradurre» (<<https://rivistatradurre>>).

Nelle pagine che seguono vorrei discutere alcune delle ragioni per cui ritengo che la figura di Salom meriti uno studio organico, non solo per l'importanza riconosciuta di alcune sue traduzioni, ma anche per il ruolo che il complesso dalla sua attività ha avuto nella cultura letteraria italiana, e in particolare nella storia della traduzione (ancora in gran parte da scrivere) e nella storia del romanzo. Dopo aver brevemente ripercorso le tappe principali della sua biografia politica e letteraria, mi soffermerò infatti principalmente sul suo contributo alla riflessione tecnica e teorica sul romanzo in quanto genere letterario, consistente di una serie di materiali frammentari ed eterogenei – prefazioni, note al testo, lettere, traduzioni di testi teorici – che tuttavia nel loro insieme disegnano un quadro piuttosto coerente e per diversi aspetti innovativo. Infine, tenterò di contestualizzare la sua attività nel panorama del romanzo italiano fra tardo Settecento e primo Ottocento, antecedente cioè alla piena modernizzazione del genere grazie ai *Promessi sposi*³.

Traiettoria di Michiel Salom

Sebbene sulla sua vita si abbiano solo notizie frammentarie, Michiel Salom è sicuramente uno dei più importanti conoscitori e traduttori di letteratura tedesca vissuti in Italia nella burrascosa età compresa fra la vigilia della Rivoluzione francese e il Congresso di Vienna: Foscolo, Leopardi e molti altri leggono il *Werther* di Goethe nella sua traduzione⁴, mentre quelle dell'*Istoria di Agatone* di Wieland e dell'*Emilia Galotti* di Lessing mettono in circolazione le opere e le idee dei massimi scrittori dell'illuminismo tedesco negli ambienti politici e letterari della Serenissima, della Repubblica cisalpina e poi del Regno d'Italia più aperti alle sollecitazioni di una cultura moderna di respiro europeo.

Salom nasce nel ghetto di Padova da una famiglia benestante, probabilmente di fabbricanti di tessuti, nel 1751⁵: è dunque pressoché coetaneo

it/category/rubriche/traiettorie/>). Su Salom si veda MICHELE SISTO, VALERIA DI LUIGI, *Michiel Salom. Un giacobino traduttore di Goethe*, «tradurre», autunno 2019, 17 (<<https://rivistatradurre.it/michiel-salom/>>; anche su *LTit*: <https://www.ltit.it/scheda/persona/michiel-salom__8386>, 12 gennaio 2021).

³ Cfr. DANIELA MANGIONE, *Prima di Manzoni. Autore e lettore nel romanzo del Settecento*, Salerno, Roma 2012.

⁴ GIORGIO MANACORDA, *Materialismo e masochismo: il Werther, Foscolo e Leopardi*, La nuova Italia, Firenze 1973, pp. 57-68.

⁵ Un succinto tentativo di ricostruzione della sua biografia si trova in GIUSEPPE TOFFANIN, *Goethe, Padova e la prima traduzione del Werther*, «Atti e Memorie dell'Accademia Patavina di Scien-

di Goethe. Studia medicina, laureandosi intorno al 1771. Così si presenta egli stesso, ormai cinquantenne, in una lettera a Wieland:

Io sono uno sprepuziato e checché ne pensi il popolo pregiudicato, il Filosofo non prenderà da ciò solo argomenti per disistimarmi. Nato in Padova e propenso alle lettere, vi studiai la Medicina, unica scienza non interdetta, e l'ho esercitata parecchj anni, sinché non prevedute vicende non me ne distolsero la pratica.

Negli ultimi anni d'agonia della veneta Repubblica, la più scrupolosa riservatezza non bastò a salvarmi dall'irrequieta diffidenza degli Inquisitori di Stato, e dalle insidie ovunque tese dagli aborriti loro satelliti. Sono stato confinato per tre anni in una Fortezza nella Dalmazia, senza aver allora saputo, e senza saper ancora di qual natura di delitto io sia stato incolpato: e guai a me se la Filosofia e l'amena letteratura di cui m'aveva istillato il gusto l'Italico Omero l'immortale Abbate Cesarotti, non mi avessero prestato in quegli orrori la loro amica assistenza⁶.

Le «non prevedute vicende» sono dunque la politica. Salom aderisce presto, forse già negli anni universitari, alla massoneria – come Goethe, Lessing e lo stesso Wieland –, nel 1789 abbraccia le idee giacobine, che gli costano tre anni di carcere a Clissa in Dalmazia (1793-1796), e in seguito prende parte attivamente alla municipalità napoleonica di Padova (1797-1798), estinta dopo il trattato di Campoformio. Salom è dunque un borghese moderno, di idee repubblicane, che ha a cuore, in particolare, l'emancipazione degli ebrei.

L'evento decisivo per i suoi rapporti con il mondo tedesco è la conoscenza con il banchiere, pedagogo e *Hofbaurat* Isaac Daniel Itzig (1750-1806), figlio del banchiere Daniel Itzig (1723-1799), *Oberältester* della comunità ebraica berlinese dal 1761 alla morte⁷. Isaac, pressoché coetaneo di Salom, soggiorna infatti in Italia con la moglie, Henne Veite Ephraim, che muore a Padova nel 1776. È probabile che Salom sia tra i medici che tentano di curarla. Fatto sta che tra il 1776 e il 1778 lo troviamo a Berlino, ospite della famiglia Itzig, di cui diventa intimo. Qui stringe legami con alcuni personaggi di spicco dell'illuminismo ebraico berlinese, come Moses Mendelssohn (1729-1786) e il suo allievo – nonché cognato di Isaac

ze, *Lettere ed Arti*», XCVIII, 3, 1985-1986, pp. 181-195.

⁶ MARIA FANCELLI, *Michele Salom a Berlino: una lettera inedita a Ch. M. Wieland*, «Rivista di Letterature Moderne e Comparate», 1981, 34, pp. 92-103: 94.

⁷ Notizie sui rapporti fra Salom e la famiglia Itzig si trovano in DEBORA CREPALDI, *Michele Salom – Michelangelo Arcontini. A proposito del primo traduttore del Werther*, tesi di laurea, Università di Padova, Padova 2008. Sugli Itzig v. THEKLA KEUCK, *Hofjuden und Kulturbürger. Die Geschichte der Familie Itzig in Berlin*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2011.

– David Friedländer (1750-1834). Conosce anche letterati di spicco come Johann Jacob Engel (1741-1802), autore del *Philosoph für die Welt*, e diversi altri esponenti della comunità ebraica e della massoneria cittadina, a cui più tardi risulterà affiliato. La sua familiarità con l'ambiente berlinese è tale da spingerlo a tentare di prendervi moglie: nel 1778 chiede la mano di una ragazza di cui sono note solo le iniziali, A.M., il cui fratello però, nonostante l'intercessione dello stesso Mendelssohn, si oppone al matrimonio.

Possiamo supporre che il contatto con l'ambiente ricco, colto, democratico e progressista dell'*haskalah* berlinese sia un'esperienza decisiva per la sua vita. È probabilmente qui, più che nella cerchia di riformisti moderati riuniti intorno a Melchiorre Cesarotti, che maturano quei sentimenti politici che lo portano a voler instaurare anche in Italia quelle condizioni di emancipazione che i suoi correligionari a Berlino avevano già in parte ottenuto. Ed è certamente qui che nasce il suo interesse per la letteratura tedesca e in particolare per il romanzo, un genere che in Germania, grazie all'opera di Wieland e di Goethe, comincia già negli anni '70 del Settecento a godere di una certa legittimità artistica, mentre in Italia è ancora largamente associato a una produzione d'intrattenimento, disprezzata dai letterati come triviale e immorale.

È infatti sicuramente a Berlino che Salom legge le opere teatrali di Lessing, di cui Mendelssohn è uno dei più grandi amici e sostenitori (al punto, com'è noto, da essere preso a modello per il protagonista del *Nathan der Weise*), la *Geschichte des Agathon* di Wieland (autore che Mendelssohn ammira) e *Die Leiden des jungen Werthers* di Goethe, ancora fresco di pubblicazione e oggetto di accese discussioni (in cui Mendelssohn sta dalla parte dei critici). Queste discussioni devono aver affascinato il giovane medico italiano, tanto da indurlo a raccogliere ampio materiale in proposito, e, tornato in Italia, a cimentarsi nella traduzione, che pubblica a Venezia nel 1788 siglandola D.M.S. (Doctor Michiel Salom). Probabilmente nel 1792, e di certo nel 1799-1800, in seguito all'espulsione da parte degli austriaci, nuovi signori di Padova, di alcuni membri della disciolta municipalità, Salom soggiorna ancora a Berlino da Isaac Daniel Itzig. In questa circostanza conosce il pittore e storico dell'arte Johann Heinrich Meyer (1760-1832), stretto confidente di Goethe fin dai tempi del viaggio in Italia e intimo frequentatore della sua cerchia a Weimar. È Meyer a indurlo a sottoporre un saggio della sua traduzione dell'*Agathon* a Wieland in persona, al quale, nella lettera d'accompagnamento, Salom

consegna l'autoritratto su cui ci siamo già soffermati, e che completa descrivendo la sua condizione di esule «in una casa campestre a pochi passi dalla città», dove, dice, «vo menando la vita tra i libri, e fra l'Opre vostre singolarmente, che fanno la mia delizia»⁸.

Nel 1801, al rientro in Italia, seguendo l'esempio di molti ebrei berlinesi, si converte al cristianesimo, assumendo il nome di Michelangelo Arcontini: passati i cinquant'anni e cessata ormai da tempo la sua attività di medico, si dedica intensamente alla traduzione, impegnandosi soprattutto a far conoscere i principali autori dell'illuminismo e del teatro tedesco contemporaneo⁹. Sotto la sigla M.A., dal 1805 collabora assiduamente con il periodico veneziano «L'Anno teatrale», dove pubblica quattro commedie di Iffland, una di Kotzebue e soprattutto *Miss Sara Sampson* ed *Emilia Galotti* di Lessing. Ma solo dopo il 1806, con l'annessione di Venezia al Regno d'Italia, grazie a un clima politico che protegge la libertà di stampa e favorisce le idee progressiste, può finalmente apporre il nome di Michelangelo Arcontini sul frontespizio delle sue traduzioni. Lo scrittore a cui dedica il maggiore impegno è Wieland, del quale traduce e pubblica i due lunghi romanzi *Geschichte des Agathon* (1766-67) e *Aristipp und einige seiner Zeitgenossen* (1800-1802), il poemetto *Der verklagte Amor* (1774), tradotto in ottava rima, e il breve apologo *Das Gesicht des Mirza* (1754) in occasione delle nozze Piazzoni-Guizzetti. Ma queste non sono che la punta di un iceberg di traduzioni inedite, i cui manoscritti sono conservati alla Biblioteca civica Bertoliana di Vicenza¹⁰.

Negli anni successivi, nel clima repressivo della Restaurazione, la sua attività si riduce a pochi titoli: il trattato *Ueber den ansteckenden Typhus* (1810) del medico austriaco Johann Valentin von Hildenbrand (1763-1818) e due brevi traduzioni d'occasione, le *Paramythien* di Johann Gottfried Herder, apparse nella prima serie degli «Zerstreuten Blätter» (1785), e il dialogo *Della beltà muliebre*, tratto dallo *Handbuch der Aesthetik für gebildete*

⁸ Citata in FANCELLI, *Michele Salom a Berlino*, cit., p. 95.

⁹ Sulla sua attività di traduttore in questo periodo e sui suoi rapporti con l'editoria si è soffermato brevemente MARINO BERENGO, *Intellettuali e librai nella Milano della Restaurazione*, Torino, Einaudi, 1980, p. 343.

¹⁰ Cfr. Biblioteca civica Bertoliana di Vicenza: <<http://www.nuovabibliotecamanoscritta.it/catalogo.html>> (12 gennaio 2021). Le traduzioni conservate sono: i poemetti *Musarione* (mss. 946 e 1154) e *Le Grazie* (ms. 1155), i racconti *Viaggio di Abulfauaris sacerdote di Iside nell'interno dell'Africa* e *Confessione di Abulfauaris* (ms. 943), il romanzo breve *Residui di Diogene da Sinope* (ms. 1153) e la voluminosa *Cronichetta del regno di Tatojaba* (ms. 1152), una parodia dei romanzi erotici wielandiani scritta dallo storico Julius August Remer e da questi fittiziamente attribuita a un «fratello maggiore» di Wieland.

Leser aus allen Ständen (1803-1805) del teologo Johann August Eberhard (1739-1809), anch'egli vicino alla cerchia di Mendelssohn e dell'illuminismo berlinese. Le notizie biografiche su quest'ultimo periodo sono, se possibile, ancora più scarse. Salom muore nel 1837.

Questa la serie completa delle traduzioni a lui attualmente attribuibili:

- J. W. Goethe, *Verter*, Venezia, Giuseppe Rosa, 1788, 1796², 1811³
 Ch. M. Wieland, *Istoria di Agatone*, Brescia, Tipografia dipartimentale, 1802, 1826²
 A. W. Iffland, *Il giuocatore*, Venezia, Antonio Rosa, 1805
 A. v. Kotzebue, *Il commediante senza saper d'esserlo*, Venezia, Antonio Rosa, 1806
 A. W. Iffland, *La pace domestica*, Venezia, Antonio Rosa, 1806
 G. E. Lessing, *Miss Sara Sampson*, Venezia, Antonio Rosa 1806
 G. E. Lessing, *Emilia Galotti*, Venezia, Antonio Rosa, 1806
 A. W. Iffland, *L'uomo di parola*, Venezia, Antonio Rosa, 1806
 A. W. Iffland, *La cometa*, Venezia, Antonio Rosa, 1807
 Ch. M. Wieland, *Aristippo ed alcuni suoi contemporanei*, Padova, Nicolò Bettoni, 1809, 1833²
 Ch. M. Wieland, *Amore accusato*, Padova, Valentino Crescini, 1810
 J. G. Herder, *Paramythie ovvero Finzioni mitologiche*, Padova, Nicolò Bettoni, 1813, 1822²
 J. V. von Hildenbrand, *Del tifo contagioso*, Padova, Stamperia del Seminario, 1816
 Ch. M. Wieland, *La visione di Mirza*, Padova, Valentino Crescini, 1822
 J. A. Eberhard, *Della beltà muliebre*, Padova, Minerva, 1831

Il Verter di Goethe e la lenta legittimazione del romanzo in Italia

Il primo soggiorno berlinese di Salom, abbiamo visto, avviene in anni in cui non si è ancora spenta l'eco del dibattito intorno al *Werther* – a cui com'è noto prendono parte molte personalità di spicco della cultura tedesca, dal pastore Goeze all'illuminista Nicolai, nonché gli stessi Wieland e Lessing – tanto che egli stesso vi si appassiona. Nel romanzo il giovane medico ebreo non vede solo una storia d'amore e di morte, ma anche un manifesto politico, come più tardi faranno numerosi altri letterati appartenenti alla sua stessa classe sociale, da Ugo Foscolo a Giovita Scalvini a Giuseppe Mazzini¹¹. Probabilmente si riconosce nel protagonista, un giovane borghese insofferente nei confronti sia dell'arroganza dell'aristocrazia d'*ancien régime*, sia del filisteismo di gran parte del proprio stesso ceto, e con la sua traduzione si augura, come scrive allo stesso Goethe, che il romanzo «possa suscitare anche in Italia al-

¹¹ SISTO, *Traiettorie*, cit., pp. 39-68.

cune scintille di quel foco, che appiccate col vostro rapido dire ai cori Tedeschi»¹². La sua adesione alla massoneria, che a quei tempi è l'equivalente di un partito politico progressista semiclandestino, testimonia l'impegno in favore di una rivoluzione in senso illuminista dei rapporti sociali, impegno che lo porterà, molti anni dopo, a essere eletto – unico ebreo – fra i ventidue membri della municipalità democratica padovana. Si potrebbe anzi affermare che Salom inizi la sua carriera rivoluzionaria con la traduzione di questo romanzo allora ammirato e contestato in tutta Europa, considerato una minaccia tanto dalla Chiesa quanto dalle monarchie italiane.

Nei testi premessi all'edizione del 1788, Salom mostra di aver compreso il senso del romanzo meglio di molti suoi contemporanei, anche tedeschi. Non solo: mostra di considerarlo un'opera di grande pregio artistico, un giudizio che oggi noi tendiamo a dare per scontato, ma che all'epoca non lo era affatto. Vorrei anzi mostrare come la particolare cura che Salom dedica al *Verter* e alle sue successive traduzioni romanzesche contribuisca ad aprire alla strada a quella lenta legittimazione del romanzo nel sistema delle lettere italiane che avrà le sue prime tappe nell'*Ortis* e nei *Promessi sposi*. L'attenzione di Salom si indirizza soprattutto verso due aspetti del romanzo di Goethe: il rapporto fra realtà e finzione, e lo stile.

Cominciamo dal primo. Nelle *Notizie storiche sulla presente operetta* premesse alla sua traduzione Salom ricostruisce i fatti di cronaca alla base della narrazione, che ha verificato di persona intervistando alcuni dei testimoni: la passione di Karl Wilhelm Jerusalem, figlio del noto teologo Johann Friedrich Wilhelm Jerusalem, per «una donna onestissima che vive attualmente in Annover», la contessa Elisabeth Herd; il suo suicidio «dopo aver concepita una passione fortissima e senza speranza»; la pubblicazione da parte di Lessing dei *Philosophische Aufsätze von Karl Wilhelm Jerusalem*, nel 1776, che testimonierebbero «il temperamento ottuso e malinconico dello Scrittore, non meno che la disposizione al suicidio»¹³. Terminata la ricostruzione dei fatti, Salom passa a descrivere l'operazione romanzesca condotta da Goethe, ovvero come «la di lui fervida immaginazione seppe così bene mescolare il vero col falso»¹⁴:

¹² D.M.S., *Lettera del traduttore all'autore*, in *Verter. Opera originale tedesca del celebre signor Goethe trasportata in italiano dal D.M.S.*, Venezia, 1788, presso Giuseppe Rosa, vol. I. Questo, come gli altri testi introduttivi del volume, non reca numerazione di pagina.

¹³ D.M.S., *Notizie storiche sulla presente operetta*, in *Verter*, cit.

¹⁴ *Ibid.*

La singolarità del carattere di quest'infelice giovinetto, il suo caso fatale, ed alcune sue Lettere, porsero materia all'impareggiabile Signor Goethe di tesserne il fatto in poche Lettere. Egli mena il nostro Verther dal principio alla fine della sua passione per una serie di paradossi, che dalla sua alterata fantasia vengono abbracciati come veri e giusti raziocinj, e con ciò si propose l'utilità del Lettore, mostrandogli sin dove possa condurre un falso ragionare¹⁵.

A differenza della maggior parte dei lettori dell'epoca, che rimproverano a Goethe di aver fatto di Werther un *alter ego* di se stesso e del suo libro un'apologia del suicidio, Salom riconosce chiaramente che il *Werther* è, per dirla con Ladislao Mittner, un romanzo «antiwertheriano»¹⁶: il trattamento a cui lo scrittore ha sottoposto la materia – la cornice dell'*Herausgeber*, le contraddizioni del protagonista, i suoi eccessi, che involontariamente sconfinano nel ridicolo – impediscono la piena identificazione del lettore con il personaggio, e anzi lo inducono a sospendere il giudizio su di lui e sulla sua vicenda¹⁷. Werther dunque non è riducibile a Goethe, né a Jerusalem, ma va compreso come una figura di finzione che rappresenta una possibilità del reale, con tutta la sua romanzesca ambiguità: una figura che per il suo comportamento patologico non è certo da prendersi a modello, ma la cui visione del mondo non è per questo meno condivisibile e rappresentativa, in particolare nelle sue implicazioni politiche (questo Salom non può scriverlo esplicitamente, ma date le sue posizioni non si può dubitare che lo pensasse). Ma quel che più conta per il nostro discorso è che la scrupolosa distinzione che il traduttore opera tra realtà e finzione contrasta di fatto la tendenza – che sarà tuttavia dominante almeno fino alla fine dell'Ottocento – a leggere il *Werther* come un caso di cronaca 'romanzato', e dunque come un'opera triviale e scandalosa, mettendone invece in rilievo il valore estetico. Quando lo definisce «Poemetto in forma epistolare»¹⁸ Salom sembra voler appunto sottolineare che *nonostante* la sua appartenenza al genere letterariamente e moralmente sospetto del romanzo il *Werther* ha tutta la dignità di un'opera d'arte.

Veniamo al secondo punto. Salom sembra comprendere bene non solo il senso del romanzo, ma anche la novità della lingua che Goethe vi im-

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ LADISLAO MITTNER, *Il Werther, romanzo antiwertheriano*, in ID., *La letteratura tedesca del Novecento e altri saggi*, Einaudi, Torino 1960, pp. 44-90.

¹⁷ Per la sospensione del giudizio perseguita da Goethe e i fraintendimenti che essa suscita nei lettori per oltre un secolo si veda il saggio di Daria Biagi in questo volume.

¹⁸ D.M.S., *Notizie storiche sulla presente operetta*, cit. (maiuscola del traduttore).

piega. A renderlo sensibile a questo aspetto sono le idee del concittadino Melchiorre Cesarotti (1730-1808), professore di greco ed ebraico all'università di Padova che in quegli anni combatte contro il rigido purismo dell'Accademia della Crusca sostenendo, in particolare nel *Saggio sulla filosofia delle lingue applicato alla lingua italiana* (1785), che la lingua italiana non deve necessariamente coincidere col fiorentino del Trecento o con il dettato delle 'tre corone' ma può essere ampliata e perfezionata, in particolare con il contributo di tutti i dialetti. Salom, che si è formato nella sua cerchia e gli è legato da rapporti di amicizia¹⁹, riconosce in Goethe un analogo spirito di rinnovamento nei confronti della lingua letteraria tedesca:

Per far parola altresì dello stile, dirò, ch'esso è per lo più comunissimo, e qualche volta anche basso, ma d'una robustezza e d'un nerbo sorprendente, e senza modello nella sua lingua. Se l'Autore trovò qualche termine nella lingua antiquata Tedesca, ch'esprimesse a pieno, e con forza la sua concepita idea, non si fe' scrupolo di richiamarlo dall'oblio in cui giaceva sepolto per porlo in opra [...]. Ora le cornacchie della Germania, che vogliono imitare gli usignuoli, si diedero a scrivere sul medesimo gusto, senza però sortirne il medesimo onore, poiché *non tutti son fatti per esser innovatori né tutti sono atti a ben collocare nuovi e inusitati vocaboli*²⁰.

Consapevole, dunque, delle qualità stilistiche dell'originale, Salom si pone il problema della propria inadeguatezza di dilettante delle lettere, «che conosce da se stesso di non essere molto forte nella sua propria lingua», e di neofita della traduzione, attività a cui si accinge soltanto per «fare qualche esercizio nella lingua de' figli di Thot», come denuncia allo stesso Goethe in una lettera che ripubblica, con la risposta dell'autore, in coda alle *Notizie storiche*²¹. Per ovviare alla scarsa conoscenza del tedesco si avvale dell'assistenza «d'un dotto connazionale [di Goethe], che avea fatto un lungo studio sulla lingua antica Tedesca»²², probabilmente legato alla cerchia degli Itzig e di Mendelssohn. Ma il problema principa-

¹⁹ BIANCA CETTI MARINONI, *Wieland in Italia*, in *Commercium. Scambi culturali italo-tedeschi nel XVIII secolo*, a cura di F. LAMANNA, Olschki, Firenze 2000, pp. 139-140.

²⁰ D.M.S., *Notizie storiche*, cit. (corsivi miei). Il traduttore non risparmia di scagliare i suoi strali contro la «turba de' Letterati» – equivalente tedesco dei puristi italiani – che si sollevarono contro Goethe e «lo dilaniarono con acutissima mordacità e filologica rabbia», ma furono infine sconfitti: lo scrittore «a guisa di Sole offuscato da invidi nuvoloni, alfine li diradò, e si mostrò glorioso e trionfante».

²¹ D.M.S., *Lettera del Traduttore all'Autore*, in *Verter*, cit. (corsivi miei).

²² *Ibid.*

le è, come in ogni traduzione, la lingua d'arrivo. Salom sembra rendersi pienamente conto che per tentare sull'italiano un'innovazione analoga a quella portata da Goethe nel tedesco dovrà affrontare l'annosa questione della lingua, croce di tutta letteratura italiana, e per di più sul terreno sdruciolevole del romanzo, o, come scrive lui, *in prosa*: «Egli è a veder solamente se la mia penna [...] sa rendere [la lingua italiana] capace di quella energia ond'ella è suscettibile ancora in prosa, e di cui abbisogna l'inimitabile vostro *Verter* onde produrne l'effetto che vi proponeste scrivendolo»²³.

A quali modelli rifarsi? È significativo che, per il suo tentativo di rinnovare la prosa romanzesca, Salom non si richiami ai romanzieri suoi contemporanei: l'Abate Chiari e Antonio Piazza sono allora all'apice della loro fortuna, ed egli, cittadino come loro della Serenissima, non può certo ignorarli²⁴. Nella lettera a Goethe, invece, il traduttore invoca Petrarca, Dante e Tasso: «se Petrarca sa far piangere e sospirar d'amore [la lingua italiana], Dante sa renderla roca ed affumicata dell'atra caligine dell'*Inferno*, e Tasso la fa rimbombare della guerriera tromba»²⁵. Menziona anche Bernardo Davanzati (1529-1606), traduttore fiorentino degli *Annali* di Tacito (una delle più romanzesche opere della latinità), considerato un modello per l'eleganza stilistica, la concisione e l'efficacia espressiva nell'uso della lingua italiana. La sua fama è particolarmente viva proprio a Padova, dove nel 1755 Giovanni Antonio Volpi (1686-1766), predecessore di Cesarotti sulla cattedra di greco all'università, aveva pubblicato una nuova, accuratissima edizione degli *Annali*, che Salom doveva conoscere e ammirare, se per far atto di modestia si definisce «ben lungi dall'essere un Davanzati»²⁶. E infine, come rileva egli stesso in una nota a chiusura del testo, richiede l'aiuto dello stesso Cesarotti per la traduzione – in versi – del brano dei *Canti di Ossian* contenuto nella scena del bacio fra Werther e Lotte²⁷.

²³ *Ibid.*

²⁴ Piazza, inoltre, non poteva non aver attratto la sua attenzione anche per il filosemitismo del discusso romanzo *L'ebrea* (1769), un *unicum* a quel tempo.

²⁵ D.M.S., *Lettera del Traduttore all'Autore*, in *Verter*, cit.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ *Verter*, cit., vol. II, p. 131. Per un'analisi di questa collaborazione con Cesarotti v. FRANCESCA BIANCO, *Un inedito di Cesarotti: l'Ossian wertheriano*, «Quaderni veneti», V, 1, 2016, pp. 23-53, e ELENA POLLEDRI, *Volkliedpoetik und synkretistische Übersetzung. Cesarottis Ossian zwischen Denis, Herder und Saloms Verter*, in *Deutsch-italienischer Kulturtransfer im 18. Jahrhundert. Konstellationen, Medien, Kontexte*, a cura di C. CONTERNO, A. DRÖSE, Bononia University Press, Bologna 2020, pp. 27-47.

Questo dispiego di padri nobili – tre poeti tra i massimi del canone e due traduttori tra i più autorevoli – risponde evidentemente non solo all'esigenza tecnica di trovare modelli stilistici per la sua traduzione, ma anche a quella di conferire una patente di nobiltà all'opera tradotta, la cui fama in Italia – come abbiamo ricordato – è vasta ma ambigua. È come se Salom dicesse: il *Werther* di Goethe merita di essere tradotto con la lingua di Dante, Petrarca e Tasso, e con la perizia che Davanzati aveva riservato a Tacito, o in altri termini che il suo livello letterario è paragonabile a quello di questi classici. Insomma, nel riservare al suo *Verter* lo stesso trattamento che Cesarotti aveva riservato alle *Poesie di Ossian*, Salom sembra voler marcare nettamente la differenza qualitativa fra i romanzi che il lettore italiano è abituato a leggere, in genere di puro intrattenimento, e l'opera di Goethe, che nella lettera dedicatoria definisce «Romanzo sublime nel suo genere»²⁸. Non solo: nell'osservare che il *Werther* ha prodotto un'innovazione rivoluzionaria nella lingua del romanzo e che in Italia non esiste un modello paragonabile a cui rifarsi, Salom prende atto che la sua traduzione si porrà – necessariamente, per quanto senza soverchie ambizioni – all'avanguardia di un rinnovamento della lingua del romanzo italiano.

Non è qui la sede per un'analisi puntuale della traduzione: mi limito a osservare che anche un superficiale confronto con quella coeva di Gaetano Grassi – condotta sul francese, ampiamente rimaneggiata, presentata fin dal titolo come «opera di sentimento» (espressione allora equivalente a romanzo d'intrattenimento) e preceduta da un'*Apologia* del traduttore volta a difendere il testo da critiche di ordine non estetico ma morale – evidenzia come il lavoro di Salom si distingua nettamente dalla letteratura di consumo. Che, nonostante la diffusione assai più ampia di cui la traduzione di Grassi gode fino alla metà dell'Ottocento, sia il *Verter* di Salom a finire nelle mani sia di Foscolo, con le conseguenze che sappiamo, sia di Leopardi, che a sua volta progetterà di scrivere un romanzo alla maniera wertheriana, la *Vita abbozzata di Silvio Sarno*, non è forse ascrivibile soltanto al caso, ma anche alla fama che probabilmente la accompagnava nei circoli dei letterati²⁹.

²⁸ D.M.S., *A Sua Eccellenza la Nobil Donna Augusta Wynne Corraro*, in *Verter*, cit.

²⁹ Toffanin suggerisce che sia stato Cesarotti, o forse persino lo stesso Salom, a passare a Foscolo l'edizione del *Verter* del 1796 (TOFFANIN, *Goethe, Padova e la prima traduzione del Werther*, cit., p. 193).

L'Agatone e l'Aristippo di Wieland e la teoria del romanzo

Dopo Goethe, Wieland è il secondo romanziere tedesco a essere tradotto in italiano. In questo caso Salom arriva per primo: di Wieland sono tradotte almeno cinque opere a partire dal 1771 – tra cui il *Musarion* – ma la sua *Istoria di Agatone* è la prima tra quelle appartenenti al genere romanzo. Sebbene nelle scarse *Notizie sopra la vita e le opere di Wieland* premesse all'edizione del 1802 Salom non si esprima apertamente sull'opera, la scelta stessa di tradurla – e di inaugurare con essa la lunga serie delle sue traduzioni wielandiane – costituisce una presa di posizione. Pubblicato nel 1766-67, l'*Agatone* è, com'è noto, il primo grande romanzo di Wieland, quello a cui lo scrittore stesso teneva di più, tanto da riproporlo in un'edizione minuziosamente corretta e ampliata ancora nel 1794, a trent'anni di distanza. Le *Prefazioni* dell'autore alla prima e alla seconda edizione, così come la lunga trattazione *Sulla parte storica di quest'opera*, costituiscono nel loro insieme un ampio saggio di teoria del romanzo, che Salom, in contrasto con la prassi settecentesca che tendeva a omettere o manipolare questo tipo di testi³⁰, traduce integralmente.

Al centro dell'interesse di Wieland – e probabilmente anche di Salom – c'è il rapporto fra realtà e finzione, risolto ancora una volta in favore della finzione. Fin dalle prime righe della *Prefazione* l'autore tedesco prende scherzosamente le distanze dal topos del manoscritto ritrovato, che nel romanzo settecentesco doveva convenzionalmente garantire l'autenticità della storia narrata, e che ancora Manzoni riterrà utile impiegare con funzione strutturante, benché con l'ironia che sappiamo, nei *Promessi sposi*. Salom traduce:

L'editore della presente istoria vede esser sì poco verisimile di poter far persuaso il Pubblico, ch'essa sia tratta positivamente da un antico manoscritto Greco, ch'egli crede non poter fare miglior cosa che tacersi su questo articolo, e lasciare che il lettore ne pensi ciò che vorrà.

³⁰ Come ricorda MANGIONE (*Prima di Manzoni*, cit., p. 33-34), «gli studi attorno a due casi significativi, ovvero alle traduzioni del *Tom Jones* di Henry Fielding e del *Tristram Shandy* di Laurence Sterne, hanno evidenziato quanto – si trattasse di traduzione francese o di traduzione italiana proveniente dalla francese – i testi presentassero nette epurazioni delle parti autoriflessive». Il riferimento è agli studi di LUISA GIARI sulla traduzione del *Tom Jones* pubblicata da Pietro Chiari nel 1751 (*Le peripezie delle prime traduzioni del Tom Jones tra Francia e Italia*, in «Problemi di critica goldoniana», 2003, 9, pp. 229-249) e di CLOTILDE BERTONI sulla traduzione del *Tristram Shandy* pubblicata da Joseph Pierre Frénais nel 1776 (*Il filtro francese: Frénais e C.nie nella diffusione europea di Sterne*, in *Effetto Sterne. La narrazione umoristica in Italia da Foscolo a Pirandello*, Nistri-Lischi, Pisa 1990, pp. 19-59).

Supposto che altravolta un Agatone realmente esistesse, ma che di lui non vi fosse a notar nulla di rilevante, altro che ciò che forma il sommario della carriera ordinaria della vita di tutti gli uomini: cosa potrebbe destar in noi la vaghezza di leggerne l'istoria, quand'anco si potesse dimostrare essersi questa trovata negli archivi dell'antica Atene?³¹

Dallo scherzo passa poi alla serissima formulazione di quello che, con un concetto elaborato solo a metà ottocento, potremmo definire realismo:

La verità che si è in diritto di esigere da un'Opera come quella che da noi vien qui offerta agli amatori, consiste in questo: *che tutto s'uniformi all'andamento ordinario delle cose di quaggiù*: che i caratteri non siano meramente delineati ad arbitrio, secondo la fantasia, o le mire dell'autore, ma che siano *tratti dagli inesauriti fonti di Natura*: che nel suo sviluppo vengano scrupolosamente osservate le possibilità interne e relative, la natura del cuore umano, il carattere di ciascuna passione coi colori e le gradazioni che vi convengono [...]³².

Riformulando in termini moderni: non importa che la storia narrata sia reale, vale a dire realmente accaduta e storicamente documentata, ma che sia realistica, ovvero che la mimesi del possibile – il romanzo non è ricostruzione di ciò che è accaduto ma, aristotelicamente, rappresentazione di ciò che potrebbe accadere – sia conforme alla realtà dei tempi moderni, «all'andamento ordinario delle cose di quaggiù». Allo stesso principio di affermazione dell'autonomia dell'estetico risponde il svelamento della genealogia non documentaria ma finzionale del personaggio di Agatone, ispirato non tanto all'Agatone storico del *Simposio* platonico ma a un personaggio di Euripide: Ione.

Sebbene questo Agatone storico possa avere prestato alcune tinte per formare il carattere dell'inventato, altrettanto però è certo, che l'autore ha trovato il preciso *modello* di quest'ultimo, nell'*Yone d'Euripide*. Crescono ambidue sotto gli allori del Delfico Dio in una totale ignoranza della loro origine, ambidue si somigliano nelle bellezze sì della persona, che dello spirito: La stessa *sensibilità*, lo stesso *fuoco d'immaginazione*, lo stesso *bell'entusiasmo* caratterizza sì l'uno che l'altro. Sarebbe troppo prolioso il comprovarne la rassomiglianza circostanziatamente; basti averne fatto un cenno per la gioventù amica delle lettere, in caso ch'ella volesse farne un più esatto confronto. L'autore dell'*Agatone* studiò Euripide nella sua età giovanile, preferibilmente sotto quel punto di vista e con quella mira, che il Laocoonte, il gruppo di Niobe, l'Apollo del Vaticano, la

³¹ CHRISTOPH MARTIN WIELAND, *Prefazione alla prima edizione*, in *Istoria di Agatone, opera del Sig. Wieland trasportata dal tedesco nell'idioma italiano da M.A.*, Brescia, Tipografia Dipartimentale, 1802, p. XV.

³² *Ibid.*, p. XVI (corsivi miei).

Venere Medicea, e gli altri sommi lavori di cotal genere, devono essere studiati da' giovani artisti; – e senza essere divenuto un Euripide, non ebbe però a trovarsene scontento³³.

Il riferimento è chiaramente al *Laokoon* di Lessing, pubblicato in Germania nel 1766, lo stesso anno della *Geschichte des Agathon*, e presto affermatosi come uno dei testi chiave della riflessione estetica del tardo Settecento: un'opera che probabilmente Salom conosceva attraverso le sue frequentazioni berlinesi, ma che sarebbe stata tradotta in Italia solo molto più tardi.

La traduzione, ancora una volta, è accurata e riccamente annotata. Come aveva fatto con Goethe, Salom scrive anche a Wieland, sottopondogliene un campione. Tra le molte considerazioni sul romanzo e sull'arte della traduzione che si possono ricavare dalla lunga lettera di accompagnamento, è interessante notare che Salom presenta come «arditissimo cambiamento»³⁴ una manipolazione del testo che qualsiasi altro traduttore avrebbe considerato del tutto legittima: l'aver trasposto in versi anacreontici una canzonetta di cui nell'originale veniva riferito, in prosa, il solo contenuto. Salom, invece, se ne scusa con l'autore, assicurando che, per il resto, il suo lavoro rifugge da quegli «insolenti arbitri» che tendono a «deformare» le opere originali³⁵.

La traduzione di *Aristippo e alcuni suoi contemporanei*, probabilmente iniziata a Berlino nel 1800, l'anno di uscita della prima edizione originale, e terminata già nel 1802, esce tra il 1809 e il 1810, nel clima di rivolgimenti ma anche di libertà senza precedenti del Regno d'Italia napoleonico. Questa circostanza consente al traduttore di firmarsi senza rischi Michelangelo Arcontini e di rivendicare finalmente la paternità delle sue precedenti traduzioni, ripristinando una serie spezzata dalla censura e dal cambio di nome: «Il compatimento che ha riportato altravolta la mia traduzione del *Werther* del signor Goethe, e quella dell'*Agatone* dello stesso signor Wieland, – scrive nella nota *Il traduttore* in apertura del romanzo – mi dà lusinga di poter promettere a questa maggior favore»³⁶. Salom torna anche qui sul problema del tradurre, polemizzando contro il tra-

³³ WIELAND, *Sulla parte storica di quest'opera*, in *Istoria di Agatone*, cit., p. 1 (corsivi dell'autore).

³⁴ FANCELLI, *Michele Salom a Berlino*, cit., p. 93.

³⁵ *Ibid.*, p. 94.

³⁶ MICHELANGELO ARCONTINI, *Il traduttore*, in CHRISTOPH MARTIN WIELAND, *Aristippo e alcuni suoi contemporanei di C. M. Wieland, recato dal tedesco in italiano da Michelangelo Arcontini*, Nicolò Zanon Bettoni, Padova 1809, vol. I, pp. VIII-IX.

duttore francese dell'*Aristippo* Henri Coiffier, che accusa di «adattare al gusto moderno» e «mutilare il testo», e facendosi promotore di una prassi improntata invece a «esattezza e verità»³⁷. Al di là della necessità commerciale di giustificare la nuova traduzione presentandola, secondo l'uso del tempo, come più appetibile delle precedenti, emerge qui nuovamente la tendenza di Salom ad applicare alla traduzione del romanzo criteri, per così dire, cesarottiani, generalmente riservati a generi letterari più nobili.

Le traduzioni di Salom e il romanzo italiano del Settecento

Per valutare l'effettiva portata del contributo di Salom alla cultura italiana del romanzo occorre ora dare qualche elemento di contesto. Gli studi sul romanzo settecentesco si sono notevolmente arricchiti negli ultimi anni, mettendo da parte l'annosa questione del ritardo italiano e dell'assenza di capolavori – a cui pare ci si debba rassegnare – e avviando nuove e più fruttuose ricerche: sulla genesi e la specificità del romanzo italiano, sui contesti di produzione e lettura, sulle retoriche adottate dagli scrittori e anche, benché siano solo agli inizi, sul ruolo delle traduzioni di romanzi stranieri³⁸. Che il romanzo italiano dipenda, ai suoi esordi, da modelli inglesi e francesi, è stato evidenziato già da uno dei pionieri di questo tipo di studi, Giambattista Marchesi³⁹. Dopo un capitolo settecentesco che fa parte a sé⁴⁰, la sua storia ha di fatto inizio negli anni '40 del Settecento, con il *Congresso di Citera* di Francesco Algarotti (1745) e i *Viaggi di Enrico Wanton* di Zaccaria Seriman (1749): come ricorda Daniela Mangione, «Francesco Algarotti aveva frequentato già negli anni della propria giovinezza l'Inghilterra, e aveva costanti scambi con personalità e intellettuali inglesi; la sua posizione in Italia era decisamente quella del trait d'union culturale tra i due paesi; quanto a Zaccaria Seriman, la dedica stessa del romanzo, all'amico Sackville, denuncia la cerchia culturale filoinglese che egli frequentava: Carlo Sackville era stato colui

³⁷ *Ibid.*, p. X. La traduzione di Coiffier è *Aristippe et quelques-uns de ses contemporains*, Imprimerie de Poignée, Paris 1802.

³⁸ Un'aggiornata rassegna bibliografica si trova nel capitolo *Romanzi: libri da leggere e da dimenticare*, del recente volume di LODOVICA BRAIDA, *L'autore assente. L'anonimato nell'editoria italiana del Settecento*, Laterza, Bari 2019.

³⁹ GIAMBATTISTA MARCHESI, *Studi e ricerche intorno ai nostri romanzieri e romanzi del Settecento*, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo 1903, pp. 11-14.

⁴⁰ SIMONA MORANDO, *Una storia minore del romanzo in Italia: il Seicento*, in *Il romanzo in Italia, I. Forme, poetiche, questioni*, a cura di G. ALFANO, F. DE CRISTOFARO, Carocci, Roma 2018, pp. 83-104.

che aveva fatto conoscere Sterne e Ossian a Venezia»⁴¹. La presenza del romanzo straniero, letto in originale, tradotto o imitato, è dunque una costante, e non solo per il Settecento. Si può dunque sottoscrivere pienamente quanto propone Tatiana Crivelli:

Considerare le traduzioni e, aggiungerei io, le letture fatte direttamente in lingua straniera, come parte integrante della storia letteraria nazionale, potrebbe aiutarci a interpretare il lungo vuoto che si riscontra nella “casella” del genere romanzo italiano come un vuoto solo apparente. A riempirlo sarebbero intervenuti, intesi nella loro specificità, i testi extranazionali, letti e recepiti per quello che erano: ossia romanzi provenienti da altre culture. [...] Ma, certo, affermare che nell’Italia del Settecento traduzioni e testi in lingua straniera, oltre all’aver promosso quei fenomeni locali che la critica ha tradizionalmente ritenuto deteriori, abbiano avuto anche un ruolo tanto significativo, implica una messa in discussione del percorso linearmente evolutivo solitamente tracciato dalla storia letteraria nazionale. Offrire alle letterature straniere un posto concreto nel panorama italiano significa sollecitare ad una visione del genere romanzo che si apra oltre alle caratterizzazioni delle varie – pure inoppugnabili – specificità, e guardare all’Europa mettendo da parte, per un attimo, le questioni cronologiche di “ritardo” di una nazione sull’altra o quelle, ad esse intrinsecamente connesse, di valore e primato artistico. Considerata da questo punto di vista, la situazione, assume connotati differenti e, a mio avviso stimolanti: i romanzi, nell’Italia del XVIII secolo, venivano, in realtà, diffusamente e avidamente letti: che fossero italiani o meno... *peu importe*. E ciò, in definitiva, sembra valere sia per le traduzioni che per i testi in lingua⁴².

Dalle ricerche condotte in questa nuova prospettiva emerge il quadro assai ricco e variegato di una società che scrive, traduce, legge e discute vivacemente romanzi italiani e stranieri – per il cinquantennio che va dal 1748 al 1798 Crivelli ha censito 136 romanzi italiani, spesso usciti in più edizioni, e circa 250 traduzioni⁴³ –, sviluppando a una cultura del romanzo che ha i suoi centri principali in Venezia, Napoli e Milano, e che resta relativamente stabile fino alla dirompente comparsa dei *Promessi sposi*.

Questa cultura, mi sembra di poter rilevare, tende ad articolarsi in due circuiti contrapposti, anche se non privi di sovrapposizioni: da una parte

⁴¹ MANGIONE, *Prima di Manzoni*, cit., p. 64.

⁴² TATIANA CRIVELLI, «Né Arturo né Turpino né la Tavola Rotonda». *Romanzi del secondo Settecento italiano*, Salerno, Roma 2002, pp. 92-93. Il riferimento teorico è WILHELM GRAEBER, *Der englische Roman in Frankreich: 1741-1763. Übersetzungsgeschichte als Beitrag zur französischen Literaturgeschichte*, Winter, Heidelberg 1995.

⁴³ *Ibid.*, pp. 304-320.

la produzione seriale, di consumo, tanto vivace quanto disprezzata dai letterati (e per questo poi condannata all'oblio); dall'altra la più ristretta produzione che aspira a un superiore livello artistico, rifuggendo il mero intrattenimento per perseguire finalità didascaliche, archeologiche, filosofiche, satiriche o d'altro tipo. In quest'ultima rientrano le poche opere in genere menzionate dalle storie letterarie: *Il mondo morale* di Gasparo Gozzi (1760), le *Memorie del signor Tommasino* di Francesco Gritti (1767), le *Avventure di Saffo* (1782), *Le notti romane al sepolcro degli Scipioni* (1792) e la *Vita d'Erostrato* (1815) di Alessandro Verri, l'*Abaritte* di Ippolito Pindemonte (1790), il *Platone in Italia* di Vincenzo Cuoco (1804-1806). Il circuito assai più vasto del romanzo d'intrattenimento è dominato dalle figure di Pietro Chiari e del suo discepolo Antonio Piazza, ma annovera decine di altri romanzieri, spesso anonimi, e include quasi tutte le traduzioni: non solo il *Telemaco* di Fénelon o il *Gulliver* di Swift, la *Pamela* di Richardson o le opere di Marivaux, Prévost e Fielding, ma decine e decine di "istorie", "avventure", "memorie" e "opere di sentimento" che si richiamano l'un l'altra tentando di replicare il successo di qualche fortunato precedente. Per questo circuito di produzione delle traduzioni resta valido quanto osservato da Marchesi:

Un pelago: ché, in quella enorme produzione romanzesca che in Italia per tutto il secolo non ebbe mai dignità e compostezza d'arte, immenso è l'arruffio e la confusione. È in generale una produzione irregolare, scomposta, di carattere popolare, di gusto grossolano; opera di traduttori acciabbattatori ed affamati, di tipografi che carezzando la folla, miravano al lucro: traduzioni e raffazzonamenti e riduzioni senza cura composte; e prima romanzi francesi, poi inglesi che si credertero francesi, poi francesi che si spacciarono per inglesi, e *Storie inglesi* scritte a Parigi, e romanzi francesi traduzioni d'inglesi; e tutti qui diffusi a casaccio e a vanvera, con mutato il titolo, senza nome d'autore e di traduttore, o, peggio, attribuiti a chi l'autore non era⁴⁴.

In effetti, come conferma ancora Crivelli, «la teoria e la pratica settecentesca della traduzione, nella prassi più diffusa, non distinguono fra traduzione e rifacimento»⁴⁵. Ricorda inoltre De Bernardis: «Caso emblematico e di assoluta autorevolezza di questa prassi traduttoria finalizzata alla "naturalizzazione" del testo straniero è la traduzione goldoniana

⁴⁴ MARCHESI, *Studi e ricerche intorno ai nostri romanzieri*, cit., p. 18.

⁴⁵ CRIVELLI, «*Né Arturo né Turpino*», cit., p. 95. Sui modi di manipolazione usuali all'epoca Crivelli rinvia a PAUL HAZARD, *L'invasione des littératures du Nord dans l'Italie du XVIIIe siècle*, «*Revue de littérature comparée*», 1921, 1, pp. 30-67, e GIANFRANCO FOLENA, *Volgarizzare e tradurre*, Einaudi, Torino 1991.

dell'*Histoire de Miss Jenny*, romanzo della Riccoboni, che risulta intenzionalmente, per esplicita dichiarazione dell'autore, più che una traduzione, una radicale manipolazione del testo, un autentico rifacimento, tanti e così incisivi sono gli interventi di modifica del traduttore»⁴⁶.

Rispetto a questo panorama, le traduzioni di Michiel Salom tendono a distinguersi, rifiutando la prassi invalsa nella produzione commerciale per adottare invece quella in genere riservata alla produzione colta. Lo indicano alcune caratteristiche costanti ed eccezionali: 1) contro l'uso di tradurre dalla traduzione francese, Salom traduce sempre dall'originale, e anzi polemizza contro chi non lo fa; 2) contro l'uso di tagliare il testo originale e di adattarlo al contesto culturale d'arrivo, Salom tende a rispettarne l'integrità e la struttura (anche se i suoi criteri di 'rispetto', naturalmente, non coincidono ancora con i nostri); 3) contro l'uso di omettere o rimaneggiare le prefazioni e le parti teoriche, Salom valorizza i paratesti, sia quelli autoriali, che traduce, sia i propri, che usa per argomentare le sue scelte letterarie e per dare indicazioni di lettura adeguate al contesto italiano; 4) contro l'uso di occultare il nome del traduttore, Salom rivendica la propria autorialità, anche quando circostanze esterne lo inducono a firmarsi con una semplice sigla, arrivando talvolta persino a riferire vicende personali; 5) contro l'uso di tradurre in una lingua poco controllata e, come molti rimproveravano allora, "infranciosata", Salom pone esplicitamente il problema delle caratteristiche che deve avere la lingua d'arrivo per essere davvero romanzesca e va alla ricerca di modelli nobili nella tradizione letteraria italiana.

Allo stato attuale è difficile valutare in che misura Salom, che evidentemente era consapevole dell'eccezionalità delle sue traduzioni, intendesse proporle come un contributo alla definizione, anche in Italia, di un'estetica romanzesca. È probabile di no, e che anzi l'inconsueto rigore della sua prassi traduttiva si possa spiegare semplicemente come l'esito naturale dell'incontro, avvenuto per caso un giorno a Berlino, fra un discepolo di Cesarotti, educato alla traduzione dei classici, e due opere chiave del canone romanzesco moderno, quali il *Werther* e l'*Agathon*. Salom, in fondo, si limita a trattarle con lo stesso rispetto che era normale riservare ai classici, e che il suo maestro aveva già, in una certa misura, esteso a un testo contemporaneo come l'*Ossian*. Piuttosto, Salom sembra non curarsi del fatto che questo rispetto veniva in genere negato ai romanzi,

⁴⁶ ILENIA DE BERNARDIS, *L'illuminata imitazione. Le origini del romanzo moderno in italiana: dalle traduzioni all'emulazione*, Paolmar, Bari 2007, p. 21.

sembra cioè non condividere il pregiudizio antiromanzesco comune a gran parte dei letterati del tempo, cosa del resto naturale in un dilettante di letteratura qual egli è e sa di essere. Allo stesso modo è plausibile che il suo interesse per il problema teorico del rapporto fra realtà e finzione si debba soltanto al peculiare caso del *Werther*, che in Germania aveva suscitato discussioni soprattutto per questo aspetto. Ma anche se così fosse, egli conserverebbe tuttavia il merito di aver reso disponibili in Italia, con notevole anticipo sul momento in cui, con Foscolo e Manzoni, comincia a svilupparsi una discussione sul romanzo di livello europeo, non solo le riflessioni teoriche di un Wieland ma anche due modelli romanzeschi – il *Verter* e l'*Agatone* – che nella traduzione da lui allestita coniugano efficacemente altezza d'arte e ampiezza di pubblico, tra l'altro veicolando idee politiche radicali e contribuendo a porre le basi per l'elaborazione di una nuova prosa romanzesca italiana.

Per questo sarebbe auspicabile che le sue traduzioni e i paratesti che le accompagnano fossero studiate come parte integrante del repertorio della letteratura italiana del tempo. Se l'influenza del suo *Verter* su Foscolo e Leopardi è assodata, sarebbe da indagare per esempio quella dell'*Agatone* sul *Platone in Italia* di Cuoco, che ne condivide l'impianto archeologico-politico, o persino su Manzoni, per l'impostazione della questione del romanzo storico. Andrebbero inoltre riconsiderati i suoi rapporti con alcuni circuiti letterari del Norditalia: per quanto egli si dipinga come un appartato, e in fin dei conti lo sia, il traduttore del *Verter* e dell'*Agatone*, di idee progressiste e attivamente impegnato in politica, doveva essere piuttosto noto, e probabilmente godere di una certa considerazione, fra Padova, Venezia e Milano. La sua vicinanza a Cesarotti e al suo ambiente è nota, e andrebbe approfondita, così come la sua amicizia con Nicolò Bettoni, l'editore di Foscolo e di Monti, e con Anton Fortunato Stella, editore di Leopardi, che ne apprezzavano le traduzioni⁴⁷. Ma vorrei concludere con una piccola incursione – a titolo d'esempio del tipo di ricerche

⁴⁷ Bettoni, che come è emerso recentemente dirigeva la Tipografia Dipartimentale di Brescia già dal 1802 (v. RICCARDO TACCHINARDI, *Per una storia della Tipografia Dipartimentale di Nicolò Bettoni*, in «La fabbrica del libro», 2012, 1, pp. 32-37), è l'editore sia dell'*Agatone* che dell'*Aristippo*, nella cui prefazione elogia il lavoro dell'amico Salom. Stella scrive a Bartolomeo Benincasa il 29 luglio 1804, esortandolo a «scegliere un dramma da tradurre che mi premerebbe di far tenere con sollecitudine al mio amico dottor Salom di Padova, ora Arcontini che ben conoscerete per le due belle versioni ch'egli ha date del *Verter* e dell'*Agatone*» (cit. in CLAUDIO CHIANCONE, *La scuola di Melchiorre Cesarotti nel quadro del primo romanticismo europeo*, tesi di dottorato, relatore Prof. Enzo Neppi, Université Stendhal-Grenoble 3, 2010, p. 415, che reca anche altre notizie interessanti sui rapporti di Salom con l'ambiente padovano-veneziano).

che varrebbe la pena fare sulla rete di relazioni del nostro traduttore – in un altro ambiente, più inatteso, con cui Salom doveva avere una certa familiarità: quello anglo-veneziano della famiglia Wynne-Corraro, dove non solo è largamente diffusa la cultura del romanzo, ma anche le idee e i costumi moderni a cui essa dà voce.

Come abbiamo visto, la traduzione del *Verter* è dedicata *A Sua Eccellenza la Nobil Donna Augusta Wynne Corraro*. Chi era costei? Maria Augusta Wynne (1770-1813) è una giovane aristocratica veneziana di origine anglo-tedesca, dal temperamento volitivo e anticonformista, che sembra uscita da un romanzo del Chiari, come *La cantante per disgrazia* o *La ballerina onorata*. È figlia d'arte: suo padre, il gentiluomo inglese William Richard Wynne, ha infatti sposato la clavicembalista prodigio Cassandra Rosina Friedrichs, apprezzata da Leopold Mozart e da Haendel. Nel 1783, appena tredicenne, Augusta va in sposa al conte Vittore Correr (o Corraro), dal quale, al momento in cui Salom le dedica il romanzo di Goethe, ha già avuto due figli. Poco dopo, con grande scandalo della famiglia, lo lascia per seguire il suo amante tedesco, Karl Franz Allesina von Schweitzer, che sposa a Francoforte nel 1790 e da cui ha altri due figli. «Piena di genio, ma quasi pazza a l'estremo»⁴⁸, come la definisce Pietro Zaguri in una lettera a Giacomo Casanova, Augusta segue la madre sulla via del palcoscenico: nel 1790 la troviamo a recitare nell'*Olimpia* di Voltaire a Venezia, nel 1791 sola donna tra i membri dell'Accademia veneziana degli Uniti, e nel 1798 al King's Theatre di Londra, dove con il nome d'arte Augusta Angelelli ha un buon successo come cantante in opere di Salieri, Paisiello e Cimarosa.

Questo tratto romanzesco nella vita di Augusta si deve in misura considerevole all'influenza della zia – sorella del padre Richard – la scrittrice 'profemminista' Giustiniana Wynne (1737-1791)⁴⁹, che ha una vita altrettanto romanzesca e che nel 1788, lo stesso anno del *Verter*, pubblica il romanzo *Les Morlaques*, tradotto e imitato a più riprese in diversi paesi. Giustiniana tiene uno dei più raffinati salotti di Venezia ed è assai chiacchierata per le sue relazioni con diversi amanti: dal patrizio veneziano Angelo Memmo, amico e protettore di Cesarotti, a Giacomo Casanova,

⁴⁸ *Carteggi Casanoviani: Lettere del patrizio Zaguri a Giacomo Casanova*, a cura di P. MOLMENTI, Sandron, Napoli 1918, p. 116.

⁴⁹ ROTRAUD VON KULESSA, *Eina anglo-venezianische Profemministin des späten 18. Jahrhunderts: Giustiniana Wyne, Gräfin Rosenberg-Orsini*, in *Femmes de lettres. Europäische Autorinnen des 17. Und 18. Jahrhunderts*, a cura di M. O. M. HERTRAMPF, Frank & Timme, Berlin 2020, pp. 197-222.

lui stesso, com'è noto, autore di romanzi in francese; dal romanziere inglese Willam Beckford, autore del *Vathek*, a Bartolomeo Benincasa, librettista e più tardi traduttore delle *Lettere di Yorick ad Elisa* di Sterne. Con quest'ultimo soggiorna nel 1785 a Londra, dove pubblica le *Pièces morales et sentimentales*, dedicate ad Augusta, una sorta di testamento morale, umoristico, disincantato e libertino con cui incoraggia la nipote quindicenne alla «liberté de penser, de parler, d'agir»⁵⁰. Nel 1786 si stabilisce a Padova, dove tiene salotto, e dove probabilmente Salom le viene presentato.

A introdurre il nostro traduttore nella cerchia dei Wynne, in cui tutti leggono e scrivono romanzi e il romanzo è ormai considerato un genere del tutto legittimo, è senza dubbio Cesarotti, che frequentava il salotto di Giustiniana fin dall'inizio degli anni '60 e a lei doveva la sua conoscenza con Carlo Sackville, l'amico che gli fa scoprire i *Poems of Ossian*. Ma mentre a contatto con questo ambiente l'abate padovano, fedele alla rigida gerarchia dei generi vigente in Italia, accoglie solo quanto può servire al rinnovamento della poesia, Salom non considera affatto disdicevole dedicare alla nipote della protettrice del suo maestro un romanzo, per di più politicamente e moralmente scabroso come il *Verter*. Augusta, come si può dedurre dal suo consenso a figurare come dedicataria, apprezza il dono, e negli anni successivi farà le scelte che abbiamo visto. Il romanzo va così incontro ai suoi lettori – e alle sue lettrici: ai Foscolo e alle Wynne. E l'appartato medico ebreo dilettante di letteratura che lo ha tradotto si trova, forse suo malgrado, all'avanguardia di un rinnovamento della letteratura italiana che il professore di cui anni prima aveva seguito affascinato le lezioni non avrebbe saputo prevedere, e nemmeno, a dire il vero, desiderato incoraggiare.

⁵⁰ *Pièces morales & sentimentales de madame J. W. c-t-sse de R-s-g. Écrites à une Campagne sur les Rivages de la Brenta, dans l'État venetien*, Robson, Londres 1785, p. 6.

«Dirò ancora di Verter». Leopardi lettore di Goethe

FLAVIA DI BATTISTA

Nel 1825 Leopardi riceve alcune righe scritte in tedesco dallo zio Carlo Antici, il quale lo esorta a tradurre l'*Iphigenie auf Tauris* di Goethe. Presto, però, Antici si accorge di aver fatto confusione: è allo studio dell'inglese che Giacomo si sta dedicando, non del tedesco. Poco male, conclude: «Non può dunque aver luogo il mio voto per la traduzione dell'Ifigenia in Tauride, capo d'opera di Goethe. Ma riflettendo meglio, veggio che non sarebbe impresa di alcuna importanza, e gli uomini nessun bene ne riceverebbero»¹. A fronte dello scarso entusiasmo dimostrato persino dal «marchese germanista»² non stupisce che Leopardi, benché poliglotta e linguista curioso, non si sia mai dato pena di imparare la lingua tedesca e si sia limitato a sviluppare le sue osservazioni in proposito solo a partire da notizie di seconda mano³. Fatta eccezione per il *De l'Allemagne*, infatti, il complesso di fonti su cui si basa la sua conoscenza del tedesco e dei tedeschi «non poteva certo invogliar[lo] a saperne di più»⁴.

Nel derubricare la Germania a posto in cui «se qualcuno si sacrifica per la libertà (come quel Sand uccisore di Cotzebue) [ciò] accade [...] per le fanfaluche mistiche di cui quegli studenti tedeschi hanno piena la testa e ingombra la ragione»⁵, Leopardi risente di una precisa visione dei tedeschi come uomini inclini al bizzarro e all'oscuro, molto diffusa

¹ Lettera di Carlo Antici a Giacomo Leopardi del 26 febbraio 1825, in GIACOMO LEOPARDI, *Epistolario*, a cura di F. BRIOSCHI, P. LANDI, Bollati Boringhieri, Torino 1998, p. 858.

² CORRADO PESTELLI, *Carlo Antici e l'ideologia della Restaurazione in Italia*, Firenze University Press, Firenze 2011, p. 128

³ Cfr. ROBERTO UBBIDIENTE, *I Tedeschi e la Germania nello Zibaldone leopardiano*, in *Deutschland und Italien. 300 Jahre kulturelle Beziehungen*, a cura di P. IHRING, F. WOLFZETTEL, Verlag für deutsch-italienische Studien, Frankfurt am Main 2004, pp. 94-129.

⁴ GIUSEPPE PACELLA, *Riflessi della cultura tedesca nelle letture e nell'opera di Giacomo Leopardi*, in *Leopardi und der Geist der Moderne. Akten des deutsch-italienischen Kolloquiums Stuttgart*, a cura di F. JANOWSKI, Stauffenburg, Tübingen 1993, pp. 129-142: 135.

⁵ GIACOMO LEOPARDI, *Zibaldone*, a cura di R. DAMIANI, Mondadori Milano 2015 (da qui in poi abbreviato in *Zib.* con la sola indicazione del numero di pagina dello scartafaccio), p. 106.

nell'Italia del primo Ottocento. Il passo appena citato, ad esempio, glossa i duri articoli dedicati dalla «Gazzetta di Milano» alle società segrete e ai moti studenteschi in Germania⁶, in cui si riportano quelle che Leopardi descrive come «lettere piene di opinioni stravaganti e ridicole, che fanno dell'amor della libertà una nuova religione, tutta nuovi misteri»⁷. Eppure, qui come in molti altri luoghi zibaldoniani e non solo, si intravede sotto il netto ed esibito rifiuto una sotterranea fascinazione nei confronti delle «fanfaluche mistiche» e dei «nuovi misteri». Questa dinamica di attrazione-repulsione caratterizza tutto l'atteggiamento di Leopardi verso la cultura tedesca e, come si vedrà, verso Goethe stesso.

Oltre che in due trattati all'epoca piuttosto diffusi e presenti nella biblioteca di famiglia – *Dell'origine, progressi e stato attuale di ogni letteratura* di Giovanni Andrès e *Idea della bella letteratura alemanna* di Aurelio De' Giorgi Bertola⁸ – le occasioni che Leopardi ha avuto di imbattersi nella figura e nell'opera di Goethe si possono cercare incrociando i dati sulle riviste da lui compulsate con quelli relativi alla presenza della letteratura tedesca nella stampa periodica di inizio Ottocento⁹. Nel contesto di isolamento culturale in cui langue, specialmente nella prima fase della sua formazione, «gli articoli di periodico permettono a Leopardi di sfondare le mura di casa, ma sono a loro volta un limite, nel momento in cui sono isolati, irrelati, come spesso accade, dalla rete di informazioni dentro la quale in effetti si trovano»; tuttavia non bisogna dimenticare che «il suo interesse più profondo era per funzionalizzare i dati a sé stesso, per interpretare persone, vicende e forse anche concetti fuori del loro senso originario, ma attribuendogliene uno solo in relazione alla propria

⁶ Si vedano i riquadri contenenti notizie dalla Prussia e dalla Germania nei numeri del 14, 17, 24 e 31 marzo 1820.

⁷ Zib. 106.

⁸ Entrambi si limitano ad alcuni brevi accenni a Goethe non eccessivamente lusinghieri (cfr. FRANCA BELSKI, *La ricezione di Goethe in Italia nella prima metà dell'Ottocento*, in *Rapporti fra letteratura tedesca e italiana nella prima metà dell'Ottocento*, a cura di F. BELSKI, R. BATTAGLIA BONIELLO, E. Y. DILK, T. VILLAGGI, Vita e pensiero, Milano 1990, pp. 3-55).

⁹ Per quanto concerne il rapporto di Leopardi con le riviste si è fatto affidamento sugli studi di GIORGIO PANIZZA, *Letture di un momento: un'indagine su Leopardi e i giornali letterari*, in *Gli strumenti di Leopardi: repertori, dizionari, periodici*, a cura di M. M. LOMBARDI, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2000, pp. 145-159 e di CHRISTIAN GENETELLI, *Incursioni leopardiane. Nei dintorni della «conversione letteraria»*, Antenore, Roma-Padova 2003. Per informazioni riguardo la presenza di Goethe nella stampa italiana primo-ottocentesca è risultato utile lo spoglio effettuato da CARLO CARMASSI, *La letteratura tedesca nei periodici letterari italiani del primo Ottocento: 1800-1847*, Jacques e i suoi quaderni, Pisa 1984. Si è inoltre proceduto a una disamina di prima mano di alcuni periodici non censiti da Carmassi ma consultati da Leopardi: la «Gazzetta di Milano», gli «Annali di scienze e lettere», gli «Opuscoli letterari», il «Bulletin de Férussac» e il «Journal des Savans».

vicenda»¹⁰. Fissando un primo spartiacque al 1821, anno in cui Leopardi legge il *De l'Allemagne* e quindi acquisisce un bagaglio di nozioni più strutturate, va constatato che le riviste che giungono a Recanati menzionano di rado Goethe e anche laddove gli assegnano un ruolo preminente nel sistema della letteratura tedesca («Goethe svegliò di nuovo lo spirito alemanno alla poesia»¹¹) non scendono mai nei dettagli¹².

Nell'ottobre 1818 Leopardi ne può però trovare il nome nella «Gazzetta di Milano» affiancato a quello di Byron – lo stesso Byron che nel *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, steso pochi mesi prima, vestiva i panni dello scrittore romantico prototipico, colpevole di mettere in scena la propria persona e i propri sentimenti in maniera troppo scoperta. Nell'articolo della «Gazzetta di Milano» questa caratteristica allora correntemente attribuita al poeta inglese viene traslata su Goethe: «Simile per qualche aspetto a Gian Giacomo Rousseau ed a Goethe, [Byron] riproduce sempre se stesso ne' principali personaggi de' suoi componimenti»¹³. L'accostamento con Byron godrà di una certa fortuna nella ricezione italiana di Goethe¹⁴ e rimarrà una costante anche nel sistema di pensiero leopardiano. Il parallelo ricorre infatti in tutti i momenti in cui Leopardi discute di un'opera goethiana: nella riflessione su *Werther* Goethe avrà la preminenza sul poeta inglese, in quella su *Dichtung und Wahrheit* la situazione sarà ribaltata e infine in un telegrafico commento al *Faust* i due si troveranno sostanzialmente equiparati. La persistenza di tale associazione di idee sembra indicare che in queste due figure prende corpo, nella mente di Leopardi, una medesima problematica e che il richiamo ai due autori è più che altro funzionale a portare avanti un ragionamento sulla letteratura moderna, sul romanticismo, sulla poesia che mette a nudo il sentimento e sul ruolo di tutto questo nel presente. Dotato di una sensibilità di fatto molto vicina alle sperimentazioni goethiane, Leopardi è però come respinto dall'apparato connotativo che presiede

¹⁰ PANIZZA, *Lecture di un momento*, cit., pp. 153-154.

¹¹ N.O., [Articolo senza titolo], «Gazzetta di Milano», 17 febbraio 1818, pp. 203-204: 203.

¹² Ciò vale, in generale, per l'intero periodo della Restaurazione, durante il quale in Italia «Goethe è sì riconosciuto come una delle personalità più rilevanti della cultura tedesca, ma nessuno si interessa davvero alla sua opera» (MICHELE SISTO, *Traiettorie*, Quodlibet, Macerata 2019, p. 47).

¹³ [ANONIMO], *Edizione compiuta delle opere poetiche di lord Byron*, «Gazzetta di Milano», 7 ottobre 1818, pp. 1331-1334: 1332.

¹⁴ È molto frequente, ad esempio, in Mazzini, il quale oltre a citare spesso insieme i due autori (cfr. GIUSEPPE MAZZINI, *Scritti sul romanzo e altri saggi letterari*, Edizioni di Storia e letteratura, Roma 2012) dedica loro un saggio congiunto (GIUSEPPE MAZZINI, *Byron e Goethe*, in Id., *Scritti letterari di un italiano vivente*, Tipografia della Svizzera italiana, Lugano 1847, III, pp. 375-403).

alla percezione della cultura tedesca in Italia, benché a tratti tenda ad affrancarsene, seppur con fatica e mai del tutto.

La tempesta (1818-1820)

Dovendo collocare Goethe entro le coordinate espresse nel saggio del 1818, Leopardi lo avrebbe certo inserito, accanto a Byron, tra gli esponenti di quella scuola romantica contro la quale intendeva prendere posizione¹⁵. Quando, però, nel 1819, gli capita effettivamente fra le mani la traduzione del *Werther* di Michiel Salom l'effetto è dirompente. Così, qualche tempo dopo, Leopardi riflette sul significato di quell'incontro:

Molti sono che dalla lettura de' romanzi libri sentimentali ec. o acquistano una falsa sensibilità non avendone, o corrompono quella vera che avevano. Io sempre nemico mortalissimo dell'affettazione massimamente in tutto quello che spetta agli effetti dell'animo e del cuore mi sono ben guardato dal contrarre questa sorta d'infermità, e ho sempre cercato di lasciar la natura al tutto libera e spontanea operatrice ec. A ogni modo mi sono avveduto che la lettura de' libri non ha veramente prodotto in me nè affetti o sentimenti che non avessi, nè anche verun effetto di questi, che senza esse letture non avesse dovuto nascere da se: ma pure gli ha accelerati, e fatti sviluppare più presto, in somma sapendo io dove quel tale affetto moto sentimento ch'io provava, doveva andare a finire, quantunque lasciassi intieramente fare alla natura, nondimeno trovando la strada come aperta, correvo per quella più speditamente.

Per esempio nell'amore la disperazione mi portava più volte a desiderar vivamente di uccidermi: mi ci avrebbe portato senza dubbio da se, ed io sentivo che quel desiderio veniva dal cuore ed era nativo mio proprio non tolto in prestito, ma egualmente mi pareva di sentire che quello mi sorgea così tosto perché dalla lettura recente del Verter, sapevo che quel genere di amore ec. finiva così, in somma la disperazione mi portava là, ma s'io fossi stato nuovo in queste cose, non mi sarebbe venuto in mente quel desiderio così presto, dovendolo io come inventare, laddove (non ostante ch'io fuggissi quanto mai si può dire ogni imitazione ec.) me lo trovava già inventato¹⁶.

Il ventunenne contino marchigiano sembra insomma non essere sfuggito alla forte impressione che aveva spinto i giovani di mezza Europa a identificarsi con l'infelice Werther fino a desiderare di emularne l'impulso

¹⁵ Cfr. ELENA POLLEDRI, *Giacomo Leopardi und die scrittori romantici Italiens: Romanticismo oder Romantik?*, in *Leopardi und die europäische Romantik. Akten der 23. Jahrestagung der Deutschen Leopardi-Gesellschaft in Jena, 7.-9. November 2013*, a cura di E. COSTADURA, D. DI MARIA, S. NEUMEISTER, Winter, Heidelberg, 2013, pp. 35-64.

¹⁶ *Zib.* 64.

suicida. Come ha notato Blasucci, non sarebbe stata fuori luogo da parte di Leopardi un'ammissione più generosa «circa la funzione per lui maieutica del *Werther*»¹⁷, che va ben oltre il limitato problema del suicidio. Il *Verter* tradotto da Salom serve infatti da potentissimo catalizzatore di vari processi in atto nella vita e nella scrittura leopardiane. Il 1819 è, come noto, l'anno della cosiddetta «mutazione totale»¹⁸ e della tentata fuga da casa: sia la svolta in senso filosofico che la conclamata ribellione contro il chiuso e gretto ambiente recanatese trovano nel *Verter* solidi appigli¹⁹. Inoltre, Pietro Giordani, con il quale Giacomo intrattiene già dal 1817 un intenso e consolatorio rapporto epistolare, è una figura di amico e corrispondente sovrapponibile a quella di Wilhelm²⁰. Non è poi difficile ravvisare nel romanzo un degno manifesto di molti temi vicini al cuore di Leopardi: l'illusione e la disillusione, la noia e il consumo delle forze vitali, il potere generativo dell'immaginazione e del ricordo, la natura e l'arte, la felicità e il piacere, l'infanzia e la corruzione, l'irrisoluzione e l'ondeggiamento, il suicidio, l'entusiasmo, la commozione delle ultime volte e molto altro.

Con il suo vasto repertorio di motivi «già inventati», il romanzo di Goethe diventa rapidamente una pietra angolare della progettualità leo-

¹⁷ LUIGI BLASUCCI, *La svolta dell'idillio e altre pagine leopardiane*, Il Mulino, Bologna 2018, p. 49.

¹⁸ *Zib.* 144.

¹⁹ Senza passare in rassegna tutti i passi pertinenti a questo proposito, basti citare un caso concreto in cui Leopardi si serve del *Verter* come strumento di protesta contro l'autorità paterna. Si tratta della disputa relativa alla pubblicazione della canzone *Nella morte di una donna fatta trucidare col suo portato dal corruttore per mano ed arte di un chirurgo*, cui Monaldo si opponeva poiché avrebbe esposto un fatto realmente avvenuto poco lontano da Recanati. In una lettera del 28 aprile 1820 a Pietro Brighenti, che si stava occupando della pubblicazione, Leopardi minimizza le preoccupazioni del padre richiamandosi al romanzo che ha proprio in quei mesi sulla scrivania, schierandosi contestualmente in favore di una letteratura che tratti di argomenti moderni: «Alle ragioni di mio padre contro la mia prima canzone inedita rispondo con un solo esempio fra i milioni che se ne trovano, e che avrei anche in mente. Il *Verter* di Goethe versa sopra un fatto ch'era conosciutissimo in Germania, e la Carolina e il marito erano vivi e verdi, quando quell'opera famosa fu pubblicata. Ebbene? Ma se volessimo seguire i gran principii prudenziali e marchegiani di mio padre, il quale, come ho detto, non ha niente di mondo letterario, scriveremmo sempre sopra gli argomenti del secolo di Aronne, e i nostri scritti reggerebbero anche alla censura della *quondam* Inquisizione di Spagna. Il mio intelletto è stanco delle catene domestiche ed estranee» (G. LEOPARDI, *Epistolario*, cit., p. 401). Si noti come qui il *Verter* serva da *exemplum* per una presa di posizione in favore di una letteratura che tratti di argomenti moderni, tema all'epoca molto dibattuto nell'ambito della *querelle* classico-romantica.

²⁰ Nella *Vita abbozzata di Silvio Sarno*, progetto di romanzo autobiografico in forma epistolare, Giordani avrebbe dovuto svolgere la parte dell'amico al quale le lettere erano indirizzate. Massimo Natale ha inoltre notato una certa permeabilità tra il *Verter* e alcune righe di Giacomo a Giordani, cfr. MASSIMO NATALE, *Qualche appunto sulla fortuna italiana del Werther*, in *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo. Atti del XVIII congresso dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Padova, 10-13 settembre 2014)*, a cura di G. BALDASSARRI, V. DI IASO, G. FERRONI, E. PIETROBON, ADI editore, Roma 2016, pp. 1-9: 4-5.

pardiana. È (anche) sulla scorta dell'esempio wertheriano che si sviluppa il cantiere dell'autobiografia²¹ e assai ben documentate sono le tracce di questa lettura nella composizione dei primi idilli²². Tra i casi più indicati di come l'iconografia stürmeriana vada a infiltrare l'opera di Leopardi si ricordi solo l'esempio dell'abbozzo *Elegia di un innamorato in mezzo alla tempesta*²³, al quale si può forse aggiungere un'ulteriore ipotesi di convergenza tra l'argomento di idillio *Fanciulle nella tempesta*, che descrive il duro abbattersi di un temporale su alcune «triste donzellette»²⁴ liete e ignare colte da un panico irrefrenabile all'oscurarsi del cielo vengono, e la lettera di Werther datata 16 giugno, laddove un temporale i cui segni erano stati volutamente ignorati dai presenti interrompe con violenza il ballo, generando la reazione terrorizzata delle figure femminili che fuggono, gridano e cercano invano riparo e conforto. Siamo in un territorio eminentemente leopardiano: quello del gioco interrotto²⁵, di cui Goethe per bocca del suo protagonista fornisce una spiegazione razionale e di vaga matrice sensistica:

Ell'è cosa naturale qualora ci sopravvenga qualche sventura, o che ci giunga una trista nuova in mezzo ai contenti, ch'essa ci debba fare un'impressione più forte e più sensibile che in altro tempo, sia, perchè il contrasto si fa sentire con maggior forza e violenza, o sia piuttosto, e come io penso, che i sensi nostri aperti allora alle impressioni, siano tanto più disposti a riceverle, e ad assorbirle con più efficacia ed energia²⁶.

²¹ Ne rende ampiamente conto Franco D'Intino in vari luoghi dell'introduzione e dell'apparato di commento a GIACOLMO LEOPARDI, *Scritti e frammenti autobiografici*, Salerno, Roma 1995.

²² Vi è recentemente tornato BLASUCCI, *La svolta dell'idillio*, cit., specialmente alle pp. 26-31 e 48-51, ma si tratta di un filone di ricerca di lunga tradizione, non solo rispetto ai primi idilli, ma a tutta la produzione lirica leopardiana: si vedano almeno RICCARDO MASSANO, *Werther, Ortis e Corinne in Leopardi. Filigrana dei canti in Leopardi e il Settecento. Atti del primo convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati 13-16 settembre 1962)*, a cura del CNSL, Olschki, Firenze 1964, pp. 415-435; PINO FASANO, *Ein Romantisch[es] Lied: il Werther e la lirica italiana*, «La rassegna della letteratura italiana», 1989, LXXXIII, 1-2, pp. 5-42; RAFFAELLA BERTAZZOLI, *Il Werther tra Monti e Leopardi*, «Humanitas», 1998, 53, 1/2, pp. 131-54; GIORGIO MANACORDA, *Materialismo e masochismo. Il Werther, Foscolo e Leopardi*, Artemide, Roma 2001; GIUSEPPE ANTONIO CAMERINO, *L'«orrenda delizia» di Werther. Leopardi e l'elegia* in Id., *Lo scrittoio di Leopardi. Processi compositivi e formazione di tòpoi*, Liguori, Napoli 2011, pp. 29-43.

²³ Sono palesi i prestiti dalla lettera wertheriana dell'8 dicembre; cfr. G.A. CAMERINO, *L'«orrenda delizia»*, cit., pp. 35-38.

²⁴ LEOPARDI, *Tutte le poesie*, cit., p. 459.

²⁵ Si veda FRANCO D'INTINO, *Introduzione* a G. LEOPARDI, *Scritti e frammenti*, cit., pp. XI-CVII: LXIII-LXV.

²⁶ JOHANN WOLFGANG VON GOETHE, *Verter. Opera originale tedesca del celebre signor Goethe trasportata in italiano dal D. M. S.*, G. Rosa, Venezia 1796, p. 89.

Tuttavia, se la scena schizzata da Goethe si svolge in un contesto borghese, che più si confà al genere del romanzo, quella dell'abbozzo *Fanciulle nella tempesta* rimane in un'ambientazione campestre, tradizionalmente associata all'idillio e dunque circoscritta a un genere lirico, che a Leopardi riesce più congeniale di quello romanzesco.

La difficoltà nello stabilire con certezza se determinati esiti vadano ricondotti o meno all'influsso di Goethe nasce dal fatto che la lettura del *Verter* entra in un produttivo cortocircuito sia con un immaginario molto personale e in larga misura indipendente dalle sollecitazioni esterne²⁷, sia con una serie di altri testi e autori verso cui Leopardi nutre grande interesse: l'*Ortis* foscoliano, l'*Ossian* tradotto da Cesarotti²⁸, la lirica di Monti²⁹, la filosofia di Rousseau³⁰. Apparentemente meno giustificata è invece l'associazione con Petrarca che occorre in un passo zibaldoniano sulla capacità di certe opere letterarie di confortare il lettore pur mettendolo di fronte all'evidenza dell'infelicità umana:

Osserverò che il detto fenomeno occorre molto più difficilmente nelle poesie tetre e nere del Settentrione, massimamente moderne, come in quelle di lord Byron, che nelle meridionali, le quali conservano una certa luce negli argomenti più bui, dolorosi e disperanti; e la lettura del Petrarca, p.e. de' Trionfi e della conferenza di Achille e di Priamo, dirò ancora di Verter, produce questo effetto molto più che il Giaurro, o il Corsaro ec. non ostante che trattino e dimostrino la stessa infelicità degli uomini, e vanità delle cose³¹.

Per spiegarla, si può essere tentati di risalire alla mediazione di Salom, che premette alla sua edizione un'epigrafe tratta dal *Canzoniere* («Ove sia chi per prova intenda amore, / Spero trovar pietà più che perdono») e nella sua traduzione attinge volentieri a moduli petrarcheschi per aggirare alcune difficoltà poste dal testo di partenza³². In ogni caso, nel passo

²⁷ Suona come un avvertimento, a tal proposito, il già citato *Zib.* 64, in cui Leopardi si dice convinto che il *Verter* lo abbia aiutato a percorrere più rapidamente una strada sulla quale si era già avviato autonomamente.

²⁸ Anche se Salom lamenta di esser stato costretto a tradurre di proprio pugno l'estratto dall'*Ossian* che chiude il romanzo, in quanto il brano riportato in tedesco «non restò sempre fedele all'originale inglese» (MICHIEL SALOM, *Nota a J. W. VON GOETHE, Verter*, cit., p. 131), la sua versione è comunque ricalcata su quella di Cesarotti.

²⁹ Sulla mediazione montiana tra il *Werther* e Leopardi cfr. soprattutto FASANO, *Ein romanti[sch]es Lied*, cit.

³⁰ Per l'associazione *Verter*-Rousseau cfr. *Zib.* 56.

³¹ *Zib.* 261.

³² A titolo di esempio si possono ricordare la lettera del 16 luglio 1771 in cui il generico «das» in «Ach wie mir das durch alle Adern läuft, wenn meine Finger unversehns den ihrigen berührt»

appena citato, pare che Leopardi provi un certo imbarazzo nel constatare come *Verter*, che secondo un impianto a questa altezza in fase di ridefinizione ma non ancora rinnegato³³ dovrebbe stare tra gli scritti dei settentrionali à la Byron, sia invece degno di figurare tra i meridionali, o comunque nella schiera di quelle

opere di genio che quando anche rappresentino al vivo la nullità delle cose [...] e facciano sentire l'inevitabile infelicità della vita [...] tuttavia ad un'anima grande che si trovi anche in uno stato di estremo abbattimento, disinganno, nullità, noia e scoraggiamento [...] servono sempre di consolazione, raccendono l'entusiasmo, e non trattando nè rappresentando altro che la morte, le rendono, almeno momentaneamente, quella vita che aveva perduta³⁴.

Forse per non interrompere il fluire del ragionamento, questa eccezione viene rimandata al pensiero seguente («dirò ancora di Verter») il cui attacco suona quasi sulla difensiva: «Io so che letto Verter mi sono trovato caldissimo nella mia disperazione letto lord Byron, freddissimo, e senza entusiasmo nessuno; molto meno consolazione»³⁵.

Leopardi fatica insomma a conciliare una concreta ed esaltante esperienza di lettura con un orizzonte d'attesa secondo il quale le opere romantiche, settentrionali, moderne, sentimentali peccherebbero di un eccesso di riflessività e non sarebbero perciò in grado di suscitare piacere, consolazione ed entusiasmo. Alla luce di simili considerazioni, appare più che plausibile l'ipotesi formulata da Manacorda che Leopardi inizi a servirsi della categoria di «opera di genio» proprio per spiegare – in primo luogo a sé stesso – la singolarità del *Verter*³⁶.

(JOHANN WOLFGANG VON GOETHE, *Die Leiden des jungen Werthers. Erste Fassung von 1774*, Reclam, Stuttgart 2015, p. 38) viene tradotto con l'espressione petrarchesca «celesti ardore» (GOETHE, *Verter*, cit., p. 71); o, in modo più significativo per la prospettiva leopardiana, la lettera d'apertura, laddove «angenehmen Unterhalt» (GOETHE, *Die Leiden*, cit., p. 5), letteralmente «piacevole intrattenimento», viene reso da Salom con il sintagma, anch'esso attestato nelle *Rime*, «dolce inganno» (GOETHE, *Verter*, cit., p. 1). Se per Fasano il prorompere del modello *Werther* nella lirica italiana svolge la funzione di aggiornare quello petrarchesco su cui si innesta (FASANO, *Ein romantisch[es] Lied*, cit., pp. 22 e 30), non è forse da sottovalutare il fatto che proprio quel repertorio sia già incorporato nella traduzione di cui si servono almeno due dei protagonisti di questa rivoluzione, Ugo Foscolo e lo stesso Leopardi.

³³ Cfr. EMILIO BIGI, *Il Leopardi e i romantici*, in ID., *Poesia e critica tra fine Settecento e primo Ottocento*, Cisalpino-Goliardica, Milano 1986, pp. 149-173: 161.

³⁴ *Zib.* 260.

³⁵ *Zib.* 261.

³⁶ MANACORDA, *Materialismo e masochismo*, cit., p. 161.

L'oscurità (1821-1826)

Fino al 1821 per designare il romanzo giovanile di Goethe Leopardi si serve della grafia scelta da Salom, *Verter*. Da ciò si può facilmente arguire che fino a quella data non ha avuto accesso a fonti alternative. Questa forma scomparirà a vantaggio di «Werther» soltanto a partire dal 1828, quando il testo si riaffaccerà all'orizzonte leopardiano. Bertazzoli riconduce il cambiamento all'ipotesi che in quel periodo, a Firenze, Leopardi possa aver consultato la traduzione francese di L. C. De Salse³⁷, ma non sembra da escludere che la memorizzazione della "giusta" grafia sia avvenuta ben prima, non per forza grazie a una diversa traduzione, bensì con il semplice ampliarsi del bacino da cui Leopardi trae le informazioni. Basti pensare che all'autunno del 1821 risale lo studio attento del *De l'Allemagne*, che naturalmente cita *Werther* secondo la forma corrente. La critica ha ridimensionato l'importanza di questa lettura ai fini di un perfezionamento delle cognizioni leopardiane in fatto di letteratura tedesca, rilevando, sulla base degli appunti presenti nello *Zibaldone*, che mentre sfoglia la monumentale opera di Madame de Staël Leopardi fa caso più alle osservazioni di natura linguistico-antropologica che non ai paragrafi dedicati alle singole personalità di scrittori e filosofi³⁸. Nondimeno, la sua attenzione è senz'altro caduta sulle pagine relative a Goethe. Sempre nello *Zibaldone*, infatti, quest'ultimo viene chiamato in causa in un pensiero sull'argomento «quanto giovi la riflessione alla vita»³⁹, sul quale per brevità non ci soffermeremo. Nel *De l'Allemagne* Leopardi ha finalmente a disposizione un campionario sufficientemente esaustivo della produzione goethiana e chissà che non vi siano interferenze, ad esempio, tra il resoconto staëliano dell'*Iphigenie* e il disegno leopardiano, databile intorno a quel periodo, di una «Ifigenia, tragedia o dramma dove si finisca colla morte della fanciulla»⁴⁰; o tra il rito indiano del rogo delle vedove raccontato nella ballata di Goethe *Der Gott und die Bajadere*, intitolata da Madame de Staël *La Bayadère*, e quello cui si accenna ne *La scommessa di Prometeo*; o magari persino tra il *Tasso* goethiano e quello presente nelle *Operette morali*. Soprattutto, grazie al trattato sulla Germania, il paradigma attraverso il quale Leopardi misura le opere tedesche subisce un assestamento: la coloritura mistica e visionaria delle terre del nord non viene messa in discussione, ma è oggetto di un'ampia rivalutazione.

³⁷ BERTAZZOLI, *Il Werther*, cit., p. 144.

³⁸ ROLANDO DAMIANI, *Leopardi e Madame de Staël*, «Lettere italiane», 1993, 45, IV, pp. 538-561: 554.

³⁹ *Zib.* 1062.

⁴⁰ LEOPARDI, *Tutte le poesie*, cit., p. 1111.

Non è agevole verificare se in seguito, durante il soggiorno romano, la vicinanza dello zio Antici e i rapporti instaurati, a partire dal 1823, con vari filologi tedeschi abbiano portato con sé un nuovo afflusso di notizie riguardo gli sviluppi della letteratura contemporanea in Germania. Per quanto riguarda Goethe, rimandi espliciti riaffiorano soltanto nel 1826, stavolta nell'epistolario, e sono originati da uno scritto facilmente identificabile: le *Lettere dalla Germania* di Enrico Mayer, intellettuale e pedagogo toscano di origini tedesche, nonché sodale di Vieusseux, dietro invito del quale approfitta di un lungo soggiorno nel Württemberg tra il 1823 e il 1826 per informare i lettori dell'«Antologia» sulle novità dalla Germania⁴¹. Ne viene fuori un piccolo *De l'Allemagne* nostrano, che si pone l'obiettivo di «stabilire una più intima comunicazione letteraria fra i tedeschi e gl'italiani» evitando di soffermarsi sempre solo su «quelle tante carte depositarie di sogni metafisici e di sottigliezze filologiche»⁴², vale a dire provando a scardinare i pregiudizi gravanti allora sulle opere tedesche, percepite dagli italiani – e da Leopardi stesso – o come aride compilazioni sistematiche o come stravaganti speculazioni svincolate dalla realtà. Dopo un breve preambolo programmatico, Mayer rivolge subito l'attenzione a Goethe e alla recente pubblicazione di *Dichtung und Wahrheit*, i cui capitoli consacrati agli anni giovanili gli danno modo di diffondersi su alcune questioni di pedagogia. La discussione sulle «Memorie di Goethe», di cui sono offerti alcuni estratti in traduzione, si protrae fino al 1826 e attorno a esse si sviluppa un dibattito tutto interno all'«Antologia»⁴³. Sollecitato dall'amico Puccinotti⁴⁴, Leopardi le commenta a sua volta:

Le Memorie del Goethe hanno molte cose nuove e proprie, come tutte le opere di quell'autore, e gran parte delle altre scritture tedesche; ma sono scritte con una così salvatica oscurità e confusione, e mostrano certi sentimenti e certi principii così bizzarri, mistici e da visionario, che se ho da dirne il mio parere, non mi piacciono veramente molto.⁴⁵

⁴¹ Il profilo di Enrico Mayer più completo è ancora ARTURO LINAKER, *La vita e i tempi di Enrico Mayer*, Barbera, Firenze 1898.

⁴² ENRICO MAYER, *Lettere dalla Germania, dirette all'Accademica Labronica*, «Antologia», agosto 1825, LVI, pp. 1-18: 2.

⁴³ Nel numero di aprile Antonio Benci, anche lui livornese ed esperto tanto di pedagogia quanto di letteratura tedesca, interviene con una *Lettera intorno all'educazione italiana, considerata ne' secoli passati*, indirizzata a Mayer e argomentata con ampio ricorso a brani goethiani, in particolare dall'autobiografia, letti però in chiave anti-romantica.

⁴⁴ Lettera del 29 maggio 1826 in G. LEOPARDI, *Epistolario*, cit., p. 1170.

⁴⁵ LEOPARDI, *Epistolario*, cit., p. 1174.

Difficile rintracciare con precisione i luoghi del testo a cui questo giudizio si riferisce. A colpire Leopardi sono forse i passaggi meno aneddotici e più viranti verso l'estetica (e la mistica), come il seguente:

Io cercava di liberarmi nel mio interno da ogni oggetto straniero, di considerare con amore gli oggetti esterni, e di lasciare che tutti gli esseri, cominciando dall'uomo, agissero sopra di me, ciascuno nel modo proprio, il più profondamente che fosse possibile alla mia sensibilità.⁴⁶

Il bilancio non deve essere comunque del tutto negativo, se ancora mesi dopo Giacomo scrive al fratello Carlo: «le tue lettere son triste, ma son care e belle, ed io amo meglio di sentirti lamentare che di lasciarti tacere. Il tuo stile si rassomiglia a quello del Goethe nelle Memorie della sua vita che ha pubblicate ultimamente»⁴⁷. È interessante notare come l'accusa di oscurità mossa da Leopardi sia in certa misura già presente nei medesimi termini, sebbene in forma rovesciata, nelle stesse *Lettere* di Mayer, il quale oltre a *Dichtung und Wahrheit* traduce in quei mesi per l'«Antologia» anche il celebre intervento di Goethe sul romanticismo italiano, in cui si legge: «è [...] precipitosa la moltitudine a chiamar romantico tutto ciò che è oscuro, inetto, confuso e incomprendibile»⁴⁸. Mayer per primo prende coscienza del fatto che i dati da lui forniti sono gettati senza rete in un sistema che non ha familiarità con la letteratura tedesca ed è perciò destinato a recepirli come «oscuri»: «quanto ho scritto deve riuscir necessariamente oscuro e incompleto [...]. Così tutti i ragguagli intorno ad una letteratura straniera non sono che parole tronche e senza vita, se ignoti sono gli oggetti ai quali si riferiscono». Nel caso di Leopardi, a fronte di una cauta rivalutazione della letteratura tedesca in generale e dell'opera di Goethe in particolare, e nonostante le buone intenzioni di Mayer, la vecchia visione della Germania persiste. Così Puccinotti viene incoraggiato ad anteporre al «salvatico» Goethe il meglio conosciuto Byron, «uno dei pochi poeti degni del secolo, e delle anime sensitive e calde»⁴⁹.

⁴⁶ JOHANN WOLFGANG VON GOETHE, *Finzione e verità* [titolo redazionale di Mayer], tradotto e citato da E. MAYER, *Lettere dalla Germania*, «Antologia», febbraio 1826, LXII, pp. 1-22: 6.

⁴⁷ LEOPARDI, *Epistolario*, cit., p. 1249.

⁴⁸ ENRICO MAYER, *Lettere dalla Germania*, «Antologia», dicembre 1825, LX, pp. 19-29: 28. La stessa frase verrà ripresa anche nella replica di Benci.

⁴⁹ LEOPARDI, *Epistolario*, cit., p. 1174. Sull'oscillante rapporto di Leopardi con Byron, cfr. MARIO VERDUCCI, *Cultura inglese in Giacomo Leopardi*, Eco, San Gabriele 1994, pp. 151-189.

L'ardire (1828-1832)

Interagendo con la cerchia dell'«Antologia», Leopardi può facilmente aver intercettato i primi segni dell'ingresso del *Faust* nel canone della letteratura tedesca in Italia, avvenuto all'incirca tra il 1828 e il 1832 non senza destare l'attenzione degli ambienti fiorentini⁵⁰. A proposito di quello che si avviava allora a essere riconosciuto anche nella penisola come il massimo capolavoro goethiano⁵¹, Leopardi aveva già avuto modo di leggere le pagine di Madame de Staël e si tende a ritenere che possa esservene una traccia nell'operetta del 1824 *Malambruno e Farfarello*, la cui tematica è, in effetti, marcatamente faustiana⁵². La prima e unica menzione esplicita del *Faust* in un testo leopardiano risale però al 1829, ovvero proprio al periodo in cui l'opera comincia a essere recepita dalla critica italiana e la prima traduzione è in dirittura d'arrivo. Leopardi, dal canto suo, ne rileva soprattutto il carattere innovativo – riproponendo in qualche modo il giudizio dato sulle *Memorie*, che contenevano «molte cose nuove e proprie» – e «l'ardire»:

Che grande ardire, che gran novità nel poetar del Chiabrera. Un poco d'imitazione di Pindaro, in luogo dell'imitazione del Petrarca seguita allora da tutti i così detti lirici. E pur tant'è: a que' tempi questa novità pareva somma, arditissima, facea grand'effetto. Oggi par poco, e basta appena a far impressione poetica tutta la novità e l'ardire che è nel Fausto o nel Manfredo. – Può servire a un Discorso sul romanticismo.⁵³

A proposito di questo passo si è giustamente portata l'attenzione sulla quasi contemporanea recensione di Mazzini alla traduzione del *Faust* compiuta da Gérard de Nerval, di cui il teorico del Risorgimento auspicava una controparte italiana⁵⁴. Infatti, anche se l'articolo è di poco posteriore all'appunto zibaldoniano, entrambi testimoniano di un simultaneo convergere dell'attenzione dell'intellettualità italiana sul *Faust*. Della versione di Nerval Leopardi ha però probabilmente avuto sotto gli occhi un'altra recensione, apparsa sul «Bulletin de Férussac», da lui intensamente con-

⁵⁰ Già nel gennaio 1828 *Faust* viene nominato due volte nell'«Antologia» (M., *Armance ou quelques scènes d'un salon de Paris en 1827*, «Antologia», 1828, LXXXV, p. 73; M., *Interesse di Goethe per Manzoni, traduzione dal tedesco*, ivi, p. 116).

⁵¹ SISTO, *Traiettorie*, cit., pp. 39-68.

⁵² Cfr. IDA DE MICHELIS, *Il viaggio di Faust*, Viella, Roma 2017, p. 60.

⁵³ Zib. 4479. Sull'associazione tra *Faust* e *Manfred* cfr. DE MICHELIS, *Il viaggio di Faust*, cit., p. 64.

⁵⁴ GIUSEPPE MAZZINI, *Faust, tragédie de Goethe*, «Indicatore livornese», 11 e 18 maggio 1829, 11-12.

sultato a Firenze nel 1828. Come risulta da vari appunti zibaldoniani, in questa rivista, che tratta in una sezione congiunta di filologia e di etnografia, Leopardi cerca notizie su popoli lontani e sulle loro bizzarre credenze, quasi con un ritorno alla raccolta degli «errori popolari» per il saggio del 1815. E soprattutto di stranezze, magia, incantesimi e superstizioni pare si parli nel *Faust* se si dà retta al recensore francese, il quale riferisce che «l'histoire de Faust repose sur une tradition fort ancienne en Allemagne, et, par cela seul, elle mériterait une mention de notre part à l'article des croyances et des superstitions des peuples» e continua riportando il lungo titolo di una biografia tardocinquecentesca del Faust storico: «histoire véridique des abominables péchés et vices du docteur *Faustus*, fameux magicien et enchanteur, ainsi que de nombre d'aventure prodigieuses et admirables, lesquelles, par le moyen de sa science magique, il s'est attirées, jusqu'à sa fin épouvantable»⁵⁵. L'ardire del *Faust* sta probabilmente, agli occhi di Leopardi, già in quel tanto di fantastico e di stregonesco che vi si ritrova; e di «chaos» e «hardiesse» parlava del resto Madame de Staël nel presentare il *Faust* come una *pièce* in cui hanno ampio gioco «le merveilleux, les prodiges, les sorcières, les métamorphoses etc.»⁵⁶. Tuttavia, il termine «ardire» sembra rinviare non tanto ai contenuti quanto a un certo coraggio nell'innovazione stilistica, confinante con il sublime, capace di liberarsi dalle convenzioni e rompere l'uniformità⁵⁷.

Richiamandosi all'esempio del *Faust*, Leopardi intende registrare l'intorpidimento della sensibilità moderna, ormai assuefatta ai consueti mezzi della letteratura e quindi bisognosa di sollecitazioni sempre più intense, laddove in altri tempi già il ricorso a un modello alternativo a quello petrarchesco, ormai consumato, sortiva grandi effetti. Ciò che però ne deduce è che tra tutti questi rivolgimenti il bisogno dell'uomo di trovare piacere nella poesia si è preservato intatto: il ragionamento viene ulteriormente sviluppato in questa direzione nell'appunto successivo, in cui peraltro Leopardi torna, a distanza di dieci anni dalla prima fulminante lettura, su *Werther*:

⁵⁵ E. HÉREAU, *Faust, tragédie de Goethe. Nouvelle traduction complète en prose et en vers*, par Gérard, «Bulletin des Sciences Historiques, Antiquité, Philologie», 9, 1828, pp. 22-25: 22 e 23.

⁵⁶ GERMAINE DE STAËL, *De l'Allemagne*, Garnier Flammarion, Paris 1968, I, p. 349.

⁵⁷ La parola «ardire», di cui questa è l'ultima occorrenza nello *Zibaldone*, si trova di frequente nel lessico estetico di Leopardi, spesso associata a «libertà» e «varietà», cfr. *Zib.* 771, 774, 1008-1009, 1014, 2097, 2173-74. Sul concetto di ardire in Leopardi, cfr. ALESSANDRO SCHIESARO, *Leopardi, Orazio e la teoria degli «ardiri»*, Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia, 1986, III, XVI, 2, pp. 569-601.

L'immaginazione ha un tal potere sull'uomo (dice Villemain, *Cours de littérature française*, Paris 1828. nell'Antolog. N.97. p. 125. in proposito del generale entusiasmo destato dai canti ossianici al loro comparire, ed anco al 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. E quindi si vede che quello che si suol dire, che la poesia non è fatta per questo secolo, è vero piuttosto in quanto agli autori che ai lettori⁵⁸.

In corrispondenza con la riscoperta di una viva e piena vena poetica, Leopardi guarda di nuovo a Goethe e al suo «ardire» e riprende in mano i progetti di un tempo. Pensa a un «Discorso sul romanticismo» che coinvolga stavolta non più solo Byron e, dei tedeschi, Schlegel, Lessing, Bürger e Klopstock, ma poggi su un repertorio aggiornato, di cui Goethe è ormai parte integrante. Inoltre, cova l'idea di un «Eugenio, romanzo (Werther), *frammenti*»⁵⁹, ideale prosecuzione del vecchio abbozzo di romanzo alla maniera wertheriana – e a lungo si potrebbe ragionare sull'indicazione «frammenti» in rapporto coi «pensieri vaghi e scuciti»⁶⁰ di cui parla Salom nella sua introduzione al *Verter*. Si è poi ipotizzato che l'operetta *Tristano e un amico*, composta nel 1832, possa recare anch'essa un'impronta del *Faust*⁶¹.

In chiusura, è suggestivo chiedersi se su tali basi valga la pena di seguire alcuni deboli echi che dal *Faust* nelle trasposizioni francesi di Madame de Staël e Nerval, che Leopardi potrebbe senz'altro aver letto, sembrano risuonare dentro l'arditissima stagione dei canti pisano-recanatesi.

Si pensi, ad esempio, al pastore errante che vaga per il deserto e a Faust nel suo studio altrettanto arido e riarso, entrambi a colloquio con una luna silenziosa:

Astre à la lumière argentée, lune silencieuse, daigne pour la dernière fois jeter un regard sur ma peine!... j'ai si souvent la nuit veillé près de ce pupitre ! C'est alors que tu m'apparaisais sur un amas de livres et de papiers, mélancolique amie ! Ah ! Que ne puis-je, à ta douce clarté, gravir les hautes montagnes, errer dans les cavernes avec les esprits, danser sur le gazon pâle des prairies, oublier toutes les misères de la science, et me baigner rajeuni dans la fraîcheur de ta rosée !

⁵⁸ Zib. 4479.

⁵⁹ LEOPARDI, *Tutte le poesie*, cit., p. 1113.

⁶⁰ SALOM, *Notizie storiche sulla presente operetta*, in J.W. VON GOETHE, *Verter*, cit., pp. non numerate.

⁶¹ DE MICHELIS, *Il viaggio di Faust*, cit., p. 61.

Hélas ! et je languis encore dans mon cachot ! Misérable trou de muraille, où la douce lumière du ciel ne peut pénétrer qu'avec peine à travers ces vitrages peints, à travers cet amas de livres poudreux et vermouls, et de papiers entassés jusqu'à la voûte. Je n'aperçois autour de moi que verres, boîtes, instruments, meubles pourris, héritage de mes ancêtres... Et c'est là ton monde, et cela s'appelle un monde!

Et tu demandes encore pourquoi ton cœur se serre dans ta poitrine avec inquiétude, pourquoi une douleur secrète entrave en toi tous les mouvements de la vie ! [...]

Délivre-toi ! Lance-toi dans l'espace ! [...] Tu pourras connaître alors le cours des astres; alors, si la nature daigne de t'instruire, l'énergie de l'âme te sera communiquée comme un esprit à un autre esprit. [...] Où te saisir, nature infinie?⁶²

Che fai tu, luna, in ciel? dimmi, che fai,
silenziosa luna?

[...]

Dimmi, o luna: a che vale
Al pastor la sua vita,
la vostra vita a voi? dimmi: ove tende
questo vagar mio breve,
il tuo corso immortale?

[...]

Spesso quand'io ti miro
star così muta in sul deserto piano,
che, in suo giro lontano, al ciel confina;
ovver con la mia greggia
seguirmi viaggiando a mano a mano;
e quando miro in cielo arder le stelle;
dico fra me pensando:

– A che tante facelle?
che fa l'aria infinita, e quel profondo
infinito seren? che vuol dir questa
solitudine immensa? ed io che sono? –

[...]

Forse s'avess'io l'ale
da volar su le nubi
e noverar le stelle ad una ad una,
o come il tuono errar di giogo in giogo,
più felice sarei, dolce mia greggia,
più felice sarei, candida luna.⁶³

⁶² JOHANN WOLFGANG VON GOETHE, *Faust*, trad. fr. di Gérard de Nerval, Garnier Flammarion, Paris 1964, pp. 47-48.

⁶³ LEOPARDI, *Tutte le poesie*, cit., pp. 160-164.

Oppure si guardi a Gretchen e a Silvia – le cui speranze di semplice e paga contentezza sono state crudelmente spezzate – messe a confronto con le loro controparti maschili, corrotte e corruttrici⁶⁴:

Hélas, s'écrie Faust, elle eût été si facilement heureuse, une simple cabane dans une vallée des Alpes, quelques occupations domestiques, auraient suffi pour satisfaire ses désirs bornés, et remplir sa douce vie; mais moi l'ennemi de Dieu, je n'ais pas eu de repos que je n'ai brisé son cœur, que je n'aie fait tomber en ruine sa pauvre destinée. Ainsi donc la paix doit lui être ravie pour toujours.

[...] le mauvais esprit lui parle d'une voix basse, et lui dit :

«Te souviens-tu, Marguerite, de ce temps où tu venais ici te prosterner devant l'autel ? tu étais alors pleine d'innocence, tu balbutiais timidement les psaumes, et Dieu régnait dans ton cœur. Qu'as-tu fait, Marguerite?»⁶⁵

Silvia, rimembri⁶⁶ ancora
 quel tempo della tua vita mortale,
 quando beltà splendea
 negli occhi tuoi ridenti e fuggitivi,
 e tu, lieta e pensosa, il limitare
 di gioventù salivi?
 Sonavan le quiete
 stanze, e le vie dintorno,
 al tuo perpetuo canto,
 allor che all'opre femminili intenta
 sedevi, assai contenta
 di quel vago avvenir che in mente avevi⁶⁷.

⁶⁴ Sulle analogie tra Silvia e Gretchen, cfr. FRANCO D'INTINO, *La caduta e il ritorno*, Quodlibet, Macerata, 2019, pp. 183-186.

⁶⁵ STAËL, *De l'Allemagne*, cit., I, p. 355.

⁶⁶ In una precedente variante, al posto di «rimembri» si aveva «sovventi», il che sembra avvicinare la formulazione a quella sopracitata dal *Faust*.

⁶⁷ LEOPARDI, *Tutte le poesie*, cit., pp. 150-151.

«Mirate e giudicate». *Il problema del narratore
nelle traduzioni ottocentesche dei romanzi goethiani*

DARIA BIAGI

De toutes les fictions les romans étant la plus
facile, il n'est point de carrière dans laquelle les
écrivains des nations modernes se soient plus
essayés.

MADAME DE STAËL, *De l'Allemagne*

Goethe lirico, drammatico, epico

A cavallo tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo, mentre in tutta Europa l'opera di Goethe si avvia a diventare punto di riferimento di una nuova riflessione sulla modernità, il germanista Carlo Fasola pubblica sul «Goethe-Jahrbuch» due articoli bibliografici che indagano la presenza dello scrittore tedesco nella cultura italiana del secolo appena trascorso¹. Distinguendo il contributo dei critici – che per tutta la prima metà dell'Ottocento si basano in gran parte su informazioni di seconda mano mediate dalla Francia – da quello dei traduttori – forti invece, a suo parere, di una conoscenza più diretta della lingua e della cultura tedesca –, lo studioso osserva come il nome di Goethe sia stato ben presente ai letterati italiani fin dalla fine del Settecento, ma la conoscenza delle sue opere sia rimasta a lungo superficiale e gravata dall'ostilità di giudizi poco generosi. Per quanto i dati raccolti da Fasola siano stati ampliati e puntualizzati da ricerche ulteriori nel corso del Novecento², le sue conclusioni

¹ CARLO FASOLA, *Goethes Werke in italienischer Übersetzung*, «Goethe-Jahrbuch», 1895, XVI, pp. 220-240, e ID., *Goethe und sein italienisches Publikum*, «Goethe-Jahrbuch», 1909, XXXIII, pp. 154-179. Il primo articolo censisce le traduzioni apparse in volume; il secondo si sofferma invece sugli interventi pubblicati in rivista.

² Cfr. GIANNETTO AVANZI, GIORGIO SICHEL (a cura di), *Bibliografia italiana su Goethe (1779-1965)*, Olschki, Firenze 1972; CARLO CARMASSI, *La letteratura tedesca nei periodici letterari del primo ottocento*, Jacques e i suoi quaderni, Pisa 1984; e il portale *LT.it*, in costante aggiornamento, dedicato alle traduzioni di letteratura straniera in Italia (<<https://www.lt.it/>>, 12 gennaio 2021). Sull'interpretazione di questi dati vedi inoltre FRANCA BELSKI, *La ricezione di Goethe in Italia nella prima metà dell'Ottocento*, in EAD. et al., *Rapporti fra letteratura tedesca e italiana nella prima*

sono di fatto considerate ancora valide dagli studiosi, che interrogandosi sulla problematica ricezione ottocentesca di Goethe ne hanno suggerito nel tempo molteplici ragioni, dalla scarsa qualità delle traduzioni fino alla presa d'atto delle difficoltà che poteva comportare la comprensione di una figura tanto poliedrica per i lettori italiani, abituati a pensare che gli scrittori tedeschi dovessero essere «tutti romantici»³.

Se si confrontano le informazioni bibliografiche relative all'Ottocento con quello che accade nel secolo successivo è soprattutto un dato a stupire: ad essere poco presente nella ricezione ottocentesca è in particolare il Goethe *epico*, il narratore – naturalmente con la grande eccezione del *Werther*, romanzo che tuttavia non viene discusso sulla stampa periodica con la frequenza che il successo di pubblico spingerebbe ad aspettarsi⁴. Ancora nella ricognizione primonovecentesca di Fasola sono diverse le pagine che elencano le traduzioni italiane delle sue opere poetiche (ulteriormente distinte in *Gedichte, Lieder, Balladen, Elegien, Sonette...*) e drammatiche, mentre ne basta una a raccogliere tutto quel che nell'arco di oltre un secolo è stato realizzato sul fronte della narrativa (*Erzählendes – Prosa*)⁵. Si tratta di un aspetto che merita di essere analizzato non soltanto a partire dalle peculiarità dei romanzi goethiani, ma anche alla luce della posizione che il genere romanzo in quanto tale riveste all'epoca nel sistema dei generi letterari: regolarmente in second'ordine rispetto alla lirica e al dramma, il romanzo o «epica in prosa» è soprattutto in paesi come la Germania e l'Italia un genere d'intrattenimento che ancora fatica a ottenere un autentico prestigio⁶, e ciò ha come inevitabile

metà dell'Ottocento, Vita e Pensiero, Milano 1990, pp. 3-55; EAD., *La ricezione di J. W. von Goethe in alcune riviste italiane dell'Ottocento. «Antologia» (1821-1832) – «L'Eco» (1828-1835) – «La Fama» (1836-1877)*, in *Goethe e Manzoni. Rapporti tra Italia e Germania intorno al 1800*, a cura di E. N. GIRARDI, Olschki, Firenze 1992, pp. 77-90 e MICHELE SISTO, *Traiettorie. Studi sulla letteratura tradotta in Italia*, Quodlibet, Macerata 2109, in particolare i capitoli I e II.

³ Per quest'ultima tesi cfr. in particolare MARCO RISPOLI, «*Alfredo Meister*». *Kurioses aus der frühen italienischen Goethe-Rezeption*, «Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts», 2018, pp. 148-179. In questa chiave le cattive traduzioni dei romanzi goethiani sarebbero dunque da considerare una conseguenza, più che una causa, della difficile circolazione di Goethe.

⁴ È quanto osserva Carmassi (*La letteratura tedesca nei periodici*, cit., p. xxv), lasciando intendere che il *Werther*, per quanto amato dal pubblico, non era argomento altrettanto dibattuto tra i letterati.

⁵ FASOLA, *Goethes Werke*, cit., pp. 222-238.

⁶ Cfr. GIOVANNA ROSA, *Il patto narrativo. La fondazione della civiltà romanzesca in Italia*, Milano, Il Saggiatore-Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano 2008; che ricorda come ancora all'epoca dei *Promessi sposi* due recensori autorevoli quali Paride Zajotti e Niccolò Tommaseo non nascondessero il proprio sgomento di fronte al fatto che «l'autore dell'*Adelchi*, il poeta degli *Inni sacri*» si fosse «abbassato» a scrivere un romanzo (p. 132). Negli anni della dominazione

conseguenza la scarsa sorveglianza sulle traduzioni, spesso pubblicate da stampatori-editori sensibili alle promesse di vendita più che alla qualità dei testi. A rendere ancora più problematica l'interpretazione e la traduzione dei romanzi goethiani interviene inoltre – è l'ipotesi che si vuole approfondire in queste pagine – la singolarità della voce narrante costruita dall'autore, quella cioè che potremmo chiamare, con l'ormai nota definizione di Stanzel, la «situazione narrativa» dei suoi romanzi principali⁷. Al di là dei contenuti che potevano di per sé incappare nelle restrizioni della censura – come il suicidio nel *Werther* o l'adulterio delle *Affinità elettive* – a frastornare i lettori ottocenteschi di Goethe sembra infatti essere in primo luogo lo sguardo imparziale dei suoi narratori: in un contesto letterario in cui tanto i sostenitori che i detrattori del genere romanzo ne giudicavano il valore a partire dall'aspetto morale più che da quello estetico⁸, il gesto narrativo di Goethe, che non si poneva come voce guida attraverso la storia narrata, attirava su di sé le critiche di immoralità molto più di quanto non facessero i contenuti delle sue opere.

È un aspetto che si può già rilevare tra le righe di uno dei testi destinati a influenzare di più la circolazione europea dei romanzi goethiani: il *De l'Allemagne* di Madame de Staël. Nella seconda parte dell'opera, dedicata a *La littérature et les arts*, troviamo anzitutto una conferma della disparità di trattamento riservata ai generi narrativi rispetto a quelli poetici e drammatici: a fronte di numerosi capitoli che trattano di poesia e teatro, soffermandosi a lungo anche su singoli drammi come il *Guiglielmo Tell* di Schiller, l'intera produzione narrativa tedesca è confinata al solo XXVIII capitolo (*Des romances*), nel quale il Goethe romanziere, pur avendo un ruolo di primo piano, non viene presentato con particolare entusiasmo⁹. Gli argomenti sono noti: se con il *Werther* lo scrittore

austriaca, inoltre, il *Piano generale di Censura per le provincie lombarde* prescriveva esplicitamente la necessità di «opporsi con fermezza alla propagazione della nocevole lettura dei romanzi» (cfr. ROBERTA BATTAGLIA BONIELLO, *Opere di narrativa tedesca tradotte e pubblicate in Lombardia durante la Restaurazione (1815-1848)*, in BELSKI et al., *Rapporti tra letteratura tedesca e italiana*, cit., pp. 57-105: 57).

⁷ Cfr. FRANZ K. STANZEL, *Theorie des Erzählens*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1989⁴. All'interno del suo famoso cerchio tipologico (*ibid.*, p. [341]) il *Werther* è collocato nell'area della *Ich-Erzählsituation* che prevede la completa identità fra il mondo finzionale dei personaggi e quello del narratore, ma la presenza di un «Ich als Herausgeber» estende il romanzo fino all'area della situazione narrativa cosiddetta «autoriale», che pur mantenendo la narrazione in prima persona sposta la prospettiva verso l'esterno.

⁸ Cfr. ROSAMARIA LORETELLI, UGO MARIA OLIVIERI (a cura di), *La riflessione sul romanzo nell'Europa del Settecento*, Franco Angeli, Milano 2005.

⁹ MME LA BARONNE DE STAËL HOLSTEIN, *De l'Allemagne*, H. Nicolle, à la Librairie Stéréotype,

è riuscito a creare uno dei quei libri che davvero meritano «le rang des drames au théâtre» – e tanto più biasimevoli appaiono dunque le prese di distanza che ne fa in vecchiaia –, non altrettanto riusciti possono dirsi romanzi come il *Wilhelm Meister* e *Le affinità elettive*, nei quali sentimenti e digressioni teoriche tendono a soverchiare l'azione (il *Meister* è definito un «ouvrage philosophique» più che un romanzo), i personaggi – con l'eccezione di Mignon – non sono capaci di suscitare nel lettore una vera partecipazione e lo sguardo del narratore resta spesso troppo ambiguo, improntato a una «calme impartial» che sembra chiedere anche al lettore di non esprimere giudizi. Quando il saggio viene dato alle stampe, il *Werther* è ormai acclamato in tutta Europa e anche in Italia ne circolano diverse traduzioni, ma gli altri due romanzi citati – in particolare *Die Wahlverwandschaften*, uscito nel 1909 – sono ancora poco noti fuori dalla Germania, e i giudizi tiepidi di de Staël ne condizioneranno fortemente la circolazione soprattutto nei paesi dell'Europa centro-meridionale, dove le sue opinioni vengono fatte proprie da numerosi critici e studiosi: Giovanni Ferri de Saint-Constant, poliedrico intellettuale che vive tra l'Italia e la Francia e che in questi anni è nominato rettore dell'Accademia imperiale di Roma, traccia ad esempio nel suo *Spettatore italiano* una panoramica della letteratura tedesca che riprende da *De l'Allemagne* molti dei suoi contenuti e che, nel caso del *Meister* e delle *Affinità elettive*, arriva a parafrasarne direttamente interi paragrafi¹⁰.

Paris 1810 – ré-imprimé par John Murray, London, 1813. Tutte le citazioni che seguono, relative ai romanzi di Goethe, sono tratte dalle pp. 312-325 del secondo tomo. Nella traduzione italiana tempestivamente pubblicata l'anno successivo (*L'Allemagne. Opera della signora baronessa di Staël Holstein*, Silvestri, Milano 1814) gli stessi passi si trovano alle pp. 255-265.

¹⁰ GIOVANNI FERRI DE SAINT-CONSTANT, *Lo spettatore italiano preceduto da un saggio critico sopra i filosofi morali e i dipintori de' costumi e de' caratteri*, Società tipografica de' Classici italiani, Milano 1822, cfr. in particolare il vol. I, cap. VII (*Degli Alemanni*) e i giudizi sui romanzi di Goethe alle pp. 472-473. Sulla figura storica di Ferri si veda la *Postfazione* di Maurizio Pirro alla recente riedizione del *Saggio critico sopra i filosofi morali e i dipintori de' costumi e de' caratteri degli Alemanni* (Mimesis, Milano 2020, pp. 67-80), nella quale l'autore – in linea con quanto rilevato anche da Fasola – osserva come i giudizi di Ferri sulla letteratura tedesca si basino largamente su quelli formulati non solo da Madame de Staël ma anche da Aurelio de' Giorgi Bertola (*Idea della bella letteratura alemanna*, 1784), Angelo Ridolfi (*Prospetto generale della letteratura tedesca*, 1818) e August Wilhelm Schlegel (le cui *Vorlesungen ueber dramatische Kunst und Litteratur* erano state tradotte nel 1817 da Giovanni Gherardini con il titolo *Corso di letteratura drammatica*). Tra i testi che più condizionano l'opinione dei lettori italiani su Goethe, Franca Belski ricorda inoltre il saggio *Die deutsche Literatur* di Wolfgang Menzel (1828), molto noto in Italia a partire dalla traduzione del 1831, nel quale si insiste sulla «cattiva influenza esercitata da questo idolo sui giovani» (BELSKI, *La ricezione di Goethe in Italia*, cit., p. 22).

Narratore ingenuo e narratore sentimentale nei romanzi goethiani

Le osservazioni di de Staël ci servono però soprattutto a mettere in luce le perplessità suscitate, nei lettori dell'epoca, dalla presunta immoralità del narratore goethiano. Mentre valorizza gli elementi più romantici delle opere in questione – la passionalità di Werther, la profondità di Mignon –, l'autrice si sofferma infatti più volte su un tratto che sembra lasciarla particolarmente interdotta, ovvero il modo «tout-à-fait impartial» con cui lo scrittore dipinge la vita quotidiana, esponendo per ogni modo di vedere gli argomenti a favore e quelli contrari: «voyez et jugez, semble dire l'écrivain qui raconte, avec impartialité, les arguments que le sort peut donner pour et contre chaque manière de voir»¹¹. Questo giudizio che viene interamente demandato al lettore, mentre l'autore sembra non voler dare alcun cenno esplicito su quali siano le sue posizioni morali, si colloca a pieno titolo in un'epoca storica che sta assistendo alla trasformazione dell'attività di lettura in pratica individuale e silenziosa, esperienza personale che matura «entro la sfera autonoma del giudizio critico»¹². E tuttavia, fin dalla prima pubblicazione del *Werther*, questo modo di mediare i fatti narrati che cerca di accogliere anche voci in conflitto viene percepito come eccessivamente imparziale o addirittura indifferente dalla maggior parte dei lettori e dei traduttori, che si ingegnano a porvi rimedio con commenti e manipolazioni testuali.

Per approfondire questo problema è indispensabile ricorrere a uno strumentario teorico che verrà messo a punto molto più tardi, a oltre un secolo di distanza dalla pubblicazione di questi romanzi. L'analisi di una tale situazione narrativa rende infatti necessario distinguere innanzitutto il concetto di narratore da quello di autore, due elementi che per de Staël, come per quasi tutti i lettori del suo tempo, sono invece un tutt'uno: «l'écrivain qui raconte» è Goethe, e non si fa distinzione, nei suoi romanzi, tra le voci di diversi narratori che si intrecciano e talvolta si contraddicono. Solo nel 1910, con il saggio che Käte Friedemann dedica al ruolo del narratore nell'epica¹³, autore e narratore cominciano ad essere distinti a livello teorico, e il concetto di *Erzähler* – individuato peraltro proprio a partire dal caso del *Werther* – permette di osservare come e con quali finalità l'autore costruisca la voce, o più spesso *le voci*, che narrano la storia. Friedemann sottolinea infatti come il lettore sia

¹¹ DE STAËL HOLSTEIN, *De l'Allemagne*, cit., rispettivamente alle pp. 316 e 323.

¹² Cfr. ROSA, *Il patto narrativo*, cit., p. 24.

¹³ KÄTE FRIEDEMANN, *Die Rolle des Erzählers in der Epik* (1910), Gerstenberg, Hildesheim 1977.

spesso messo di fronte alla coesistenza di più narratori che riferiscono i fatti da prospettive diverse, consentendo dunque diverse interpretazioni di essi: ricorrendo alla terminologia schilleriana, distingue in proposito tra un narratore «ingenuo» (la fonte che riferisce i fatti in presa diretta, senza avere la capacità di guardarli dall'esterno) e un narratore «sentimentale» (che li problematizza invece osservandoli da una certa distanza temporale, morale o ideologica)¹⁴. Vedremo nei paragrafi che seguono come nelle traduzioni ottocentesche di Goethe il narratore ingenuo tenda costantemente a prendere il sopravvento su quello sentimentale, la cui esistenza viene vista o come qualcosa di affatto esterno alla narrazione o come una presenza fastidiosa, distante, *fredda*, inutilmente cervellotica. I romanzi goethiani tendono così ad appiattirsi sulla loro componente più immediata e spontanea – quella che i lettori come Madame de Staël preferivano – a scapito di quella più dialettica e problematica.

Nel caso del *Werther*, narratore ingenuo e narratore sentimentale sono facilmente identificabili con le due voci in prima persona che si alternano nel riferire la vicenda: a quella del giovane Werther, che si esprime nelle lettere rivolte all'amico Wilhelm, fa eco infatti quella dell'*Herausgeber*, il "curatore" che prende la parola all'inizio e alla fine del romanzo, nonché nelle note che accompagnano alcune delle lettere. Entrambi personaggi di Goethe, Werther e l'*Herausgeber* guidano rispettivamente la sezione delle lettere e quella della cornice, in pari grado parti integranti di un romanzo che affida proprio all'interazione dialogica tra le due sezioni la possibilità di problematizzare il gesto del suicida. Il narratore goethiano, a ben guardare, è infatti tutt'altro che imparziale: la sua posizione non viene espressa però attraverso le tecniche consuete che le convenzioni del tempo avrebbero suggerito (completa aderenza al punto di vista di un personaggio, prefazioni autoriali, interventi diretti del narratore onnisciente o simili), bensì mettendo "una contro l'altra" le voci dei diversi personaggi. Si tratta di una costruzione a cui Goethe stesso giunge attraverso sperimentazioni successive, e che ben si osserva nel passaggio dalla prima stesura del romanzo (caratterizzata, in termini narrativi, da una maggiore aderenza al punto di vista del protagonista) alla seconda e definitiva (che potenzia invece la messa in discussione del punto di vi-

¹⁴ «Der Blickpunkt den Dingen gegenüber ist, wie gesagt, auf diese Weise ein mehrfacher. Und wir erhalten meist, um uns Schillerscher Termini zu bedienen, die Ereignisse gleichzeitig durch ein naives und ein sentimentalische Medium. Die Quelle gibt den einfachen Bericht, – der Nacherzähler schmückt diesen mit seinen eigenen Gefühlen und Urteilen aus» (*ibid.*, p. 43).

sta di Werther attraverso la valorizzazione di quelli altrui e il confronto con nuovi personaggi). Le prime traduzioni italiane, realizzate nel giro di pochi anni da Gaetano Grassi (1782), Corrado Ludger (1788) e Michiel Salom (1788), sono caratterizzate nelle loro pur notevoli differenze dalla condivisione di due elementi che, in questa chiave, risultano fondamentali: il fatto di basarsi sulla *erste Fassung* del romanzo, su quella dunque in cui la distanza tra autore e personaggio è meno esplicita, e la tendenza a “disintegrare” la cornice narrativa, ovvero lo spazio deputato a quello che abbiamo definito, con Friedemann, il narratore sentimentale. La voce dell’*Herausgeber* viene infatti alternativamente percepita o come un elemento esterno al romanzo, a cui ogni nuovo traduttore o curatore ritiene di potersi legittimamente sostituire, o come quella di Goethe stesso. Lo si nota già nel modo in cui vengono manipolate le poche righe dell’incipit, dove una voce per il momento anonima esorta il lettore a compatire e a non giudicare il destino di Werther: piantato in asso dall’autore con un gesto narrativo inconsueto, il lettore viene spinto a cercarsi da solo «il sugo della storia» e i traduttori italiani, nel tentativo di ricondurre il romanzo nei binari di una morale accettabile, non hanno altra scelta che tagliare, ampliare o rimpiazzare del tutto le scarse righe introduttive, inserendo al loro posto dichiarazioni più esplicite su come debba essere interpretato il suicidio del protagonista¹⁵.

Traduttori italiani del Werther: una lunga (in)fedeltà

I condizionamenti interpretativi introdotti da queste prime traduzioni non si dissolvono spontaneamente con la comparsa della *zweite Fassung* goethiana né col procedere dei decenni. È vero che le versioni di Salom e Ludger hanno un impatto limitato in termini di diffusione – l’importanza della prima è dovuta piuttosto al fatto di essere stata quella letta da Foscolo e da Leopardi¹⁶ –, ma ben più ampia è la circolazione a cui va incontro la

¹⁵ Non mi soffermo in dettaglio sulle varie strategie di “correzione” adottate dai primi traduttori, che ho preso in esame in uno studio precedente (DARIA BIAGI, *Il caso Werther-Ortis. Le manipolazioni della cornice nelle prime traduzioni italiane*, «Studi Germanici», 2015, VII, pp. 143-162). Tra gli interventi più scoperti inseriti dai traduttori, particolarmente interessante è la lunga *Apologia in favore dell’opera medesima* composta da Gaetano Grassi, che come vedremo sopravviverà a lungo nelle riedizioni anonime.

¹⁶ Nel corso dell’Ottocento la versione di Michiel Salom (*Verter, opera originale tedesca del celebre signor Goethe, trasportata in italiano dal D.M.S.*, Giuseppe Rosa, Venezia 1788) circola solo in circuiti ristretti, soprattutto dopo essere stata inserita dal censore Giovanni Petrettini tra le opere di consultazione *erga schedam* (cfr. BATTAGLIA BONIELLO, *Opere di narrativa tedesca tradotte*, cit.,

traduzione di Gaetano Grassi, la quale nonostante i difetti additati già dai lettori del suo tempo (primo fra tutti quello di essere condotta su un'intermedia versione francese¹⁷) vede fino al Novecento inoltrato una lunga serie di riedizioni e ristampe. Il primo *Werther* italiano – il cui titolo completo è *Opera di sentimento del dottor Goethe celebre scrittore tedesco tradotta da Gaetano Grassi milanese. Coll'aggiunta di un'apologia in favore dell'opera medesima* – viene pubblicato a Poschiavo nel 1782 e più volte ristampato in Svizzera con l'indicazione del nome del traduttore, ma la sua enorme diffusione si deve principalmente agli editori fiorentini, torinesi, milanesi e napoletani che, fin dall'inizio dell'Ottocento, inondano il mercato italiano di riedizioni anonime. Le manipolazioni presenti nella traduzione di Grassi vengono così amplificate nelle versioni successive: l'*Apologia in favore dell'opera*, inizialmente stampata in apertura al volume, finisce per trovare una collocazione stabile tra l'introduzione dell'*Herausgeber* – che evidentemente non è percepita come parte integrante del romanzo – e la prima lettera di Werther¹⁸, mentre l'introduzione stessa, che Grassi aveva di sua iniziativa intitolato *L'autore a chi legge*, diventa nel giro di qualche ristampa un ancor più esplicito *Goethe a chi legge*, a ulteriore conferma di come la distinzione teorica tra autore e narratore sia ancora in pieno Ottocento qualcosa di profondamente estraneo alla sensibilità di molti lettori¹⁹. Tra le numerose edizioni anonime che riutilizzano questa versione

p. 68); nondimeno il suo impatto sulla letteratura italiana è enorme, poiché come dimostrato da GIORGIO MANACORDA (*Materialismo e masochismo. Il Werther, Foscolo e Leopardi*, Nuova Italia Editrice, Firenze 1973, cfr. in particolare il cap. I) è quella letta sia da Leopardi che da Foscolo. Ancora sulla figura di Salom e sulle conoscenze di Leopardi nel campo della letteratura tedesca si soffermano rispettivamente, in questo volume, i contributi di Michele Sisto e di Flavia di Battista; sull'inesauribile questione del rapporto tra il *Werther* e le *Ultime lettere di Jacopo Ortis* cfr. invece la recente interpretazione di RICCARDO STRACUZZI, *Il Werther di Foscolo. Una lettura*, Pendragon, Bologna 2020.

¹⁷ Il primo a rilevarlo è lo stesso Salom, che nel *Nota bene* che precede la *Prefazione* (*Verter*, cit., parte prima, s.p.) sottolinea come quell'«infelice versione di *Verter*, lavorata sulla traduzione francese» sia «piena delle scorrezioni di quella, oltre le proprie». Lo sdegno di Salom, che allude qui all'edizione francese tradotta da Jacques-Georges Deyverdun (JOHANN WOLFGANG VON GOETHE, *Werther, traduit de l'allemand*, Jean-Edme Dufour & Philippe Roux, Maastricht 1776), stigmatizza tuttavia una pratica ancora ampiamente diffusa e accettata nel contesto italiano dell'epoca: cfr. in proposito IRIS PLACK, *Indirekte Übersetzungen. Frankreich als Vermittler deutscher Literatur in Italien*, Francke, Tübingen 2015.

¹⁸ Così già dall'edizione di Basilea 1807, ancora pubblicata col nome del traduttore. La stessa struttura rimarrà nelle versioni successive, a partire da quella diffusa fin dal 1808 dall'editore fiorentino Guglielmo Piatti.

¹⁹ La scelta di Grassi deriva dalla soluzione già adottata da Deyverdun, che fa sovrastare le righe iniziali dal titolo *Préface de l'auteur* (GOETHE, *Werther, traduit de l'allemand*, cit., p. vii). La dicitura *Goethe a chi legge* compare invece a partire dall'edizione Guigoni del 1869 (p. 5), il cui titolo

spicca quella pubblicata a Milano nel 1851 dall'«editore-librajo» Tomaso Martinelli, con un nuovo corredo di immagini e di note. Sebbene ritoccato e attualizzato nel lessico, il testo è ancora inequivocabilmente quello di Grassi, come fin dalle prime pagine lasciano intuire sia il titolo – *Werther, opera di sentimento del Dott. Volfango Goëthe* – sia la perdurante presenza dell'*Apologia in favore dell'opera*. Le precauzioni già prese a suo tempo da Grassi per moralizzare un romanzo che poteva facilmente incorrere nella censura non bastano peraltro a tranquillizzare il nuovo editore, che ritiene necessario proteggere il testo con un ulteriore strato di note: non si tratta di un ripristino delle note presenti nell'originale tedesco (altro spazio che Goethe affida al narratore sentimentale e che viene sistematicamente tagliato o riscritto dai primi traduttori), bensì di un commento compilato dall'anonimo curatore italiano, probabilmente l'editore stesso, e posto in chiusura del volume. Particolarmente curiosa è la nota apposta alla celebre lettera del 12 agosto, quella in cui Werther, dopo aver chiesto in prestito ad Albert le sue pistole, difende con veemenza la legittimità del suicidio. Mentre Albert si dichiara incapace di giustificare la scelta di chi si toglie la vita, soprattutto se dotato dei mezzi materiali e morali per reagire alla disperazione, il protagonista si lancia in un'appassionata arringa a difesa dei suicidi e contro quella che gli appare una mentalità meschina e filisteica, inanellando una serie di esempi che, gli fa notare l'amico, non sempre sono davvero pertinenti all'argomentazione: è un passo problematico, che anche nella traduzione di Salom appariva infatti fortemente ridimensionato²⁰. La versione di Grassi mantiene invece la discussione tra Werther e Albert, e anzi il curatore dell'edizione milanese vi si inserisce a sua volta con la propria opinione:

Nel caso di vera mania non fa bisogno spender parole a provare che il suicidio merita compatimento. Ma vorrai tu perdonare all'ebbro il suo delitto, quan-

è *Werther. Lettere sentimentali*. Per maggiori dettagli bibliografici relativi a queste edizioni e a quelle citate in seguito rimando al database della letteratura tradotta *LT.it*, al cui ampliamento ottocentesco mi è stato possibile lavorare nel corso del 2019 grazie al progetto di ricerca *Verso una "Weltliteratur"? Sulle traduzioni italiane di Goethe nel primo Ottocento*, finanziato dal DISLL dell'Università di Padova e coordinato da Marco Rispoli. Cfr. in particolare la pagina dedicata alla traduzione di Grassi, <https://www.lt.it/scheda/traduzione/werther_8381> (12 gennaio 2021).

²⁰ Nella versione di Salom – che resta comunque la più accurata fra le prime tre – questa lettera è ridotta al solo episodio della popolana morta suicida dopo essere stata abbandonata dall'uomo che l'aveva illusa: Werther si dice particolarmente colpito dal fatto, ma non si infervora a discuterne con Albert. A sparire dal testo tradotto è dunque non tanto il suicidio in sé quanto la discussione che ne segue, nella quale l'autore faceva emergere sia le ragioni favorevoli che quelle contrarie (cfr. *Verter*, cit., parte prima, pp. 85-87).

do pur sapeva a mente serena che l'ebbrezza conduce a delitti? Chi ha l'animo facile ai trasporti ad alle grandi passioni, può ben prevedere che il frequente conversare con donna gentile e avvenente indurrà in lui una simpatia che andrà crescendo in amore; amore condannato e combattuto dalle leggi della religione e dell'onore, ove la donna sia legata ad altri con sacri giuramenti. Osta al principio, e sarà facile la vittoria. Dato pure che in un individuo sia, a così dire, una tendenza ai trasordini ed alla propria distruzione, questo individuo, che ragiona, deve star meglio sull'avviso, sulle conseguenze della tendenza medesima. Compatiamo a tutti i dolori: lasciamo giudice degli uomini Colui solo che giudica e non è giudicato, non scagliamo la pietra perché nessuno di noi è senza peccato, ma non approviamo un'azione assolutamente dannosa, non diamole *forme poetiche*: i giovani son come pecore. Se par loro cosa che levi rumore, fanno quel che gli altri fanno, vanno dove gli altri vanno, a costo anche di buttarsi dalla finestra²¹.

Per quanta comprensione si possa avere di fronte a un gesto compiuto in un momento di ebbrezza, come giustificare chi in fondo sapeva già dove l'ebbrezza lo avrebbe condotto? E se proprio non vogliamo giudicare – insiste il curatore – perché non evitare almeno di dare a certe realtà «*forme poetiche*»? Il problema, come si vede, si sposta dal gesto del suicidio alle modalità della sua rappresentazione, caratterizzata da quell'imparzialità di giudizio che già Madame de Staël aveva additato come immorale. A distanza di quasi ottant'anni dalla pubblicazione del primo *Werther*, la situazione narrativa costruita da Goethe continua evidentemente a essere motivo di sconcerto per gran parte dei lettori, soprattutto per quelli che, ignorando il ruolo dialogico della cornice, si ritrovano in mano non più un romanzo in cui voci diverse si confrontano e si bilanciano, ma semplicemente delle *lettere*, ovvero la sola voce del narratore «ingenuo». Lo smembramento del romanzo in due parti indipendenti verrà sancito di lì a poco dal titolo che accompagna le ultime apparizioni della versione di Grassi: *Werther. Lettere sentimentali* – laddove l'accento è messo appunto sulla sezione delle lettere (a scapito della cornice) e “sentimentale” è da intendere non nel senso schilleriano quanto in quello del romanzo d'amore à la *Vicario di Wakefield* che Goethe si era divertito a parodiare²². Grazie alle numerose riedizioni

²¹ [ANONIMO], *Note a Werther, opera di sentimento del Dott. Volfrango Goëthe. Traduzione italiana nuovamente corretta e riveduta coll'aggiunta di un'Apologia in favore dell'opera stessa e corredata di note*, Tomaso Martinelli Editore-Librajo, Milano 1851, pp. 194-196: p. 195 (corsivo dell'autore).

²² Con il titolo *Werther. Lettere sentimentali*, la traduzione di Grassi viene ripubblicata anonima, ulteriormente rimaneggiata e privata dell'*Apologia*, prima dalla Società Editrice Italiana di Torino (1835), poi dal tipografo Guigoni di Milano (1869 e 1879) e a partire dagli anni ottanta dell'Ottocento, complice anche il successo della versione operistica di Jules Massenet, per i tipi degli

anonime della traduzione di Grassi questa lettura dell'opera, per quanto discutibile, riuscirà a sopravvivere fino in pieno Novecento, affiancando quelle date intanto da nuove versioni più moderne e accreditate²³.

Il narratore nel Meister e nelle Affinità elettive

La storia della circolazione ottocentesca degli altri romanzi goethiani – *Lehrjahre*, *Wanderjahre* e *Wahlverwandtschaften* – è costellata di analoghi rimaneggiamenti e forzature interpretative. Strettamente connessi nella loro genesi – l'ultimo dei romanzi in questione avrebbe dovuto costituire, com'è noto, un episodio delle dimensioni di una novella nell'ampia storia dell'apprendistato di Wilhelm – presentano una voce narrante in terza persona che, rispetto a quella dell'*Herausgeber* nel *Werther*, appare ancor più impersonale e "imparziale" nei confronti delle vicende narrate²⁴. Come si è già ricordato, i giudizi poco entusiasti espressi in proposito da Madame de Staël ne condizionano a lungo la ricezione europea e italiana in particolare, ancora fortemente dipendente dai circuiti editoriali francesi. Dei *Lehrjahre*, per tutto l'Ottocento, non esiste che una sola versione accessibile in italiano, intitolata *Gli anni del noviziato di Alfredo Meister* e basata, con numerose licenze, su una versione francese già ampiamente rimaneggiata²⁵. Sebbene la dipendenza dal modello francese sia evidente fin dalla modifica del nome del prota-

editori napoletani D'Ambra (1881), Zomack (1885), Regina (1898) e Bideri (1904, quest'ultima ripubblicata fino al 1938). Dal momento in cui il titolo viene modificato le bibliografie esistenti non segnalano che si tratta ancora della traduzione del 1782.

²³ Nel frattempo escono infatti anche le traduzioni di Riccardo Ceroni (*I dolori del giovane Werther*, Le Monnier, Firenze 1858), Luisa Graziani (*Werther*, Sansoni, Firenze 1922) e Giuseppe Antonio Borgese (*I dolori del giovane Werther*, Mondadori, Milano 1930), tutte condotte – a differenza delle prime tre – sulla *zweite Fassung* goethiana.

²⁴ Nel caso del *Wilhelm Meister* a bilanciare il meccanismo di identificazione non è più una cornice settecentesca, bensì la distanza temporale da cui il narratore riferisce i fatti (cfr. ALBRECHT KOSCHORKE, *Identifikation und Ironie. Zur Zeitform des Erzählens in Goethes Wilhelm Meister*, in *Empathie und Erzählung*, a cura di C. BREGER, F. BREITHAUPT, Rombach, Freiburg i. Br. u.a. 2010, pp. 173-185); mentre per le *Wahlverwandtschaften* è stato osservato che «dietro l'oggettività autosufficiente dei fatti narrati, l'autore si dilegua in modo affatto inusuale per la narrativa di allora, astenendosi da ogni giudizio morale» (GIOVANNI SANPAOLO, *Critica del moderno, linguaggi dell'antico. Goethe e le Affinità elettive*, Carocci, Roma 1999, p. 50).

²⁵ Si tratta di *Gli anni del noviziato di Alfredo Meister, del sig. Goethe, autore di Werther*, Tipografia G.G. Destefanis, Milano 1809 (poi ristampata con varie modifiche nel 1835, sempre a Milano, dall'editore Giovanni Silvestri), che si basa sulla versione francese di Charles Louis de Sevelinges dal titolo *Alfred, ou les années d'apprentissage de Wilhelm Meister* (1802). Per una prima parziale edizione dei *Wanderjahre* si dovrà aspettare il 1938, anno in cui esce la traduzione curata da Giovanni Guerra per Laterza.

gonista, che da Wilhelm diventa Alfredo, questa traduzione circolerà a lungo come opera di Giovanni Berchet, finché agli inizi del nuovo secolo due giovani germanisti, Alberto Spaini e Lavinia Mazzucchetti, non ne ricostruiranno il tortuoso percorso editoriale. Promotori di un nuovo concetto di traduzione, che fa delle competenze linguistiche e filologiche la base di un lavoro letterario che non si accontenta più di passare per una lingua intermedia, Spaini e Mazzucchetti si divertiranno a elencare i passi tagliati o manomessi nelle due versioni osservando come l'anonimo traduttore italiano, sulla scia del suo predecessore francese, non esiti a inserire i propri commenti ogni qualvolta il testo goethiano lo lasci scontento²⁶. È una vicenda che conferma come l'opera di Goethe, quella narrativa in particolare, non goda nel corso dell'Ottocento del prestigio che si riserva ai classici: facili prede di editori interessati soprattutto al guadagno – il nome dell'“autore del *Werther*” è pur sempre garanzia di buone vendite –, anche romanzi destinati a diventare pietre miliari del canone europeo si collocano per il momento in circuiti decisamente marginali del campo letterario.

La sorte riservata al *Meister* nel suo complesso non vale comunque per tutti i suoi personaggi, alcuni dei quali entrano in realtà ben presto a far parte dell'immaginario collettivo. È il caso di Mignon, la giovane artista circense di origini italiane gravata da un passato di abusi e destinata a morire precocemente: già Madame de Staël l'aveva estrapolata dal romanzo come protagonista dell'unico episodio degno di nota, ed è anche grazie alla sua interpretazione se già nell'Ottocento diventa una figura cara ad artisti e musicisti che ne reinterpretano liberamente la vicenda²⁷. La *Mignon* di Ambroise Thomas, andata in scena all'Opéra-Comique di Parigi nel 1866, contribuisce ulteriormente a far sì che il personaggio viva di vita propria nella cultura europea, diventando protagonista di pubblicazioni autonome sempre più slegate dal romanzo principale: una *Mignon, imité de l'allemand* esce a Parigi nel 1887 nella versione di Charles Simond, e ad essa si ispira, qualche anno più tardi, un'analoga *Mignon*

²⁶ Cfr. ALBERTO SPAINI, *Goethe e Berchet*, «La Voce», 30 gennaio 1913, V, 5, p. 1004; e L.[AVINIA] M.[AZZUCCHETTI], *Goethe e Berchet*, ivi, 27 marzo 1913, V, 13, p. 1046. Entrambi i recensori forniscono vari esempi dei tagli e delle manipolazioni presenti nei due testi, che vanno dalle modifiche dei nomi propri fino all'eliminazione di interi capitoli.

²⁷ Sulla fortuna europea del personaggio di Mignon cfr. TERENCE CAVE, *Mignon's Afterlives. Crossing Cultures from Goethe to the Twenty-First Century*, Oxford University Press, Oxford 2011. Il saggio si sofferma sulla presenza di Mignon nella tradizione tedesca, inglese e francese, ma non tratta se non per brevi accenni il caso della ricezione italiana.

napoletana che trasceglie e ricuce in un'unica storia i passi del *Wilhelm Meister* in cui compare la giovane artista²⁸. «Se si paragona col testo tedesco», precisa l'anonimo curatore del volume

si vedrà che qui non abbiamo voluto riprodurre se non tutto quello che ha rapporto colla storia di Mignon. Ci sarebbe stato impossibile, per molte ragioni, di fermarci alla storia di Filina e di attardarci sulle lunghe dissertazioni estetiche e filosofiche di Wilhelm Meister, che, sotto certo rapporti, non è se non un pseudonimo del Goethe. Si sa che il soggetto di Mignon è stato portato con successo al teatro, e ci rammarichiamo che gli autori dell'omonima opera lirica si sieno alquanto discostati dalla favola dell'autore tedesco ed abbiano alterato il carattere della simpatica eroina immortalata dal poeta²⁹.

Eliminando ancora una volta dal quadro il personaggio che viene identificato come mero portavoce dell'autore («Wilhelm Meister... non è se non un pseudonimo di Goethe»), il libro intende dunque farci ascoltare la voce diretta di Mignon, selezionando e traducendo soprattutto i *Lieder* in cui, sotto forma di immagini allegoriche, la giovane racconta le proprie dolorose esperienze. Da un punto di vista narrativo si attua così un meccanismo analogo a quello che abbiamo esaminato nelle traduzioni del *Werther* considerate qui, e che riduceva il romanzo a una serie di lettere: sopravvive il narratore ingenuo e scompare quello sentimentale, col quale il lettore ottocentesco non riesce a identificarsi altrettanto facilmente. Ma se Goethe non ha voluto trarre un romanzo autonomo dalla vicenda di Mignon, come ha ritenuto di poter fare invece con il soggetto delle *Affinità elettive*, è proprio perché questo personaggio, alla stregua di quello di Werther, assume il suo pieno significato solo entro la cornice romanzesca che ne dialettizza le passioni. Mignon non rappresenta che uno stadio della formazione di Wilhelm, quello più regressivo, istintivo e ingenuo, e proprio per questo, come Werther, è condannata dal suo autore a morire e a essere oltrepassata. La scelta di mettere in primo piano la sua voce, operata all'inverso da diversi traduttori ed editori, risulta tuttavia perfettamente coerente con le letture date all'epoca del romanzo.

²⁸ Cfr. JOHANN WOLFGANG VON GOETHE, *Mignon, imité de l'allemand par Charles Simond*, H. Lecène et H. Oudin Editeurs, Paris 1887 (su cui cfr. CAVE, *Mignon's Afterlives*, cit., pp. 113-114), e VOLFANGO GOETHE, *Mignon, con uno studio sulla vita e le opere dell'autore*, Società Editrice Parthenopea, Napoli 1908.

²⁹ GOETHE, *Mignon, con uno studio*, cit., p. 21. L'opera lirica accusata di discostarsi troppo dalla versione goethiana è appunto quella di Thomas, che si concludeva con il matrimonio tra Wilhelm e Mignon. Una traduzione del libretto d'opera di Jules Barbier e Michel Carré era intanto uscita in Italia a cura di Giuseppe Zaffira.

L'intento di estrapolare una voce analoga da un romanzo come *Le affinità elettive*, quello in cui Goethe meno concede all'estetica romantica che andava intanto affermandosi in Germania, non sembra altrettanto facile da realizzare. Va però in questa direzione la traduzione francese che esce nel 1810 con il significativo titolo di *Ottilie, ou le pouvoir de la sympathie*: il traduttore, Jean Baptiste Joseph Breton de La Martinière, ritiene che un titolo più fedele all'originale tedesco sarebbe risultato incomprensibile ai più e, mentre esorta i suoi lettori a saltare senza troppi scrupoli i capitoli più riflessivi e noiosi, erge a protagonista della narrazione la figura della fanciulla che si lascia morire di fame al termine del romanzo, *Ottilie*³⁰. Né questa traduzione né quella pubblicata nello stesso anno e più felicemente intitolata *Les affinités électives*, tuttavia, riescono a conquistare il pubblico francese, come Madame de Staël non manca di sottolineare nella sua ricognizione. Il limite dell'opera, a suo parere, è del resto lo stesso già individuato per gli altri romanzi goethiani, ovvero l'assenza di una chiara presa di posizione morale di fronte a una vicenda di amori illegittimi che non poteva non generare scandalo: anche qui il narratore mostra a suo avviso un'eccessiva «incertitude», e sembra accettare di buon grado che le vicende di finzione, come accade nella vita reale, «ne présentent souvent que des résultats indécis»³¹.

La tiepida accoglienza riservata in Francia alle *Affinità elettive* dissuade gli editori italiani dal riproporre un'operazione che si prevede di scarso interesse, e il romanzo, appetibile solo per la sua componente scandalistica, finisce nelle mani del tipografo milanese Angelo Ceresa, che intorno al 1837 intende lanciare sul mercato una nuova collana di romanzi tedeschi tradotti in italiano³². La traduzione, realizzata dallo stesso Ce-

³⁰ JOHANN WOLFGANG VON GOETHE, *Ottilie, ou le pouvoir de la sympathie, traduit de l'allemand de Goethe, auteur de Werther, d'Hermann et Dorothee, etc. par M. Breton*, 2 voll., Veuve Le Petit, Paris 1810. L'esortazione a saltare i passaggi "noiosi" è contenuta nella prefazione del traduttore (vol. I, pp. I-XII) e rispecchia una prassi di «epurazioni metadiegetiche» ben radicata in Francia fin dai tempi della *Bibliothèque Universelle des Romans* (a proposito della quale cfr. DANIELA MANGIONE, *Ruoli e funzioni di autore e lettore nel dibattito settecentesco italiano sul romanzo*, in *La riflessione sul romanzo nell'Europa del Settecento*, cit., pp. 103-117: 105).

³¹ DE STAËL HOLSTEIN, *De l'Allemagne*, cit., p. 321.

³² Si tratta della «Scelta raccolta di romanzi de' più celebri autori tedeschi recati per la prima volta in italiano», inaugurata dalla prima edizione italiana delle *Wahlverwandtschaften* (su cui cfr. la nota che segue) a cui avrebbero fatto seguito, secondo quando riportato dalla «Bibliografia italiana», le traduzioni di *Herr Lorenz Stark* di Johann Jakob Engel (*Lorenzo Stark*, 1837) e di *Gabrielle* di Johanna Schopenhauer (*Gabriella*, 1838), entrambe realizzate dallo stesso A.C. (cfr. «Bibliografia italiana», gennaio 1838, IV, 1, p. 19; e ivi, maggio 1838, IV, 5, p. 128).

resa con l'aiuto «di colta ed intelligente persona»³³, è condotta stavolta direttamente sull'originale tedesco, ma a confermarlo sono soprattutto gli errori di interpretazione. Come dichiara Giovanni Battista Bolza sulle colonne della «Rivista Viennese», i traduttori dimostrano infatti già con le sole quattro parole del titolo, *La scelta dei parenti*, «l'assoluta loro ignoranza della lingua», dal momento che «Die Wahlverwandschaften, vocabolo composto, [...] viene a dire: *Le Affinità d'elezione*, e forse darebbero meglio in italiano col titolo più semplice: *Le affinità*»³⁴. All'invettiva sulla scarsa qualità della traduzione si aggiunge poi il persistente giudizio sull'immoralità dell'opera («non v'ha qui donna gentile, la quale non si vergognasse di confessare in un'onesta brigata d'averlo letto»³⁵), che contribuisce a confinare definitivamente il romanzo nel recinto della letteratura sentimentale e scandalistica.

Le difficoltà di traduzione, tuttavia, non sono un mero problema linguistico: l'opacità del titolo è intimamente connessa alla difficoltà, per i lettori del tempo, di comprendere l'impianto morale del libro e il senso di una voce narrante che, come abbiamo visto, «si dilegua»: «per costringere addirittura chi legge a una autonoma riflessione», l'autore sceglie infatti «un titolo inusitato, scientizzante, letteralmente sperimentale [...] e lascia che il lettore cerchi di indovinarne i riflessi nel comportamento

³³ *La scelta dei parenti. Romanzo di Goethe, prima versione italiana di A. C.*, Angelo Ceresa Carlotajo, Milano 1837. La traduzione, in due volumi, è preceduta da una nota intitolata *Il traduttore* (vol. I, pp. 5-7) che si sofferma brevemente su alcuni problemi di resa testuale e sulle finalità della collana. A confermare che dietro le iniziali A.C. si cela lo stesso Ceresa è un trafiletto che compare nello stesso anno sulle pagine della «Bibliografia italiana» (ottobre 1837, III, 10), dove si segnala che il volume «è traduzione anonima di A. Ceresa» (p. 196).

³⁴ G.[IOVANNI] B.[ATTISTA] B.[OLZA], *La scelta dei parenti. Romanzo di Goethe. Prima versione italiana di A.C. Milano. Presso Angelo Ceresa, in Rivista viennese. Collezione mensile*, II, 2, Vienna 1839, p. 268. Sebbene rimanga in attività per appena due anni, dal gennaio del 1838 al gennaio del 1940, la «Rivista viennese» ha un ruolo di primo piano nella diffusione della letteratura tedesca in Italia, anche grazie all'autorevolezza dei numerosi collaboratori che non rinunciano a «menar la frusta» contro le cattive edizioni (cfr. BELSKI, *La ricezione di Goethe in Italia*, cit., in particolare alle pp. 42-45). Alla stroncatura di Bolza fa eco una nota analoga di Francesco De Fiori, che nel menzionare il romanzo di Goethe ricorda come «se ne pubblicò in Milano una traduzione italiana, intitolata: *La scelta de' parenti!!!* Uno sproposito si grossolano nella versione del titolo fa dubitare a ragione della buona riuscita dell'intera traduzione» (FRANCESCO DE FIORI, *Brevi cenni sulla letteratura tedesca nel 1838*, «Rivista Europea», 30 giugno 1839, II, pp. 476-482: 482, nota 2). Per un'analisi dei fraintendimenti linguistici presenti nella versione di Ceresa cfr. LUCIA SALVATO, *Herausforderungen an den Übersetzer. Überlegungen zur Theorie und Praxis*, EDUCatt, Milano 2010, pp. 134 sgg.; e RISPOLI, «*Alfredo Meister*». *Kurioses aus der frühen italienischen Goethe-Rezeption*, cit. A parziale discolora del traduttore, vale la pena ricordare almeno che la prima traduzione italiana di *De l'Allemagne* aveva escogitato per il romanzo un titolo se possibile ancor più improbabile: «*I Parentadi di elezione*» (cfr. *L'Alemagna. Opera della signora baronessa di Staël Holstein*, cit., p. 261).

³⁵ *Ibid.*

dei personaggi»³⁶. Anche tra i lettori tedeschi, del resto, l'iniziale curiosità suscitata dall'argomento del romanzo aveva presto lasciato il posto a un senso di generale delusione, e mai come in questo caso Goethe era stato accusato di essere addirittura «ostile al pubblico»³⁷. Il gesto del narratore, che osserva le passioni dei suoi personaggi con lo stesso sguardo misurato e distante con cui il chimico esamina i fenomeni naturali, sembra disamorare del tutto i lettori alla materia trattata, e a poco valgono i tentativi con cui traduttori e curatori cercano di smorzare l'effetto. Non esiste stavolta un narratore ingenuo a cui passare il testimone, e in questo senso la prima frase del romanzo suona già come una presa di posizione: «Eduard – so nennen wir einen reichen Baron im besten Mannesalter – Eduard hatte in seiner Baumschule...»³⁸. *So nennen wir* – così chiameremo un ricco barone nel fiore degli anni – che è un po' come dire: lo chiamiamo così ma potremmo chiamarlo anche diversamente, perché il gesto del narratore è arbitrario, è una costruzione retorica. Ceresa interviene subito: «Edoardo, così chiamavasi un ricco barone in età virile...»³⁹. Non siamo qui nel territorio dei fraintendimenti, bensì in quello, evidentemente volontario, delle interpretazioni: in italiano il romanzo attacca fin dalla prima riga con tutt'altro tono, più favolistico e tradizionale, ma neanche questo basta a fare da contraltare ai lunghi passi riflessivi che sospendono l'azione e che il traduttore di *Ottilie* consigliava infatti di saltare. L'insieme di tutti questi elementi – la cattiva pubblicità francese, l'inaffidabile traduzione italiana, la difficoltà per i lettori del tempo di immedesimersi in una narrazione che viene percepita come fredda – farà sì che *Die Wahlverwandtschaften* non conoscano in Italia altre traduzioni fino all'inizio del Novecento, quando la ricollocazione del Goethe romanziere al vertice della tradizione letteraria tedesca condurrà anche a un complessivo riesame delle sue tecniche narrative.

³⁶ SANPAOLO, *Critica del moderno, linguaggi dell'antico*, cit., p. 50.

³⁷ Cfr. i giudizi di Friedrich Jacobi, Wilhelm Grimm, Ludwig Tieck e Johann Joseph von Görres riportati nelle pagine di commento a JOHANN WOLFGANG VON GOETHE, *Die Leiden des jungen Werthers. Die Wahlverwandtschaften. Kleine Prosa. Epen*, XI, a cura di W. WIETHÖLTER in collaborazione con C. BRECHT, Deutscher Klassiker Verlag im Taschenbuch, Frankfurt am Main 2006, pp. 984-985.

³⁸ *Ibid.*, p. 271.

³⁹ *La scelta dei parenti. Romanzo di Goethe*, cit., p. 9.

Verso il Novecento

Confrontando la faticosa ricezione ottocentesca italiana dei romanzi di Goethe con quello che accade nei primi decenni del secolo successivo non si può infatti far a meno di notare come le traduzioni inizino rapidamente a susseguirsi con un ritmo del tutto nuovo. *Le affinità elettive* tornano disponibili ai lettori italiani in due diverse versioni, la prima a cura di Emma Perodi e Arnaldo De Mohr, realizzata nel 1903 per la Libreria Editrice Nazionale e poi accolta nel catalogo Treves, e la seconda curata da Eugenio Levi nel 1914 per Sonzogno; tra il 1913 e il 1915 esce la prima edizione integrale dei *Wilhelm Meisters Lehrjahre* tradotta per Laterza da Alberto Spaini e Rosina Pisaneschi; del *Werther* compaiono a distanza di pochi anni le versioni di Luisa Graziani (1922) e di Giuseppe Antonio Borgese (1926, pubblicata nel 1930), ospitate da due collane prestigiose come la «Biblioteca Sansoniana Straniera» e la «Biblioteca Romantica Mondadori». Si tratta di traduzioni rigorosamente condotte sugli originali tedeschi e improntate a criteri di attenzione filologica sconosciuti alla maggioranza dei traduttori ottocenteschi, ma a rendere possibile tutto ciò non è soltanto il fatto che si è formata, nel frattempo, una nuova generazione di mediatori più competenti e specializzati. Ad essersi modificata è soprattutto la posizione di Goethe – del Goethe romanziere – nel canone tedesco ed europeo, per il concomitante effetto che hanno la canonizzazione dell'autore in Germania e la nobilitazione del romanzo come tale all'interno del sistema dei generi letterari⁴⁰. Questa svolta nella ricezione della narrativa goethiana coincide anche con la trasformazione dei circuiti di mediazione che la diffondono in Italia: non più spericolati editori ai margini del campo letterario ma collane prestigiose di editori accreditati, nelle quali difficilmente trovano spazio traduzioni mal fatte o troppo rimaneggiate. Ad accrescere la centralità della narrativa goethiana nel contesto europeo d'inizio Novecento sarà infine l'attenzione che inizieranno a dedicarle alcuni dei più importanti studiosi di questi anni: si è già fatto cenno all'importanza che la costruzione del *Werther* riveste nello studio di Käte Friedemann sul ruolo del narratore nel romanzo, ma non meno rilevante è il posto che ricoprono il *Wilhelm Meister* negli studi

⁴⁰ Cfr. CLAUDE HAAS, JOHANNES STEIZINGER, DANIEL WEIDNER (a cura di), *Goethe um 1900*, Kadmos, Berlin 2017, che esamina la crescente centralità di Goethe nel canone letterario tedesco dovuta, tra gli altri, agli studi di Friedrich Gundolf e Wilhelm Dilthey. Queste nuove interpretazioni si diffondono anche in Italia grazie a mediatori come Borgese, Spaini, Pisaneschi e Mazzucchetti, che compiono in Germania gran parte dei loro studi.

letterari di Lukács e di Bachtin o le *Affinità elettive* in quelli di Benjamin. Il romanzo smette di essere considerato, come voleva Madame de Staël, «il più facile» tra i generi letterari di finzione, e anche le strane situazioni narrative costruite da Goethe diventano così, da elementi compositivi che necessitavano di qualche correzione, territori su cui è possibile edificare una nuova idea di letteratura.

Forme della traduzione delle Idyllen di Gessner in Italia tra fine Sette e primo Ottocento

TOBIA ZANON

Non c'è dubbio che in un'ipotetica Controstoria della letteratura che tenesse conto della fortuna di un autore nella propria epoca – e non della sua posizione nel Canone odierno – Salomon Gessner avrebbe sicuramente un posto rilevante. Magistrale e chirurgicamente liquidatorio, al proposito, il giudizio di Benedetto Croce:

È caduta affatto la fama di Salomone Gessner, che fu grandissima negli ultimi decenni del settecento. Tradotte le sue opere in tutte le lingue d'Europa, ammiratissima la sua poesia, più ancora amato il carattere di essa, che cantava la bellezza degli uomini e della natura, celebrava la purezza e l'innocenza dei costumi, lodava la semplice vita dei campi. Ancor oggi nelle vecchie biblioteche italiane si trovano raccolte tutte le sue opere in traduzioni italiane e francesi [...]; ma ora non si sente il bisogno di ristampe, e anche nella patria tedesca le ristampe sono rare e povere [...]. Ma come si fa a leggere ora poesie di quella sorta?¹

Soprattutto quando – Croce non lo dice apertamente, ma certo lo pensa – sarebbe bastato aspettare qualche anno e la letteratura tedesca, anche e non solo *sub specie* poetica, avrebbe offerto a letterati e traduttori, poeti del calibro di Goethe e Schiller.

Ma al di là di queste divertite (e forse divertenti) ipotesi di Fantalletteratura non si può non prendere atto di tale successo e occorre piuttosto ragionare sulle sue cause e, in questa sede, analizzarne alcuni degli esiti nella definizione del gusto e, soprattutto, delle forme poetiche in Italia a cavaliere tra XVIII e XIX secolo.

Gli *Idilli* di Gessner appaiono sulla scena letteraria della metà del Settecento come un prodotto perfettamente *middlebrow*, capace di intercettare le attenzioni di un pubblico vastissimo fatto tanto di conoscitori di storia

¹ BENEDETTO CROCE, *Salomone Gessner e un suo ammiratore italiano*, «Quaderni della Critica», 17-18, novembre 1950, 118-125: 118.

letteraria (in grado quindi di apprezzare la riproposta di un genere classico per eccellenza quale l'idillio), quanto di più generici vagheggiatori dell'antichità classica e/o arcadici frequentatori del mondo campestre e pastorale. Ma c'è di più, ossia «la presenza fortemente incisiva della sensibilità e del sentimento, [...] il ricorso di Gessner all'effusione sentimentale, la sua capacità di liberare, nella primitiva purezza dello scenario campestre, la soggettività dalle rigide strettoie imposte dalla ragione cittadina». In sintesi, il segreto del successo di Gessner risiederebbe nell'aver proposto al pubblico un «idillio borghese idealmente alla portata dei suoi contemporanei»².

Il più importante mediatore di Gessner in Italia è senz'altro il riminese Aurelio de' Giorgi Bertola³ che fece di Gessner la testa d'ariete del suo pionieristico tentativo di introdurre la letteratura di lingua tedesca nel campo letterario italiano⁴. La figura del "Teocrito d'Elvezia" – complice anche la frequentazione personale con Gessner – è infatti il filo conduttore lungo il quale si dipana tutta l'operazione di Bertola.

La prima tappa di questa apertura al mondo della poesia di lingua tedesca – proprio grazie a e con Gessner – comincia nel 1777⁵ con la pubblicazione della *Scelta di Idilj di Gessner*, uscita a Napoli presso Raimondi, e si chiude nel 1789 con il saggio *Elogio di Gessner*, scritto in occasione della morte dell'autore delle *Idyllen*⁶.

² RITA NICOLI, *Pope, Gessner e Bertola. L'evoluzione del modello europeo dell'idillio*, «InVerbis», 2, 2017, pp. 101-108: 106.

³ Sulla figura di Bertola cfr. almeno ANTONIO PIROMALLI, *Aurelio Bertola nella letteratura del Settecento. Con testi e documenti inediti*, Firenze, Olschki, 1959 e i due volumi miscelanei a lui dedicati: *Studi su Aurelio Bertola nel II Centenario della nascita (1953)*, STEB, Bologna s.d. [ma 1954] e *Un europeo del Settecento. Aurelio de' Giorgi Bertola riminese*, a cura di A. BATTISTINI, Longo, Ravenna 2000. Sempre utile per l'equilibrio di sintesi e affondo critico la voce curata da EMILIO BIGI per il *Dizionario Biografico degli Italiani*, IX, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1967, pp. 564-566.

⁴ Vd. sull'argomento GIULIA CANTARUTTI, *Fra Italia e Germania. Studi sul trasfert culturale italo-tedesco nell'età dei Lumi*, Bononia University Press, Bologna 2013.

⁵ Stando a quanto afferma lo stesso Bertola (cfr. *Idea della bella letteratura alemanna*, Lucca, Bonsignori 1784, t. II, p. 141), la sua prima traduzione risalirebbe al 1766 con la pubblicazione a Firenze del poema morale *Le quattro età della donna* di F.W. Zachariae (1725-1777), ma ciò non cambia di molto le cose.

⁶ Pubblicato a Pavia, per Giuseppe Bolzani, lo scritto si legge ora in ed. moderna: AURELIO DE' GIORGI BERTOLA, *Elogio di Gessner*, a cura di M. e A. STAÜBLE, Olschki, Firenze 1982. Il ruolo di mediatore di Bertola rispetto al mondo germanico deve molto anche al suo *Viaggio sul Reno e ne' suoi contorni*, Albertini, Rimini 1795, che si può ora leggere in AURELIO DE' GIORGI BERTOLA, *Viaggio sul Reno e ne' suoi contorni*, edizione critica e commento a cura di M. e A. STAÜBLE, Olschki, Firenze 1986.

Ma è senz'altro sfogliando le sue due opere storico-letterarie che si comprende a pieno l'importanza di Gessner nella prospettiva critica di Bertola. Nell'*Idea della poesia alemanna* (Napoli, Raimondi, 1779) lo svizzero è infatti il primo autore tradotto, nonché il più rappresentato⁷, della seconda parte del libro, quella antologica. Questa centralità, se possibile, è resa ancora più evidente nella successiva impresa editoriale, l'*Idea della bella letteratura alemanna* (Lucca, Bonsignori, 1784)⁸.

In questa seconda edizione, il contenuto della *Idea della poesia* viene riproposto nel primo dei due tomi, mentre il secondo si configura sostanzialmente come una monografia su Gessner. Il secondo volume si apre infatti con un saggio intitolato: *Ragionamento sopra la Poesia pastorale, e particolarmente sopra gl'Idilj di Gessner* (pp. 1-30)⁹, per proseguire poi con la proposta di 27 *Idilli* tradotti (contro i 6 dell'ed. 1779).

Ma si veda ora più da vicino il *corpus* gessneriano proposto da Bertola. Nella seguente tabella, il confronto verrà svolto proprio a partire dall'*Idea della letteratura*, il cui ordine potrà essere confrontato tanto con quello dell'originale quanto con quello delle sillogi precedenti (per le edd. del 1777 e del 1779 si sono segnalati i titoli solo in caso differissero dal ed. 1784).

Scelta (1777)	Idea della poesia (1779)	Idea della letteratura (1784)	Gessner ¹⁰
1.		1. <i>A Dafne</i>	I 1 - <i>An Daphnen</i>
		2. <i>Milone</i>	I 2 - <i>Milon</i>
2.		3. <i>Ida e Micone</i>	I 3 - <i>Idas. Mycon</i>
3. <i>Dafni</i>		4. <i>L'inverno</i>	I 4 - <i>Daphnis</i>
4.		5. <i>Mirtillo</i>	I 5 - <i>Mirtil</i>
5. <i>Dafni, Cloe, e Alessi</i>		6. <i>La felicità dell'amore</i>	I 11 - <i>Daphnis. Chloe</i>

⁷ Nel tomo vengono proposti 6 idilli di Gessner, diversi da quelli già tradotti nel 1777.

⁸ Il trattato, in 2 tomi, è di fatto una seconda edizione riveduta e ampliata del volume del '79. L'opera ora si legge, nelle sue parti storico-letterarie e con le traduzioni relative a Gessner, in AURELIO DE' GEORGI BERTOLA, *Idea della bella letteratura alemanna*, a cura di M. PIRRO, Mimesis, Milano-Udine 2016 (alle pp. 255-273 un'importante Postfazione del curatore).

⁹ Cfr. le pp. 113-117 dell'ed. Pirro.

¹⁰ Per le opere di Gessner sono utilizzate le seguenti sigle: I = *Idyllen*; NI = *Neue Idyllen*; WIG = [*Weitere Idyllen und Gedichte*], secondo la distinzione del testo di riferimento per gli originali: SALOMON GESSNER, *Idyllen*, herausgegeben von E.TH. VOSS, Reclam, Stuttgart 1973.

6.		7. <i>Palemone</i>	I 13 - <i>Palemon</i>
7. <i>Mirtillo, e Tirsi</i>		8. <i>La novella amorosa</i>	I 14 - <i>Mirtil. Thyrsis</i>
8.		9. <i>Mirtillo, e Dafne</i>	WIG 1 - <i>Mirtil und Daphne</i>
9.		10. <i>Filli e Cloe</i>	I 17 - <i>Phyllis. Chloe</i>
10. <i>Titiro e Menalca</i>		11. <i>La canzone d'autunno</i>	I 18 - <i>Tityrus. Menalkas</i>
11.		12. <i>La canzonetta del mattino</i>	WIG 4 - <i>Morgenlied</i>
12.		13. <i>Dafne, Cloe, e Alessi</i>	NI 1 - <i>Daphne. Chloe</i>
13.		14. <i>La navigazione</i>	NI 4 - <i>Die Schiffahrt</i>
14.		15. <i>Il mattino d'autunno</i>	NI 5 - <i>Der Herbstmorgen</i>
15.		16. <i>Il voto</i>	NI 7 - <i>Das Gelübd</i>
16. <i>Dafni</i>		17. <i>La serenata</i>	NI 14 - <i>Daphnis</i>
	6.	18. <i>Ad Amore</i>	NI 13 - <i>An den Amor</i>
		19. <i>Melinda</i>	NI 16 - <i>Daphne</i>
		20. <i>Il beneficio ricompensato</i>	I 7 - <i>Amyntas</i>
		21. <i>L'innamorato</i>	NI 12 - <i>Thyrsis</i>
	2. <i>Mirtillo, e Cloe</i>	22. <i>I figli amorosi</i>	NI 9 - <i>Daphnis. Chloe</i>
	3. <i>Iride, ed Egle</i>	23. <i>Le pastorelle al bagno</i>	NI 18 - <i>Daphne und Chloe</i>
	4. <i>I Zeffiri</i>	24. <i>I zeffiri</i>	NI 8 - <i>Die Zephyre</i>
	5.	25. <i>Cloe</i>	I 15 - <i>Chloe</i>
	1.	26. <i>La primavera</i>	I 22 - <i>Der Frühling</i>
		27. <i>Il mazzolino di fiori</i>	NI 2 - <i>Der Blumenstraus</i>

Bertola sostanzialmente procede per successive addizioni e ricalibrature, rendendo il *corpus* gessneriano sempre più affine alla sensibilità propria e del proprio pubblico. In questo senso è assai significativo il lavoro di progressiva messa a punto dei titoli che, col passare del tempo, si allontanano sempre più da quelli dell'originale (qui di seguito qualche esempio):

Daphnis > *Dafni* (1777) > *L'inverno* (1784)
Daphnis. Chloe > *Dafni, Cloe, e Alessi* (1777) > *La felicità dell'amore* (1784)
Mirtil. Thyrsis > *Mirtillo, e Tirsi* (1777) > *La novella amorosa* (1784)
Daphnis. Chloe > *Mirtillo, e Cloe* (1779) > *I figli amorosi* (1784)
Daphne und Chloe > *Iride, ed Egle* (1779) > *Le pastorelle al bagno* (1784)

Questa istanza risponde a molteplici ragioni: da un lato serve a disambiguare la sequela dei nomi dei protagonisti del testo originale (generalmente pochi, sempre gli stessi, e in alcuni casi facilmente confondibili), dando così alla traduzione una più ampia pluralità di voci; dall'altro aderisce al gusto tutto italiano per la *varietas*; e infine serve ad acclimatare le scenette idilliche di Gessner nel contesto Roccocò tipico del panorama arcadico settecentesco italiano¹¹.

Ma c'è un altro elemento ricavabile dal lavoro sui titoli di Bertola, ovvero la tendenza a usare lo spazio del titolo per ragionare sulla forma metrica del componimento per come viene presentato nella traduzione. È il caso de *La canzone dell'autunno* (precedentemente intitolata, seguendo l'originale, *Titiro, e Menalca*), idillio in cui si confrontano sul tema della vecchiaia e della morte un giovane figlio e un vecchio padre. Nell'idillio il tema è sviluppato dal padre, appunto, in un canto che viene da Bertola quasi messo *en abyme* nel titolo (che indica così tanto il canto sull'autunno della vita interno all'idillio, quanto l'etichetta sul contenuto dell'idillio stesso: la vecchiaia).

La forma metrica è senz'altro uno degli elementi più interessanti della traduzione di Bertola che – come già Cesarotti con l'*Ossian* pochi lustri prima – si trova ad avere a che fare con un testo prevalentemente in prosa (quasi tutte le *Idyllen* di Gessner lo sono). Certo si tratta di testi dal tenore lirico evidente, scritti in una prosa ritmica non confondibile con la prosa “vera e propria”, ma che della prosa comunque continuano ad avere la tradizionale veste formale.

È nota la sostanziale impossibilità, nel campo letterario italiano, di tradurre in prosa testi percepiti come poetici. Il “poetico” richiede il verso; contrariamente a quanto accadeva negli altri paesi europei dove, per

¹¹ Come in fondo suggerisce lo stesso traduttore: «Ne' nuovi Idilj come ne' vecchi ho fatto alquanti cambiamenti di nomi; e gli uni e gli altri Idilj ho talvolta disposti differentemente, e talvolta ancora differentemente intitolati. Questi piccioli arbitrij però sono stati guidati principalmente dal desiderio di meglio servire all'armonia poetica, e a quella varietà che anche nelle menome cose può necessaria essere in una scelta», BERTOLA, *Idea della bella letteratura alemanna*, ed. Pirro, cit., p. 128.

esempio, i testi di Gessner e l'*Ossian* – così come, in genere, i testi lirici in versi – venivano tranquillamente tradotti in prosa¹². In questo senso, Bertola aderisce alla temperie culturale del suo periodo senza opporre alcuna visibile resistenza.

Si vedano, al proposito e in sintesi estrema, le sue scelte formali nell'assetto finale dell'antologia gessneriana:

1. <i>A Dafne</i>	sciolti	15. <i>Il mattino d'autunno</i>	sciolti
2. <i>Milone</i>	sciolti + ode-can- zonetta	16. <i>Il voto</i>	sciolti
3. <i>Ida e Mecone</i>	selva ¹³ + ode-can- zonetta	17. <i>La serenata</i>	sciolti
4. <i>L'inverno</i>	sciolti	18. <i>Ad Amore</i>	ode-canzonetta
5. <i>Mirtillo</i>	sciolti	19. <i>Melinda</i>	sciolti
6. <i>La felicità dell'amore</i>	sciolti	20. <i>Il beneficio ricompensato</i>	sciolti
7. <i>Palemone</i>	sciolti	21. <i>L'innamorato</i>	ode-canzonetta
8. <i>La novella amorosa</i>	sciolti + terzine	22. <i>I figli amorosi</i>	sciolti
9. <i>Mirtillo, e Dafne</i>	sciolti	23. <i>Le pastorelle al bagno</i>	sciolti
10. <i>Filli e Cloe</i>	selva + ode-can- zonetta	24. <i>I zeffiri</i>	sciolti
11. <i>La canzone d'autunno</i>	sciolti + terzine	25. <i>Cloe</i>	sciolti
12. <i>La canzonetta del mattino</i>	ode-canzonetta	26. <i>La primavera</i>	sciolti
13. <i>Dafne, Cloe, e Alessi</i>	sciolti	27. <i>Il mazzolino di fiori</i>	terzine (schema axa)
14. <i>La navigazione</i>	ode-canzonetta		

Appare evidente come l'approccio traduttivo di Bertola sia improntato a un certo empirismo. Lo dimostra la scelta dell'endecasillabo sciolto come verso base della traduzione. Questo verso aveva molti dei pregi ricercati da Bertola: si configurava come una sorta di "grado zero" della metrica garantendogli a un tempo l'appartenenza della sua traduzione (e del testo originale) al genere "poesia", ma anche grande libertà compositi-

¹² È il caso della più importante traduzione francese di Gessner: *Idylles et poèmes champêtres de M. Gessner, traduits de l'allemand par M. Huber [...]*, à Lyon, chez Jean-Marie Bruyset, 1762.

¹³ Con *selva* si intende qui genericamente un testo composto di endecasillabi e settenari, non necessariamente rimati.

va (soprattutto per l'assenza di rime)¹⁴. Sono infatti resi esclusivamente in sciolti la maggior parte degli *Idilli* (17), mentre solo 5 sono i testi resi con forme tipiche della poesia lirica¹⁵: i 4 testi indicati come odi-canzonette (anche se spesso molto liberamente interpretate) e il solo testo in terzine non dantesche. Ma ad essere interessanti sono i 5 componimenti che mescolano metri differenti, nei quali Bertola usa l'endecasillabo sciolto (o la forma a selva) per le parti narrative, descrittive e dialogiche, mentre usa i metri più marcatamente lirici per estrapolare e come mettere in evidenza le parti propriamente liriche del testo originale, e cioè quelle nelle quali uno dei personaggi intona un canto (come nel sopracitato esempio de *La canzonetta dell'autunno*).

Questa commistione di forme che tende al polimetro non è di per sé una novità nel contesto letterario italiano, soprattutto in contesti traduttivi dove si voglia rendere conto di differenti misure metriche presenti nell'originale¹⁶. È però interessante perché nel caso di Bertola questa commistione viene usata per segnalare i vari gradi di liricità "percepita" dal traduttore all'interno di un testo originale in prosa. Si tratta, in fondo, di una evidente anticipazione di quelle modalità polimetriche che caratterizzeranno la poesia italiana del secolo XIX e che sono forse il lascito formale più importante (al netto della "germanistica", ovviamente) della traduzione di Bertola nel campo letterario italiano.

Gessner risulta centrale anche nella vicenda bio-bibliografica di un altro importantissimo mediatore italiano della letteratura di lingua tedesca: il trentino Andrea Maffei¹⁷, che "debutta" ventenne sulla scena letteraria italiana proprio traducendo una scelta delle *Idyllen*¹⁸.

Non è questa la sede per ripercorrere le vicende editoriali della tra-

¹⁴ Sull'importanza dell'endecasillabo sciolto come verso della traduzione, in particolare nel Settecento, sia permesso rinviare a TOBIA ZANON, *La Musa del traduttore. Traduzioni settecentesche dei tragici classici francesi*, Fiorini, Verona 2009, in part. pp. 19-22.

¹⁵ Significativamente, sono "innalzate" al grado lirico della forma melica tutti quei testi che erano in versi già nell'originale: *Morgenlied, Die Schifffahrt e An den Amor*.

¹⁶ Si vd., per esempio, restando al Settecento, il trattamento riservato alle parti liriche incastonate nel dialogato o sistemate nei cori delle tragedie francesi, che vengono a seconda del traduttore rese con metri lirici oppure inglobate nell'endecasillabo sciolto generalmente usato genere per rendere l'*alexandrin*. Su questo aspetto si vd. ZANON, *La Musa del traduttore*, cit. pp. 117-147.

¹⁷ In assenza di una monografia complessiva sulla figura di Maffei-traduttore si rimanda alla voce (con relativa bibliografia) redatta da MARTA MARRI TONELLI per il *Dizionario biografico degli italiani*, LXVII, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2006, pp. 216-220.

¹⁸ Cfr. *Gli Idilli di Gessner*, traduzione poetica del cav. Andrea Maffei, Milano, co' Tipi di Giovanni Pirota, 1818.

duzione gessneriana di Maffei; basterà qui limitarsi a uno sguardo d'insieme sull'assetto finale, rappresentato dall'edizione 1869 della sua fortunata antologia: *Poeti tedeschi*¹⁹. A stupire innanzitutto è la disposizione e la quantità di materiale tradotto per singolo poeta. La raccolta si apre infatti con 27 *Idilli* di Gessner (forse un caso, ma si tratta dello stesso numero di idilli tradotto da Bertola), cui seguono 49 *Ballate e liriche di Federigo Schiller*, 9 *Romanze scelte di Volfrango Goethe*, e quindi frammenti tratti dal *Der Messias* di Friedrich Gottlieb Klopstock²⁰, dai *Totenkränze* di Joseph Christian Zedlitz e dal poema *Tunisi* di Johann Ladislaus Pyrker.

Se la collocazione in coda al volume delle traduzioni “frammentarie” non sorprende, è interessante notare la collocazione incipitaria delle traduzioni da Gessner che non si giustifica solo per motivi cronologici²¹, ma indica come, ancora nel secondo Ottocento, ovvero in clima culturale e poetico completamente mutato, gli *Idilli* dello svizzero continuassero ad avere una loro fortuna.

Per quanto riguarda l'approccio formale di Maffei ai testi di Gessner, è possibile sintetizzare i dati principali nella seguente tabella:

Maffei	forma metrica	Gessner
1. <i>A Dafne</i>	terzine	I 1 - <i>An Daphnen</i>
2. <i>Milone</i>	terzine	I, 2 - <i>Milon</i>
3. <i>Eurilla, Euridice</i>	terzine	NI, 1 - <i>Daphne. Chloe</i>
4. <i>Due zeffiri</i>	terzine	NI, 8 - <i>Die Zephyre</i>
5. <i>Licori</i>	terzine	I, 15 - <i>Chloe</i>
6. <i>Damone e Dafne</i>	terzine	I, 8 - <i>Damon. Daphne</i>
7. <i>Lica</i>	terzine	I, 12 - <i>Lycas, oder die Erfindung der Gärten</i>

¹⁹ Cfr. *Poeti tedeschi. Schiller – Goethe – Gessner – Klopstock* [sic!] – *Zedlitz – Pirker*, traduzioni di A. MAFFEI, Firenze, Le Monnier, 1869. Il volume ripropone, con aggiunte, il materiale già uscito nel 1860, sempre per Le Monnier, sotto il titolo di *Gemme straniere* (terzo vol. dei *Versi editi e inediti del Cavaliere Andrea Maffei*), che comprendeva autori quali Schiller, Goethe, Byron, Hugo e Moore. Nel riprendere le proprie traduzioni poetiche, Maffei organizza il materiale in due volumi: i *Poeti tedeschi*, appunto, e i *Poeti inglesi e francesi. Byron – Moore – Davidson – Milton – Hugo – Lamartine – Ponsard* (Firenze, Le Monnier, 1870).

²⁰ Italianizzato in Amadio Klopstock (ma *Klopstock* nel frontespizio).

²¹ L'antologia, infatti, non è organizzata cronologicamente; molto interessante anche la sproporzione tra i testi di Schiller e quelli di Goethe di cui pure Maffei, sempre negli anni Sessanta dell'Ottocento, stava traducendo il *Faust*.

8. <i>Dameta</i>	ottave + ode-canzonetta	I, 14 - <i>Mirtil. Thyrsis</i>
9. <i>Damone</i>	terzine	I, 22 - <i>Der Frühling</i>
10. <i>Iri, Fileno e Dorilo</i>	terzine + ottave	I, 11 - <i>Daphnis. Chloe</i>
11. <i>Batto e Lacone</i>	terzine	NI, 20 - <i>Der Sturm</i>
12. <i>Dorilo</i>	terzine	NI, 2 - <i>Der Blumenstraus</i>
13. <i>Menalca e Titiro</i>	sciolti + terzine	I, 18 - <i>Tityrus. Menalkas</i>
14. <i>Palemone</i>	terzine	I, 13 - <i>Palemon</i>
15. <i>Ida e Micone</i>	terzine	I, 3 - <i>Idas. Mycon</i>
16. <i>Eurilla</i>	terzine	NI, 4 - <i>Die Schiffahrt</i>
17. <i>Miso e Lida</i>	terzine + ode-canzonetta	NI, 10 - <i>Erythia</i>
18. <i>Tirsi e Milone</i>	terzine	NI, 15 - <i>Thyrsis u[nd] Menalkas</i>
19. <i>Mirtillo</i>	terzine	I, 5 - <i>Mirtil</i>
20. <i>Dameta e Lica</i>	terzine	NI, 17 - <i>Daphnis und Micon</i>
21. <i>Micone</i>	sciolti + terzine	NI, 5 - <i>Der Herbstmorgen</i>
22. <i>Nigella ed Euridice</i>	terzine	NI, 18 - <i>Daphne und Chloe</i>
23. <i>Aminta</i>	ode-canzonetta	[WIG], 2 - <i>Mylon</i>
24. <i>Il vecchio e il giovane pastore</i>	sciolti	NI, 22 - <i>Das hölzerne Bein</i>
25. <i>Milone e Cloe</i>	ottave + sciolti + ode-canzonetta	NI, 9 - <i>Daphnis. Chloe</i>
26. <i>Damone</i>	terzine	I, 7 - <i>Amyntas</i>
27. <i>Il cacciatore e il mandriano</i>	ode-canzonetta	I, 16 - <i>Menalkas und Äschines, der Jäger</i>

Da una prima occhiata alla resa dei titoli è possibile notare come Maffei – superato ormai da qualche decennio il gusto arcadico – non senta più il bisogno di rinominare gli *Idilli* originali di Gessner con titoli da “scena pastorale”, ma si limiti in buona sostanza, come già Bertola, a variare ed ampliare il coro delle voci protagoniste²².

Passando più nel dettaglio delle forme metriche, è possibile notare

²² Per evitare che il continuo ritornare dei nomi dei pastori (spesso uguali) risulti pesante per il suo pubblico, Maffei arriva anche alla completa neutralizzazione onomastica, come nel caso de *Il cacciatore e il mandriano*, nel quale i nomi originali spariscono tanto dal titolo quanto dal testo. Un'altra eccezione è rappresentata da *Il vecchio e il giovane pastore*, che traduce un assai duro – almeno per il contesto poetico italiano – *Das hölzerne Bein* ‘La gamba di legno’.

come, rispetto a Bertola, la terzina abbia preso il sopravvento sull'endecasillabo sciolto come verso-base della traduzione. Allo stesso modo, l'ottava rima sembra essere preferita all'ode-canzonetta come metro per estrapolare e far emergere dal contesto le zone ad alto grado di "liricità". È uno sviluppo notevole, che si ricollega in primo luogo alla natura essenzialmente prosastica del testo originale. Tanto la terzina, quanto l'ottava rima, sono infatti i principali metri narrativi (e quindi non-lirici) della tradizione italiana. È come se Maffei, tramite la scelta delle forme metriche con cui rendere l'originale tedesco, volesse avvertire il lettore della peculiare natura lirica del testo di Gessner che – occorrerà ribadirlo – si presenta al pubblico e al gusto italiano, con l'assetto paradossale di un testo che si vuole poetico, ma è scritto in prosa.

La traduzione di Maffei, rispetto a quello di Bertola, si caratterizza infine per un diverso tipo di libertà. Bertola aveva utilizzato quanto più possibile forme metriche indeterminate (l'endecasillabo sciolto) o approfittato di tutte le possibilità concesse dai metri melici (come, p. es., l'uso delle rime sdrucchiole) per acconciare il testo tedesco al pubblico italiano. Maffei invece si prende maggiori libertà di reinterpretare il testo, che viene opportunamente riscritto e sottoposto a una pesante azione di ritaglio e amplificazione, anche a seconda degli strettissimi obblighi imposti dalla rima.

Un piccolo francobollo di testo renderà l'idea meglio di molte descrizioni. Si prenda il primo paragrafo del primo *Idillio* di Gessner (*An Daphne*) e lo si confronti nelle versioni dei due traduttori:

GESSNER

Nicht den blutbesprizten kühnen Helden, nicht das öde Schlachtfeld singt die frohe Muse; sanft und schüchtern flieht sie das Gewühl, die leichte Flöt' in ihrer Hand²³.

BERTOLA

Non gli sparsi di sangue audaci Eroi,
né campi di cadaveri coperti
la scherzevole Musa a cantar prende:
ma tutta dolce, e timidetta fugge,
con fra le man la lieve sua sampogna,
spettacoli di strage e di tumulto²⁴.

MAFFEI

Non degli eroi le sanguinose prove,
non i campi di Marte e la vendetta
canta la Musa mia, se il canto muove:
ma colle miti avene timidetta
fugge il fragor de' bellici metalli...²⁵

²³ GESSNER, *Idyllen*, cit., p. 19.

²⁴ BERTOLA, *Idea della bella letteratura alemanna*, ed. Pirro, cit., p. 145.

²⁵ *Poeti tedeschi*, cit., p. 3.

Il testo di Bertola adegua senza troppo sommovimenti il testo originale adeguandolo al gusto poetico settecentesco. Lo dimostrano l'uso frequente e prevedibile di increspature sintattiche (i vari iperbati e le anastrofi che compaiono in quasi ogni verso), così come l'uso di alcuni segnali lessicali, come il diminutivo/vezzeggiativo *timidetta* (v. 4), o il *sampogna* (v. 5), autentiche spie di appartenenza dell'originale, come della traduzione, al genere arcadico e pastorale.

Al tempo stesso sono interessanti i luoghi in cui il testo di Bertola si allontana dall'originale, il più delle volte per amplificazione: *öde Schlachtfeld* 'desolato campo di battaglia' > *campi di cadaveri coperti* (v. 2); *frohe* 'lieta/gioiosa' > *scherzosa* (v. 3, con lieve connotazione del tono) e, soprattutto, *Gewühl* 'mischia/lotta' > *spettacoli di strage e di tumulto* (v. 6). Tale scostamenti denunciano molto apertamente la dipendenza della traduzione di Bertola da quella francese di Huber:

Ce ne sont ni les Héros farouches et teints de sang, ni les champs de bataille couverts de morts, que chante ma Muse badine. Douce et timide, elle fuit, sa flûte légère à la main, les scenes tragiques et tumultueuses²⁶.

Quella di Maffei si configura invece come una vera e propria riscrittura, che fonde e rimodella il testo originale in una nuova forma caratterizzata da continue amplificazioni²⁷ e da un innalzamento del tono ottenuto non tanto mediante il sovvertimento dell'*ordo verborum*, quanto piuttosto con l'uso di artifici retorici quali la perifrasi nobilitante (*Schlachtfeld* > *campi di Marte*, v. 2) o l'ipallage che sistematicamente complica il rapporto tra determinato e determinante. Così l'oggetto negato dal canto: *den blutbesprizten kühnen Helden* 'gli audaci eroi spruzzati/macchiati di sangue' diventa *degli Eroi le sanguinose prove* (v. 1, con *prove* che recupera il senso di *kühnen*); o, meglio ancora, la dolcezza della Musa (*sanft*) che viene attribuita alle *miti avene* (v. 4, 'flauti', termine ricercato e tipico del lessico arcadico-pastorale fin da Sannazaro).

²⁶ *Idylles et poèmes champêtres de M. Gessner*, cit., p. 2. Oltre ai passi in cui la maggior vicinanza del testo italiano a quello francese rispetto all'originale tedesco è evidente (*öde Schlachtfeld* > *champs de bataille couverts de morts* > *campi di cadaveri coperti* e *Gewühl* > *scenes tragiques et tumultueuses* > *spettacoli di strage e di tumulto*), si segnala che l'italiano *scherzevole* è, salvo errore, assai più vicino al francese *badine* che al tedesco *frohe*. Sospetta in questo senso la dichiarazione di Bertola: «Ho consultato Huber, e mi son più volte allontanato da lui, non perché sia in me la presunzion folle di vincerlo nella cognizion dell'idoma Alemanno; ma perché ho avuto ragion di credere che l'indole della lingua Francese lo abbia costretto a qualche inesattezza», BERTOLA, *Idea della bella letteratura alemanna*, ed. Pirro, cit., p. 129.

²⁷ Come *e la vendetta* (v. 2) e *se il canto muove* (v. 3), assenti nell'originale; si noti anche la sostanziale riscrittura rappresentata da *il fragor de' bellici metalli* (v. 5).

La peculiarità formale rappresentata dagli *Idilli* di Gessner – e che si spera sia emersa dalle sintetiche analisi fin qui presentate – aprivano al campo letterario italiano un inedito spazio di riflessione sul rapporto tra esperienza lirica e forme poetiche. Non si trattava di una rivoluzione, bensì della proposta di una nuova sensibilità poetica e descrittiva che poteva accomodarsi nei vari contesti storico-letterari europei senza troppi scossoni, dato che si presentava sotto l'egida pacificante della ripresa di un genere classico. E però paradossalmente, sarà proprio questa rinnovata temperie letteraria e culturale a dare il via a un sensibile rinnovamento tanto dei modi quanto delle forme della poesia italiana del XIX secolo.

Non saranno certo i traduttori italiani a indagare queste nuove possibilità e a renderle in qualche modo produttive nei rivolgimenti che caratterizzeranno la storia delle forme metriche italiane nell'Ottocento. Le loro scelte traduttive appaiono però abbastanza chiaramente come dei sintomi di una situazione in movimento.

È senz'altro una semplice coincidenza, ma nello stesso giro d'anni in cui Maffei traduce gli *Idilli* di Gessner, Giacomo Leopardi sta elaborando e scrivendo un gruppo di componimenti intitolati appunto *Idilli*²⁸ e che rappresenteranno una svolta determinante nell'assetto complessivo dei *Canti*. Certo, l'innescò decisivo a un nuovo modo di intendere la poesia (e la postura dell'io poetico all'interno del componimento lirico) viene da Goethe²⁹ più che da Gessner (che Leopardi sembra non conoscere e che, comunque, non cita mai), ma è significativo che lo spazio poetico di questa sperimentazione si chiami, per l'appunto, *Idilli*, una parola che, a quell'altezza, non poteva che rimandare anche – se non principalmente – all'autore svizzero³⁰.

²⁸ Si tratta, come noto de: *L'infinito*, *La sera del dì di festa*, *Alla luna*, *Il sogno*, *La vita solitaria* del frammento *Odi*, *Melisso* poi nuovamente intitolato *Lo spavento notturno*. Questi componimenti verranno definiti "idilli" da Leopardi fino all'edizione 1826 dei *Versi* (Stamperia delle Muse, Bologna). Sull'argomento cfr. almeno MARCO SANTAGATA, *Quella celeste naturalezza. Le canzoni e gli idilli di Leopardi*, il Mulino, Bologna 1994 e LUIGI BLASUCCI, *La svolta dell'idillio: da Teocrito al Werther*, in ID., *La svolta dell'idillio e altre pagine leopardiane*, il Mulino, Bologna 2017, pp. 45-51.

²⁹ Si rimanda qui all'intervento di Flavia Di Battista in questo stesso volume.

³⁰ Su questo aspetto sia permesso rimandare a TOBIA ZANON, *Le forme dell'idillio: triangolazioni ottocentesche tra Italia ed Europa*, in *Dispacci da un altro mondo. Il genere idillio dall'età classica dell'Ottocento*, a cura di A. DI RICCO, C. GIUNTA, il Mulino, Bologna c.s., di cui si segnala anche l'intervento di M. Pirro.

Goethes Lyrik in Italien: zu den Anfängen

SUSANNE VITZ-MANETTI

1774 erscheint anlässlich der Leipziger Messe Goethes Briefroman *Die Leiden des jungen Werther*. *Werther* wird ein ungeheurer Erfolg – und dies nicht nur in deutschsprachigen Ländern. Eine Vielzahl von Übersetzungen – allein in Frankreich erscheinen zwischen 1776 und 1777 drei verschiedene Fassungen, aber auch eher eigentümlich anmutende, zuweilen gar absurde Phänomene wie Werthermoden, Meissner Porzellantassen mit Lotte und Albert, Wertherparfums, ja gar Suizide im Wertherstil bezeugen die einem Brandfeuer vergleichbare Rezeptionsgeschichte von Goethes Jugendschrift¹. Bald ergreift das *Werther-Fieber* auch Italien: Die erste italienische Übersetzung des Mailänder Kaufmanns Gaetano Grassi erscheint bereits 1782, nur wenige Jahre später folgt in Venedig 1788 eine zweite, wohl zeitgleich in Padua entstandene Übertragung durch den jüdischen Arzt Michiel Salom. *Werther* wird die Goetherezeption in Italien für Jahrzehnte beherrschen, viele lyrische Texte – so darf man antizipieren – werden bis ins späte 19. Jahrhundert, wenn überhaupt, meist nur mit großer Verspätung zur Kenntnis genommen².

Und doch beginnt Goethes Rezeption im Belpaese mit einem Gedicht. 1774 war sein Name dem italienischen literarisch interessierten Publikum allenfalls dank einer Publikationsanzeige zu *Clavigo* aus dem Venezianer «Giornale Enciclopedico»³ bekannt. Noch im *Saggio sopra la poesia ale-*

¹ Zur Wertherrezeption in Italien vgl. ROBERTO VENUTI, «*Die Leiden des jungen Werther*» und die Rezeption in Italien, in *Poesia e destino. La fortuna italiana del Werther. Wie Italien den Werther las*, hrsg. von M. GAZZETTI, Casa di Goethe, Roma 2016, S. 13-35.

² Vgl. GIORGIO SICHEL – GIANNETTO AVANZI, *Bibliografia italiana su Goethe (1779-1965)*, Olshki, Firenze 1972, sowie CARLO CARMASSI, *La letteratura tedesca nei periodici letterari italiani del primo Ottocento (1800-1847)*, Jacques e i suoi quaderni, Pisa 1984; ID., *La letteratura tedesca nei periodici letterari italiani del Seicento e del Settecento (1668-1779)*, Jacques e i suoi quaderni, Pisa 1988.

³ Vgl. CARMASSI, *La letteratura tedesca nei periodici letterari italiani (1800-1847)*, a.a.O., S. 53 («GE» 1775, II, 3, S. 42).

manna von Giovan Battista Corniani⁴ wie auch in der *Poesia Alemanna*⁵ findet er keine Erwähnung. Erst 1779 veröffentlicht bereits drei Jahre vor Grassi der am 4. August 1753 in Rimini geborene Abate Aurelio de' Giorgi Bertòla in seiner in Neapel bei den Fratelli Raimondi unter dem Titel *Idea della poesia alemanna*⁶ erschienenen Anthologie zum ersten Mal einen Text Goethes in italienischer Übersetzung: Das dem Singspiel *Erwin und Elmire* entnommene vielfach vertonte Gedicht *Das Veilchen* steht so einem musikalischen Auftakt gleich der Rezeption Goethescher Lyrik in Italien voran. Die enge Verbindung nicht nur deutscher Lyrik zur Musik wird vor allem dank der Mailänder Risorgimento-Kreise um Giuseppe Verdi für ihre Verbreitung eine wichtige Rolle spielen⁷. Ausgerechnet das bescheidene *Veilchen*, dessen weiteres Schicksal in italienischer Sprache im Folgenden bis ins späte 19. Jahrhundert genauer betrachtet sei, wird so zum *billet d'entrée* des Frankfurters in Italien.

Goethes erster Übersetzer Aurelio de' Giorgi Bertòla⁸ wird schon früh von seiner Familie für die geistliche Laufbahn bestimmt und bereits 16jährig tritt er in den Orden der Olivetaner ein. Nach kurzem soldatischen *Intermezzo* in ungarisch-habsburgischen Diensten kehrt er in den Schoß der Kirche zurück, und man betraut ihn mit einem Lehramt in Monteoliveto in Siena. 1776 folgt der Ruf als Professor für Geografie und

⁴ GIOVANN BATTISTA CORNIANI, *Saggio sopra la poesia Alemanna* (1774), neu hrsg. von G. CANTARUTTI, Raffaelli, Rimini 2015.

⁵ Vgl. «Antologia Romana», IV, 1778, 5, 35, S. 275-77.

⁶ Der Text wird 1784 unter dem Titel *Idea della bella letteratura alemanna* bei Francesco Buonsignori in Lucca wiederaufgelegt. In dieser zweiten, um einen *indice* erweiterten Version fehlt das Vorwort, die literaturgeschichtliche Einführung ist überarbeitet, die Texte selbst sind aber dieselben, lediglich Gessners *Idyllen* werden 1784 einzeln veröffentlicht. Die Übersetzung des *Veilchens* ist mit Ausnahme einiger orthographischer Veränderungen sowie einer verbesserten Zeichensetzung gleich geblieben. Die *Idea della poesia alemanna* erfreut sich nur geringer Aufmerksamkeit in den literarischen Zeitungen: Eine einzige Besprechung erfolgt 1785 in der Mailänder *Gazzetta Enciclopedica*. Vgl. CARMASSI, *La letteratura tedesca nei periodici letterari italiani del Seicento e del Settecento (1668-1779)*, a.a.O., S. 81. Zum Vergleich: Bertòlas Übersetzung der *Idyllen* Gessners werden allein viermal rezensiert.

⁷ Vgl. GIORGIO PESTELLI (Hrsg.), *Verdi e le letterature europee*, Accademia delle Scienze di Torino, Torino 2016.

⁸ Leben und Werk von Bertòla sind von der Forschung gut dokumentiert, vgl. z. B. ANTONIO PIROMALLI, *Aurelio Bertola nella letteratura del Settecento, con testi e documenti inediti*, Olschki, Firenze 1959, JÖRG-ULRICH FECHNER, *Erfahrene und erfundene Landschaft. Aurelio de' Giorgi Bertòlas Deutschlandbild und die Begründung der Rheinromantik*, Westdeutscher Verlag, Opladen 1974, sowie den Sammelband *Un europeo del Settecento. Aurelio de' Giorgi Bertola riminese, Atti del Convegno Internazionale di studi nel bicentenario della morte*, hrsg. von A. BATTISTINI, Longo, Ravenna 2000, darin vor allem den Beitrag von EMILIO BONFATTI, *Bertola e la letteratura tedesca*, S. 425-436.

Geschichte an die königliche *Accademia di Marina* von Neapel, die er auf eigenen Wunsch bereits 1783 wieder verlässt. In die Zeit in Neapel fällt auch seine Initiation als Freimaurer, deren Loge *La Vittoria* er seit 1782 angehört⁹. Dank der Protektion des Wiener Hofes und des päpstlichen Nuntius beruft man ihn 1784 an den Lehrstuhl für *Storia universale* an die aufklärerisch reformierte Universität Pavia, wo er als *principe eletto* der *Accademia degli Affidati* angehört. 1793 gibt er auch diese Professur auf und reist fortan durch Italien und Europa, wobei er immer wieder längere Zeiträume in Ungarn, Österreich und in der Schweiz verbringt. 1795 erscheinen in Rimini als literarisches Ergebnis seiner touristischen Rheinreise die *Lettere Renane*, binnen Jahresfrist auch in deutscher Sprache. Wer der Übersetzer dieser deutschsprachigen Fassung ist, scheint bis heute nicht abschließend geklärt. Jörg-Ulrich Fechner stellt jedoch die überzeugende These auf, dass es sich um den «Maler Müller»¹⁰ handelt. Der junge Goethe selbst – so Fechner – sei bei der Beschaffung von Kupferstichen für die Illustration behilflich gewesen. Bis zu seinem Tod 1798 mit nur 45 Jahren schreibt Bertòla für das *Giornale patriottico* und verfasst als Mitglied des *Comitato d'istruzione pubblica* 1797 die *Idee d'un repubblicano su un piano di pubblica istruzione*.

Der *Weltgeistliche* Bertòla war nicht nur der Prototyp «dell'abate epiceuro sentimentale» – so Giulio Natali in Treccanis *Enciclopedia Italiana* 1930 –, sondern auch ein typischer Vertreter für Rezipienten und Übersetzer goethescher Texte. Fast alle stehen in engem Kontakt mit dem habsburgischen Österreich-Ungarn, sind zugleich aber republikanisch gesinnt und den Idealen der Französischen Revolution verpflichtet. Vor allem in Mailänder und Paveser Kreisen wecken sie das Interesse an deutscher Literatur.

Als die *Idea della poesia alemanna* erscheint, ist Bertòla 26 Jahre alt und Professor für Geographie und Geschichte in Neapel. Er selbst sieht den Wert der Anthologie in der Neuheit des Sujets. In seiner Widmung an den Marchese di Salsa heißt es daher: «Se il mio libro ha alcun pregio, egli è questo la novità della materia». Während noch Corniani lediglich einen «saggio dell'Alemanna Poesia»¹¹ in Form von Albert von Hallers

⁹ Vgl. CARLO FRANCOVICH, *Storia della massoneria in Italia dalle origini alla rivoluzione francese*, La Nuova Italia, Firenze 1974, S. 351.

¹⁰ Gemeint ist der 1749 in Kreuznach geborene und 1825 in Rom gestorbene Dichter, Dramatiker und Maler Friedrich Müller.

¹¹ CORNIANI, *Saggio sopra la poesia Alemanna*, a.a.O., S. 45.

Unvollkommene(m) Gedicht über die Ewigkeit gibt, sich ansonsten aber auf literaturgeschichtliche Erläuterungen und biographische Skizzen beschränkt, illustriert Bertòla 1779 viele der von Corniani bereits angesprochenen Autoren anhand von konkreten «poesie tradotte dall'alemanno». Die «raccolta di poesie liriche di vario carattere», die den «fiore dei fasti poetici della nazione»¹² vorstellen möchte, orientiert sich in der Auswahl der Texte an *Michael Hubers Choix de poésies allemandes von 1766*¹³ und umfasst so unterschiedliche Texte wie Idyllen von Gessner und E. Kleist, Lieder und Oden von Cronegk, Hagedorn, Zacharias, Gotter, Gleim, Goethe, Werthes, Stolberg, Gerstenberg, Haller, Richet, Klopstock, Ramler, Weisse, Karschin, Gellert, Utz, Michaelis, Wieland und Denis. Die meisten dieser Namen sind heute weitgehend vergessen. Goethe ist – noch – nur mit einem einzigen Gedicht vertreten: eben dem *Veilchen*, das einsam und seines schwesterlichen *Heidenrösleins* beraubt, zwischen Gleims und Werthes' *canzonette* dem italienischen Publikum zum ersten mal Goethesche Lyrik nahe zu bringen versucht.

Goethes Gedicht, das bereits um 1773/74 entstand und in einer Abschrift vom 25. Januar 1774 von Lotte Jacobi in einer Handschrift Goethes vorliegt, erschien erstmals im März 1775 in Düsseldorf als Teil des Spiels *Erwin und Elmire* in der literarischen Zeitschrift «Iris. Vierteljahresschrift für Frauenzimmer» von Johann Georg Jacobi. Bertòla selbst verweist in seinen Anmerkungen dezidiert auf den Originalquellentext: «Ho estratto così grazioso pezzo da una bella Commedia dell'autore intitolata *Ervino ed Elmira*, la quale trovasi nel secondo tomo delle sue opere impresse a Berlino nel 1775»¹⁴. Man darf davon ausgehen, dass hier die erste Auflage der dreibändigen *Schriften Goethes* des Berliner (Raub)Verlegers Christian Friedrich Himgurg gemeint ist. Der philologische Hinweis auf die Originalversion, vor allem aber der Text selbst, legen nahe, dass es sich um eine, wenn auch primär dem Prinzip der Nachahmung und Nachdichtung verpflichtete, dennoch direkte Übersetzung aus dem deutschen Originaltext ins Italienische handelt:

¹² Vgl. AURELIO DE' GIORGI BERTÒLA, *Idea della poesia alemanna*, Raimondi, Napoli 1779, S. X.

¹³ Ebd., S. XIII.

¹⁴ Ebd., S. CCXI. Die *Annotazioni alle poesie tradotte* von 1779 (S. CCIII) sind weitgehend identisch in die Ausgabe von 1784 übernommen worden, wo sie jedoch nicht mehr im Anhang, sondern direkt unter den jeweiligen Texten stehen.

Canzonetta¹⁵

Chiusa in se stessa e incognita
 Stava li Violetta al prato in sen;
 Ma quanto era mai bella!
 Quand' ecco sorridente pastorella
 Cantando e a lenti passi al prato vien⁵.
 Oh viola foss' io!
 Il fossi solo infin che l'amor mio
 Venisse a cormi, e mi stringesse al cor!
 Ah pochi istanti almen foss' io quel fior!
 Così pensai; ma oimé! la pastorella¹⁰
 Non curando viole per la via,
 Schiacciò la meschinella;
 La qual giojosa pur mentre languia,
 Disse: se vien se vien la morte a me,
 Mi viene almen da lei, muojo al suo piè¹⁵

Ein Veilchen auf der Wiese stand
 Gebückt in sich und unbekannt,
Es war ein herzigs Veilchen.
 Da kam eine junge Schäferin
 Mit leichtem Schritt und muntern Sinn⁵,
 Daher! Daher!
 Die Wiese her und sang.
 Ach denkt das Veilchen, wär' ich nur
 Die schönste Blume der Natur,
 Ach! nur ein kleines Weilchen¹⁰.
 Bis mich das Liebchen abgepflückt,
 Und an dem Busen matt gedrückt,
 Ach nur! Ach nur!
 Ein Viertelstündchen lang.
 Ach aber, ach! das Mädchen kam¹⁵,
 Und nicht in Acht das Veilchen nahm,
 Ertrat das arme Veilchen.
 Und sank und starb und freut' sich noch,
 Und sterb' ich denn, so sterb' ich doch
 Durch sie! durch sie!
 Zu ihren Füßen doch!¹⁶

Bemerkenswert ist zuerst einmal die gattungstechnische Klassifizierung des Gedichts, das in deutschen Ausgaben meist unter den volksliedhaften Balladen geführt wird, als einer *canzonetta*. Unter den *Poesie diverse* der Anthologie finden sich *idilli*, *canzoni*, *canzonette*, *inni* und *odi*. *Canzonetta* und *canzone* werden offenbar als Äquivalent zum deutschen *Lied* verstanden, das im Gegensatz zur Ode nicht durch «erhabnere Gegenstände», sondern «leichtere und sanftere Gefühle veranlasst»¹⁷ wird. Die Etikettierung *canzonetta*, die ja auch auf die Herkunft des Textes aus einem Singspiel und damit zugleich auf seine zahlreichen Vertonungen¹⁸

¹⁵ AURELIO DE' GIORGI BERTÒLA, *Idea della bella letteratura alemanna*, Buonsignori, Lucca 1784, S. 162.

¹⁶ Zitiert nach: CHRISTIAN FRIEDRICH HIMBURG (Hrsg.), *Goethens Schriften. Zweyter Theil*, Himburg, Berlin 1775, S. 164f.; 1780 erfolgt im «Giornale Enciclopedico» eine Besprechung der Himburger Ausgabe in vier Bänden von 1779. Vgl. CARMASSI, *La letteratura tedesca nei periodici letterari italiani del Seicento e del Settecento (1668-1779)*, a.a.O., S. 71.

¹⁷ Vgl. JOHANN JOACHIM ESCHENBURG, *Entwurf einer Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften*, Nicolai, Berlin und Stettin 1789, S. 146, sowie KLAUS R. SCHERPE, *Gattungspoetik im 18. Jahrhundert. Historische Entwicklung von Gottsched bis Herder*, Metzler, Stuttgart 1968, S. 110, der darauf hinweist, dass die deutsche Entwicklung in Ode und Lied Entsprechungen zur englischen Zweiteilung in Greater und Lesser Ode zeigt.

¹⁸ Das Veilchen erfreute sich – so Hans Kuhn – zur Goethezeit sogar größerer Beliebtheit als das *Heidenröslein*. «(A)llein für den Zeitraum 1775-83 liegen sieben gedruckte Kompositionen vor». Vgl. HANS KUHN, *Geschlechtsbezogene Blumenmetaphorik in Liedern der Goethezeit*, «Jahr-

verweist, führt gleichsam epigrammatisch vor Augen, wie sehr Bertòla in der italienischen Anakreontik und ihren Formen verhaftet ist.¹⁹ Die Übersetzung in Prosa eines anakreontischen Gedichts war für Bertòla damit ausgeschlossen, denn – so heißt es im Vorwort von 1779: «Inoltre che sarebbono mai ridotte alla prosa le canzonette più gentili e più spiranti grazie e soavità?»²⁰. Bertòla verzichtet auf die für die arkadische und melische Dichtung übliche Vierzeilenstrophe mit gleicher Silbenzahl und nähert sich so eher einer *canzonetta madrigale* an. Hierfür spricht etwa das Distichon aus zwei endecasillabi im Paarreim in den beiden Schlusszeilen. Dass Bertòlas *canzonetta* im Vergleich zu den drei goetheschen Siebenzeilern auf eine einzige 15zeilige Selva verkürzt ist, zeigt auch, wie unbelastet ihr Autor vom Bewusstsein ist, dass gerade bei einem lyrischen Text die Form zum Inhalt wird.

Die vier-, drei- und zweihebigen Jamben der einzelnen Strophen zeichnen sich bei Goethe durch einen kunstvollen Aufbau aus: AAB-CCDE, FFBGGHE, HHBIIJ. Die ersten beiden Paarreime jeder Strophe AA CC, FF GG, HH II sind vierhebig mit männlicher Kadenz. Sie werden jeweils von einem dreihebigen klingenden Vers B unterbrochen. Die nun folgende zweizeilige Coda, die durch ihre parallele Bauart Refraincharakter erlangt, dabei aber zugleich durch ein Enjambement mit den vorangehenden Zeilen aufs Engste verbunden ist, besteht jeweils aus einer zweihebigen syntaktisch parallel gebauten Weise mit Binnenanapher D, H, L («Daher! Daher!» – «Ach nur! Ach nur!» – «Durch sie! Durch sie!») und einer wiederum dreihebigen Schlusszeile E, E, I beide mit männlicher Kadenz²¹. Während die beiden ersten Strophen durch die Wiederholung des Reims eine Einheit erfahren, schließt die dritte mit der Wiederaufnahme des vorangehenden Paarreims und schafft so einen markierten Abschluss.

In Bertòlas Selva aus endecasillabi, settenari und quinari mit dem Reimschema A^s, B^t C^p C^p B^t D^p D^p E^t E^t C^p F^p C^p F^p G^t G^t verliert sich dieser kunstvolle dreistrophige Aufbau. Hinzu kommt – wie schon Ervino

buch für Volksliedforschung», 1999, 44, S. 122-126: 123f. Vgl. etwa die Vertonung durch Johann André, Johann Friedrich Reichardt, Josef Anton Steffan, Johann André, Anna Amalia von Braunschweig-Wolfenbüttel, von Clara Schumann und die wohl berühmteste von Wolfgang Amadeus Mozart 1785 (KV 476).

¹⁹ Vgl. auch den Kommentar Bertòlas in den Anmerkungen: «La prima parte del concetto sulla Viola non è già nuova» (BERTÒLA, *Idea della poesia alemanna*, a.a.O., S. CCXI).

²⁰ Ebd., S. XIV.

²¹ Die auffallend starke Dominanz männlicher Kadenzen im Goetheschen Text verweist bereits durch den Versfuß darauf, dass hier aus männlicher Perspektive «gesungen» wird.

Pocar in einem Bonner Vortrag 1953 erkennt²² – ein eklatanter semantischer Fehler. Während Goethe nämlich in der zweiten Strophe das Veilchen personifiziert und unmissverständlich darauf hinweist, dass aus der Perspektive des «herzigen» Veilchens geschrieben wird, heißt es bei Bertòla: «Oh, viola foss'io» und in Zeile zehn «Così pensai» statt «denkt das Veilchen». Abgesehen davon, dass wohl kaum ein Leser wünschen könnte, zum Veilchen zu werden, das in seinem masochistischen Liebesverlangen nicht nur nicht erhört, sondern sogar mitleidlos zertreten wird, wird hierdurch der von Bertòla im Kommentar ja als etwas Neuartiges bezeichnete Teil, «con cui si chiude», des wesentlichen Elements der Prosopopea beraubt. Es geht so nicht nur die Stringenz des inneren Monologs des Veilchens verloren, der Liebesehnsucht und erotisches Verlangen ausdrückt, sondern auch die Kontextualisierung des Singspiels, der Bezug zwischen dem verschmähten Veilchen/ Erwin/ Goethe/ zu seiner Schäferin/ Erwine/ Lili. Auch die Transponierung des Veilchens in den Plural «violet» (Zeile 11) verändert die Textaussage, heißt es doch bei Goethe nicht, dass die Schäferin grundsätzlich kein Auge für *Veilchen* habe, sondern eben nur, dass sie dieses eine nicht wahrnimmt. Das goethesche Veilchen möchte der Schäferin durch Schönheit ins Auge fallen, auch nur ein Viertelstündchen «schillern», um «gepflückt»²³ und in Folge er«matt»et an ihren Busen gedrückt zu werden. Um die Aufmerksamkeit des Liebesobjekts zu erhaschen, wünscht sich das unscheinbare Veilchen, «die schönste Blume der Natur» zu sein. Dieser Wunsch zu «schillern» geht bei Bertòla verloren. Spätere Übersetzer korrigieren diese Auslassung, die einzige weibliche Übersetzerin im 19. Jahrhundert, Grazia Pierantoni-Mancini, transponiert diese Stelle gar im Bild der Rose: «mutata in qualche rosa bella/ Forse mi coglieria quella pietosa»²⁴. Vor allem die rote Rose²⁵ steht ja in der Blumendichtung allzeit für brennende Liebe. Die manifest erotische Symbolik ist

²² Vgl. ERVINO POCAR, *Vom Übersetzen. Deutsche Autoren in Italien (1953)*, «tradurre – pratiche teorie strumenti», 2013, 4, (<<https://rivistatradurre.it/vom-uebersetzen-deutsche-autoren-in-italien>>, 8. Januar 2021).

²³ Vielleicht wird der wohl bekanntere Topos des *Blumenbrechens* hier durch das *Blumenpflücken* ersetzt, da *Blumenbrechen* in der Blumenmetaphorik etwa im *Heidenröslein* vor allem weiblich konnotiert ist.

²⁴ Vgl. GRAZIA PIERANTONI-MANCINI, *Poesie*, Zanichelli, Bologna 1879, S. 124.

²⁵ Vgl. etwa den Refrain von Goethes *Heidenröslein*, das das Thema des erotisch konnotierten *Blumenbrechens* aus weiblicher Perspektive wiedergibt: «Röslein, Röslein rot, / Röslein auf der Heiden» (JOHANN WOLFGANG VON GOETHE, *Heidenröslein*, in ID., *Werke*, hrsg. von E. TRUNZ, Wegner, Hamburg 1956³, I, S. 78).

bei Bertòla deutlich abgeschwächt. Wörter mit sexueller Konnotation wie *junge Schäferin*, *Busen*, *matt* bleiben unübersetzt. Vielleicht war Erotik in dieser unmittelbaren Form für den Abate, der ein Veilchen wohl eher in der Tradition der christlichen Ikonographie als Marienblume der Demut und Bescheidenheit rezipiert, allzu direkt²⁶. Nichtsdestotrotz verfasst Bertòla auf den Spuren Goethes eigene Gedichte, die Giosuè Carducci, der Bertòla zugesteht, mit dem «fanatismo d'uno iniziatore (che) tutto trovava sublime»²⁷ übersetzt zu haben, 1868 in seine Anthologie *Poeti erotici del secolo XVIII* aufnimmt. Vor allem in *La Mammola* und dem *Fiore del Prato* finden sich deutliche Reminiszenzen Bertòlas an das Goethesche *Veilchen*.

Für die folgenden vier Jahrzehnte erfolgt die Rezeption von Goethes Lyrik primär über die literarischen Zeitschriften. Unter Rückgriff auf Carlo Carmassi, der mit Ausnahme der Jahre 1795-1804 einen detaillierten Überblick zu Publikationen von und zu deutscher Literatur bis zum Jahr 1847 vorlegt, lässt sich sagen, dass in den drei Jahrzehnten von 1784 bis 1814 wenig Interesse für deutsche Literatur im Allgemeinen, ganz zu schweigen von Goethe im Speziellen zu erkennen ist. Mit der anonymen italienischen Übersetzung von Anne Louise Germaine de Staëls *De l'Allemagne*, die 1814 in Mailand bei Giovanni Silvestri erscheint, ändert sich die Situation schlagartig. Die Zeitschriften, die ab 1814 Interesse für die deutsche Literatur bekunden, sind etwa «Lo Spettatore» (1814-1817), die «Biblioteca Italiana» (1816-1840), die Florentiner «Antologia» (1821-32), der «Indicatore Lombardo» (1829-37), «L'Eco» (1828-35), «Il Ricoglitore Italiano e straniero» (1834-37), «Il Conciliatore» (1818-19), «L'Ape/La Vespa» (1819-27) und schließlich der «Indicatore Livornese» (1828-29). In der Bibliographie von Carmassi wird Goethe jedoch im Zeitraum von 1800 bis 1826 lediglich achtmal aufgeführt (zum Vergleich: Schiller allein 26mal)²⁸. In der ersten Folge der 1816 von der österreichischen Regierung gegründeten «Biblioteca Italiana» erscheint Germaine de Staëls Essay *Sulla maniera e utilità delle traduzioni*, der nicht nur weitere Übersetzun-

²⁶ Ein Veilchen im Sinne der christlichen Demutssymbolik hingegen findet man z. B. in dem Gedicht des Homerübersetzers Johann Heinrich Voß' (1751-1826): «Dem kleinen Veilchen gleich / Das im Verborgnen blüht / Sei immer fromm und gut / Auch wenn dich niemand sieht», das bis heute auf den Blättern der Poesiealben kleiner Mädchen zu finden ist.

²⁷ GIOSUÈ CARDUCCI (Hrsg.), *Poeti erotici del secolo XVIII*, G. Barbèra Editore, Firenze 1868, S. VII.

²⁸ Vgl. MICHELE SISTO, *Italiani a Parigi tra radicalismo politico e Weltliteratur. Per una storia della prima traduzione italiana del «Faust»*, in «La densità meravigliosa del sapere». *Cultura tedesca in Italia tra Sette e Novecento*, hrsg. von M. PIRRO, Ledizioni, Milano 2018, S. 99-122: 101f.

gen aus dem Deutschen ins Italienische beflügelt, sondern zudem den Romantikerstreit zwischen *classicisti* und *romantici*²⁹ auslöst. Im Hinblick auf Goethe ändert sich aber zuerst wenig. «Almeno fino al 1826 Goethe è, nella sfera pubblica italiana, un ‚ferrovecchio‘»,³⁰ ein altes Eisen. Die Wende sieht Sisto im Jahr 1827 und den Bemühungen der Pariser Exilantengruppe um Ugoni, Mazzini, Passerini und Scavini, die alle jakobinischen Tendenzen, der Carboneria, in den 30ern den Parisern Aufständen und natürlich der Giovine Italia nahestehen. Ohne den Einfluss dieser Gruppe schmälern zu wollen, ist vor allem im Hinblick auf die Lyrik noch ein weiterer Name zu nennen.

Eine wesentliche Rolle für die Verbreitung deutscher Gedichte spielen Mailänder Risorgimento-Kreise um Giuseppe Verdi, zu denen auch der Jurist Antonio Bellati gehört. Ihm verdankt das italienische Publikum die zweite im Hinblick auf Goethe bedeutsame und vielfach rezensierte Anthologie deutscher Lyrik. In den 1828 bei Vincenzo Ferrario in Mailand erschienenen *Poesie Scelte da Matthison, Goethe, Schiller, Cramer e Bürger. Tradotte in versi italiani del Dott. Antonio Bellati* steht Goethe immerhin schon an zweiter Stelle nach Matthison und ist mit acht Gedichten vertreten: *Il benvenuto e l'addio/ l'Inno Di Maggio/ La Prima Perdita/ Alla Luna/ La Viola/ Il Folletto/ Il Pescatore* und *La Viola Del Pensiero, Canzone del Conte Prigioniero*³¹.

Im Vergleich zu Bertòla ist über Antonio Bellati, der sich um die deutsche Literatur und Goethe im Speziellen so verdient gemacht hat, nur wenig bekannt³². Bisher haben sich weniger die Germanisten als vielmehr die Musikwissenschaftler um seine Person bemüht. Wie viele andere Juristen auch vereint der am 15. August 1798 in Magnago geborene

²⁹ Goethe selbst nimmt hierzu 1820 in *Kunst und Altertum* mit seiner Schrift *Classiker und Romantiker sich heftig bekämpfend* Stellung.

³⁰ Vgl. SISTO, *Italiani a Parigi*, a.a.O., S. 103.

³¹ Bereits 1824 erscheint bei Rusconi in Mailand eine zweisprachige Ausgabe mit dem *Erkönig*, der *Braut von Corinth* und dem *Totentanz*, deren Übersetzer anonym bleibt bzw. mit den Siglen A. B. unterzeichnet. Der *Totentanz* und die *Braut von Corinth* werden 1832 auch in Bellatis Neufassung seiner Anthologie aufgenommen. Seine Übersetzungen sind im Vergleich zu der Ausgabe von 1824 allerdings dermaßen unterschiedlich, dass man kaum davon ausgehen kann, dass sich hinter A. B. (1824) Antonio Bellati versteckt. Es könnte sich um Adele Buondelmonte oder Antonio Benci handeln. Sicher ist hingegen, dass Antonio Piazza in seiner italienischen Übersetzung 1829 von Francois-Adolphe Loève-Weimars *Résumé de l'histoire de la littérature allemande*, 1826 in Paris erschienen, Bellatis italienische Version von Goethes *An den Mond* übernimmt.

³² Vgl. FRANCA BELSKI, *La ricezione di Goethe in Italia nella prima metà dell'Ottocento*, in EAD. et al., *Rapporti fra letteratura tedesca e italiana nella prima metà dell'Ottocento*, Vita e pensiero, Milano 1990, S. 3-55: 4.

Consigliere Antonio Bellati juristische, literarische und politische Interessen aufs Engste: «onora le muse mescondone il culto alle gravi funzioni di un'alta magistratura»³³. Die *Cenni necrologici* von G. Gallia veröffentlichten 1873 einen detaillierten Nachruf:

Antonio Bellati milanese [...] fu già tra noi a canto al primo magistrato della provincia, e recò più d'una volta nelle nostre assemblee i saggi di quell'amor delle lettere che gli consolarono le sventure ch'ebbe comuni colla patria. Delegato della provincia di Pavia, poi di Milano, il 18 marzo 1848 non ascoltò che un invito, e concessa dal Conte O'Donnel l'istituzione di una guardia civica, fece tosto distribuire le armi, onde cominciò la lotta famosa. Venne quindi preso dai croati che assaltarono il palazzo del comune, e tradotto colla famiglia in castello, dove lo spavento di quelle scene privò della mente, poi della vita, un suo tenero figlio: e fu con pochi dal generale austriaco tratto con sè, mandato a Kufstein prigioniero, indi mandato a Vienna. Restituito col cambio degli ostaggi, e subito appresso esule in Svizzera, tornò infine a Milano per l'amnistia del settembre 1849, che non gli rese né impiego né pensione, né tampoco gli valse a poter esercitare l'avvocatura: sì che le angustie famigliari si aggiunsero alle altre maggiori melanconie. E queste e quelle ei temperò col forte animo e cogli studi: fece in verso la traduzione di Milton stampata in pochi anni tre volte; e di parecchi più brevi componimenti de' più celebri poeti tedeschi. Felice però che vide il trionfo della causa alla quale avea fatto così grandi sacrifici, e poté ancora dedicare la sua opera alla patria redenta. Nel 1859 lo chiamò Camillo Cavour a Torino: fu poi governatore di Cuneo, prefetto di Ancona, prefetto di Modena. Riposatosi da questi alti uffici nel 1864, attese ancora in Milano con solerzia al reggimento di civici istituti di beneficenza: morì il 2 di aprile 1872, per sopravvivere a lungo nella memoria e nel desiderio di molti³⁴.

Ein Leben wie ein Abenteuerroman, allerdings gezeichnet durch «sventure con la patria». Niederlage, Gefangenschaft, ja der Tod eines Kindes in Folge des kroatischen Angriffs 1848 in Kufstein, Emigration und schließlich der Verlust von Arbeit und Lebensunterhalt³⁵. Schwere Jahre, bis Cavour ihn 1859 nach Turin ruft.

Bellati versteht seine Anthologie zur deutschen Lyrik als «continua-

³³ Vgl. *Commentari dell'Ateneo di Brescia per l'anno accademico M.DCCC.XVII*, Tipografia della Minerva, Brescia 1844, S. 162. Hier finden sich auch zwei Übersetzungen Bellatis von Ludwig Uhlands *Des Goldschmieds Töchterlein* und *Die Rache*.

³⁴ *Commentari dell'Ateneo di Brescia. Per gli anni 1870, 1871, 1872, 1873*, Tipografia Apollonio, Brescia 1874, S. 376.

³⁵ Anselm Gerhard steuert ein weiteres – zumindest der schriftstellerischen – Karriere Bellatis sicherlich zuträgliches Detail bei: Am 31. Juli 1839 heiratet er in Pavia die Adelige Carlotta dei Marchesi Ragazzi, Tochter eines Mailänder Pressezensoren. Vgl. ANSELM GERHARD, *Il romanticismo delle composizioni da camera di Verdi e il sentimentalismo nella letteratura europea fra Sette e Ottocento*, in PESTELLI, *Verdi e le letterature europee*, a.a.O., S. 53-69: 63.

zione dell'opera del Bertòla»³⁶. Im Hinblick auf die Textauswahl merkt er an, er habe die *poesie* übersetzt, «che reput[a] fra le migliori»³⁷. Von Goethe, der im Vergleich zu Schiller, dessen *Braut von Messina* vom Cavaliere Maffei 1827 ins Italienische übertragen wurde, zu dieser Zeit immer noch weitgehend unbekannt ist, heißt es: «Non v'è genere di letteratura, che Goëthe non abbia illustrato colle sue opere, ma ben poche di queste sono conosciute in Italia, ed anche le di lui poesie sono in questo numero»³⁸. Um mit der «opinione generale in Italia» aufzuräumen, «che la poesia tedesca tutta sia basata sul terribile, e che d'altro essa non parli, che di cimiteri, di spettri, di paure, e di altre orrende cose, o per lo meno, che si diletta esclusivamente d'idee trascendentali»³⁹, habe er gleichsam als Gegengewicht solche Texte mit aufgenommen, «che una Musa tutta gioia possa ispirare». Speziell zu Goethe ist zu lesen: «Goëthe nelle sue poesie ha percorse [...] tutte le indefinite gradazioni dell'amore del sentimento tutto grazia fino alla disperazione. Che se in taluna spiega profondità d'idee, è tutta la forza di un genio creatore, in altre dimostra una grazia, una semplicità antica ed una sensibilità qualche volta persino fantastica»⁴⁰.

1832 erscheint in Mailand bei Antonio Fontana unter dem Titel *Poesie Alemanne. Recate in versi italiani da Antonio Bellati* als *Edizione Nuovissima* eine überarbeitete Fassung der *Poesie scelte*, die im Hinblick auf Goethe signifikante Änderungen aufweist. Nicht nur ist die Textauswahl um drei Gedichte: *La danza dei morti*⁴¹, *La sposa di Corinto* und *La similitudine*⁴² auf elf Texte erweitert, vor allem aber eröffnet Goethe jetzt als *Caposcuola* an erster Stelle die Anthologie selbst. Matthison ist auf Platz sechs verwiesen, und selbst Schiller folgt erst an zweiter Stelle:

³⁶ Vgl. ANTONIO BELLATI, *Saggio di Poesie Alemanne. Recate in versi italiani da Antonio Bellati. Edizione Nuovissima*, Fontana, Milano 1832, S. VIII.

³⁷ Vgl. ID, *Poesie Scelte da Matthison, Goëthe, Schiller, Cramer e Bürger. Tradotte in versi italiani del Dott. Antonio Bellati*, Vincenzo Ferrario, Milano 1828, S. 10. In der *Prefazione* der Ausgabe von 1832 heißt es auf S. X: «i migliori tra i lirici tedeschi» und «le più celebrate fra le loro poesie».

³⁸ Ebd., S. 6.

³⁹ Ebd., S. 7. Gerhard stellt die plausible These auf, dass der Eindruck des *terribile*, der mit der deutschen Literatur verbunden sei, auf das u. a. von Franz Schubert zwischen 1816 und 1820 nicht weniger als fünfmal vertonte und von Cesare Cantù übersetzte Gedicht *Das Grab* des Schweizers Johann Gaudenz Freiherr von Salis-Seewis zurückgehe. Vgl. GERHARD, *Il romanticismo delle composizioni da camera di Verdi*, a.a.O., S. 60f.

⁴⁰ Vgl. BELLATI, *Poesie Scelte da Matthison, Goëthe, Schiller, Cramer e Bürger*, a.a.O., S. 8.

⁴¹ Bellatis Übersetzung des *Totentanz* wurde bereits 1829 in der Zeitschrift «L'Eco» (143) veröffentlicht.

⁴² Im neu ergänzten Anmerkungsteil der Ausgabe von 1832 verweist Bellati darauf, dass Goethe selbst dieses Madrigal am 31. Mai 1828 an die Zeitschrift «L'Eco» gesandt hat, die offenbar mehrere Übersetzungen druckte. Vgl. ANTONIO BELLATI, *Saggio di Poesie Alemanne*. (1832), S.41.

In quanto all'ordine della collocazione degli autori, ho creduto di porre innanzi tutti Goëthe, siccome Caposcuola, poi Schiller e Bürger, siccome componenti con esso il gran Triumvirato della moderna poesia, facendo quindi succedere per ordine di età, prima gli autori già morti, poi i viventi⁴³.

Bellati begnügt sich 1832 nicht mehr damit, eine *Idee* der wichtigsten deutschen Lyriker zu vermitteln – ihre Auswahl orientiert sich, wenn auch um aktuelle Namen erweitert, immer noch dezidiert am 18. Kapitel von Germaine de Staëls *De l'Allemagne* von 1810/14 –, sondern er formuliert ein hierarchisch gestuftes Werturteil, in dem das *Triumvirat* Schiller, Bürger und als *primus inter pares* Goethe deutlich vom Rest abgesetzt sind.

Dass Goethe sich innerhalb von nur vier Jahren nunmehr des Renommées eines *Caposcuola* erfreut, ist ein auffallender Prestigegewinn, der sich wahrscheinlich einer Reihe von Publikationen in den literarischen Zeitschriften verdankt: 1827 rezensiert Giuseppe Montani in der «Antologia» die italienische Übersetzung von Goethes *Teilnahme an Manzoni*, 1828 veröffentlicht Carlyle in der «Foreign Review» seinen großen Goetheaufsatz und 1829 erscheinen anonym Giuseppe Mazzinis *D'una letteratura europea* (ebd.) sowie sein *Faust*-Aufsatz im «Indicatore Livornese»⁴⁴. All diese Aufsätze mögen dazu beigetragen haben, dass Bellati 1832 den «carattere originale» der deutschen Literatur nunmehr recht eigentlich mit dem Namen Goethe verbindet, der im Gegensatz zu Gottsched, Bodmer, Wieland und Klopstock nicht mehr in der Imitation der französischen und englischen Literatur befangen gewesen sei:

[La letteratura tedesca] non incominciò ad assumere un'impronta tutta sua propria, ed un carattere originale, e Goëthe può dirsi il fondatore di tale nuova scuola veramente alemanna. Questo è il periodo migliore della letteratura tedesca, quello che corrisponderebbe al cosiddetto *secolo d'oro* delle altre letterature, che viene particolarmente descritto dalla Staël nella suo opera sull' Alemagna⁴⁵.

Immer im Bemühen, seiner Leserschaft «per la migliore intelligenza del testo»⁴⁶ die Gedichte näherzubringen, verfasst er unter Rückgriff auf die *Enciclopedia tedesca* und die *Biographie universelle de Paris* biographische Skizzen, die er den jeweiligen Autoren voranstellt. Und auch die Übersetzungen selbst werden – soweit schon 1828 veröffentlicht – über-

⁴³ Ebd., S. XI.

⁴⁴ Vgl. SISTO, *Italiani a Parigi*, a.a.O., S. 109f.

⁴⁵ BELLATI, *Saggio di Poesie Alemanne* (1832), a.a.O., S. VIII.

⁴⁶ Ebd., S. XII.

arbeitet und um einen Anmerkungsteil erweitert. Zur *Viola* ist 1832 unter Verweis auf Bertòla zu lesen: «Questa poesia è il pregio principale di un piccolo dramma, o piuttosto anacreontico, di Goethe intitolato *Ervino ed Elmira*»⁴⁷. Seine genaue Textkenntnis verbürgt die folgende Kontextualisierung: «Valerio e Rosa amanti fortunati cantano questa canzonetta ad Elmira immersa nella malinconia per aver perduto, pel troppo rigore, l'amante. 'Ah!' esclamava Elmira, 'questa fanciulla calpestò senza saperlo questo fiore in sulla via, ed è innocente, ma io sono colpevole'» (ebd.). Der metasprachliche Aspekt, auf den Bellati im Hinblick auf die Verschiedenartigkeit der grammatischen Genera verweist: «Siccome la viola ha nella lingua tedesca un nome del genere neutro, così non è tolta tra la pastorella e la viola quella simpatia del sesso, che nella lingua italiana sparisce» (ebd.) bezeugt sein Bewusstsein von der mangelnden Äquivalenz der beiden Sprachen, das ihn zu grundsätzlichen Reflexionen angeregt haben mag. Bereits im Motto, einem Zitat von Germaine de Staël aus ihrem berühmten Essay *Sulla maniera e la utilità delle traduzioni* aus dem Jahr 1816, das beiden Ausgaben des *Saggio* programmatisch voransteht, bekennt er daher mit den Worten Mme de Staëls, dass er *frei* zu übersetzen gedenke: «Non si traduce un poeta come col compasso si misurano, e si riportano le dimensioni d'un edificio, ma a quel modo, che una bella musica si ripete sopra un diverso istromento: né importa, che tu ci dia nel ritratto gli stessi lineamenti ad uno ad uno, purché vi sia nel tutto un'egual bellezza»⁴⁸. Hier steckt der Kern seiner Übersetzungsmethode:

Mi rimarrebbe ora a parlare del metodo che mi fu scorta nel tradurre. Egli è diverso secondo le diverse poesie, quindi ora più, ora meno libero, ora più, ora meno rigidamente fedele all'originale, secondo che l'indole delle poesie tradotte, ed il metro da me trascalto per la versione lo permettevano. Del resto io seguii per quanto era in me la sentenza della Staël, che sta per epigrafe alla presente opera⁴⁹.

Wenn die Überlegungen zur Methode der Übersetzung auch vage bleiben, so lassen sie dennoch wie schon 40 Jahre zuvor bei Bertòla das Bewusstsein verspüren, dass eine sowohl formal wie auch semantisch äquivalente Übersetzung unmöglich ist.

⁴⁷ Ebd., S. 37.

⁴⁸ Ebd., S. V. Vgl. auch Germaine de Staël, in: *Biblioteca Italiana. Tomo 1. Anno 1. Gennaio, Febbraio e Marzo 1816*. Terza edizione. Milano. Presso Antonio Fortunato Stella, S. 15.

⁴⁹ BELLATI, *Saggio di Poesie Alemanne* (1832), a.a.O., S. XII.

Und so bliebe der Blick auf die Texte selbst. Bellatis *Veilchen* weist im Vergleich zu Bertòla wesentliche Unterschiede auf:

Era sul prato una gentil viola
Chinata e chiusa e sconosciuta e sola;
Ell'era un'amorosa violetta.
Con piè leggero, ed ogni cura in bando
Venne una pastorella giovinetta,
Di là, di là
Pei prati in quà - se ne venìa cantando.

Ah! Pensava tra sè la violetta,
Foss'io fra i fiori il più bel fior, la eletta,
Anche solo una povera viola,
Purchè il mio ben mi colga, e stringa al
seno,
Finchè tutta freschezza mi s'invola;
Ah! solo ah! sol
Pel breve vol - d'una brev'ora almeno!
(1828)

Ah! Pensava tra sè la violetta,
Foss'io fra i fiori il più bel fior, la eletta,
Della Natura, oh! una fiata sola,
Purchè il mio ben mi colga, e stringa al
seno,
Finchè tutta freschezza mi s'invola;
Ah! solo ah! sol
Pel breve vol - d'una brev'ora almeno!
(1832)

Ma ohimè! ma ohimè! viene la giovinetta,
Coglie senza badar la violetta,
Col piè le è sopra. Ahi! povera viola!
Canta e muore, e ventura il morir crede;
Io muojo sì, ma muojo, e mi consola,
Per lei, per lei,
Son paghi i voti miei, - al suo bel piede⁵⁰.

Bellati bleibt sehr viel enger am Ausgangstext und bemüht sich im Unterschied zu seinem Vorgänger um formale Aspekte: So entspricht etwa der Aufbau in drei Strophen à sieben Zeilen dem Goetheschen Original. Reimschema und Kadenzten können zwar nicht übernommen werden, sind dem Original aber doch insofern angenähert, als sie in allen drei Strophen fast identisch konstruiert sind. Die Versfüße sind fast durchgängig piani, nur der jeweils vorletzte Vers ist tronco (mit Ausnahme der letzten Strophe)⁵¹. Den zweihebigen Goetheschen vorletzten Versen einer jeden Stro-

⁵⁰ Da die beiden Übersetzungen in den Fassungen mit Ausnahme der zweiten Strophe lediglich orthographische Unterschiede aufweisen, ist hier aus der Fassung von 1832 nur die zweite Strophe wiedergegeben, Vgl. BELLATI, *Poesie Scelte da Matthison, Goëthe, Schiller, Cramer e Bürger*, a.a.O., S. 45f.; BELLATI, *Saggio di Poesie Alemanne*, a.a.O. S. 14f.

⁵¹ Während das Deutsche nur über zwei Kadenzten verfügt: männlich (stumpf) und weiblich (klingend), stehen im Italienischen drei Versfüße zur Auswahl: piano, tronco oder sdrucciolo.

phe, die den Refrain einleiten, entsprechen *quinari*, so dass auch in der italienischen Version der Refraincharakter beibehalten bleibt: «Di là, di là/ Ah! solo ah! sol/ Per lei/ per lei». Das Goethesche Reimschema von zwei Paarreimen und drei Waisen pro Strophe ist durch ein ebenso kunstvolles ersetzt: A^p A^p B^p C^p B^p Dⁱ C^p B^p B^p A^p E^p A^p F^t E^p B^p B^p A^p G^p A^p H^p G^p. Dass der Gesamteindruck dennoch hinter dem Original zurückbleibt, verdankt sich u. a. der übermäßigen Verwendung des b-Reims, der alleine sechsmal vorkommt. Hinzu kommt, dass der Versuch, die drei- und vierhebigen Jamben des Originals durch den *endecasillabo*⁵² zu ersetzen, zum Gebrauch von tautologischen oder im Original nicht vorhandenen Füllwörtern führt. Betrachtet man etwa die ersten beiden Zeilen: «Era sul prato una gentil viola/ Chinata e chiusa e sconosciuta e sola», sucht man bei Goethe vergebens nach «gentil» sowie «chiusa» e «sola». Die Parallelisierung von jeweils zwei alliterierenden Adjektivpaaren wirkt so eher monoton und mechanisch. In der zweiten überarbeiteten Strophe von *Bellatis Viola* von 1832, die die einzige auffallende übersetzerische Freiheit «anche solo una povera viola» der Version von 1828 beseitigt, wird im Gegensatz zu Bertòla die Personifikation des Veilchens korrekt wiedergegeben, allerdings berührt vor allem der Gebrauch der Interjektion «ah» und «oh», die Goethes vierfaches «ach» ersetzen, eigenartig. Klänge, Rhythmen, Satzmelodie wie auch andere prosodische Elemente lassen sich ebenfalls nicht äquivalent übertragen.

Fast mehr noch als bei Bertòla verliert sich die erotisch-sexuelle Metaphorik, die durch ein seltsam anmutendes Bild der Frische ersetzt wird, die dem lyrischen Ich gleichsam im Flug von der *pastorella* «invola». Und so wird ein «Viertelstündchen» zu einer «brev'ora almeno», und vom «matt» an dem Busen gedrückt sein, ist stringenter Weise nicht mehr die Rede. In der letzten Strophe schließlich wird besonders deutlich, dass die im gesamten Gedicht kontinuierlich durchgeführte Transposition vom Präteritum ins Präsens keine glückliche Wahl war. Nicht nur geht der balladeske Ton der jambischen Reihung «und sank und starb und freut⁵³ sich noch» verloren, sondern auch der Kontrast zur personifizierten Innenperspektive: «Und sterb' ich denn, so sterb' ich doch/ Durch sie, durch sie/ Zu ihren Füßen doch». Die kunstvolle Verschrän-

⁵² Auch hier stößt der Übersetzer auf ein grundsätzliches Problem: Der Vers im Deutschen ist über die Verteilung von Hebung und Senkung definiert, während das Italienische die Verse nach Anzahl der Silbenzahl klassifiziert.

⁵³ Der plötzliche Wechsel ins Präsens verdankt sich nicht nur der metrisch notwendigen Apokope, sondern ist zugleich Überleitung in die Innenperspektive des *Veilchens*.

kung des Parallelismus «Und sterb', so sterb' ich» in Verbindung zu dem alliterierenden Paar der beiden Modalpartikeln «denn» und «doch», die noch dazu mit «durch sie» alliterieren, ist in der italienischen Version, die insgesamt eher schwerfällig wirkt und den spielerischen leichten Ton des Originals vermissen lässt, kaum wiederzugeben.

Und so ist trotz allem Bemühen, formalen Aspekten wie Strophenaufbau und Reim Rechnung zu tragen, das Ergebnis wenig zufriedenstellend. Der Mangel an klanglicher, grammatischer, semantischer sowie metrischer Äquivalenz, die Unmöglichkeit einer Entsprechung der Reime und Kadenz, wird auch in den beiden abschließenden Übertragungen evident, die von zwei vielleicht heute weniger bekannten Goethe-Übersetzern stammen: Grazia Piertanoni-Mancini, der einzigen weiblichen Übersetzerin (1879), und Antonio Zardo (1886).⁵⁴

Grazia Pierantoni Mancini⁵⁵
La violetta (da Goëthe)

Crescea in prato tutta in sè raccolta
Una modesta, ignota mammoletta,
Quando un dì lietamente a quella volta
Rivolse il lieve andar la forosetta;
Alla vista dell'erbe e d'ogni fiore
Sciolse beata una canzon d'amore.

Tremò commossa l'umil pianticella
A quel canto gentil, poi penserosa
Sclamò: mutata in qualche rosa bella
Forse mi coglieria quella pietosa.
Per un suo bacio ben darei la vita:
Morir sopra il suo cor, gioia infinita!

Ahi! la fanciulla dal ridente aspetto
Non l'udì, e ignara calpestò la pianta,
Che presso a morte con immenso affetto
Benedice il bel piè, che sì la schianta,
E s'allegra, perchè le diè la sorte
Che fosse opra di lei sua cruda morte.

Antonio Zardo⁵⁶
La violetta

Sovra un prato giaceva una viola,
A tutti ignota, in sè racchiusa e sola:
Lievemente movea
Lungo il prato una giovin pastorella,
A meraviglia bella,
E lieti canti, un suo cammin, sciogliea.

Fossi il più bel de' fiore un'ora sola,
Un solo istante, pensa la viola,
Fin che cogliere almeno
Mi potesse la cara fanciulletta,
E dolcemente stretta
Tenermi alquanto al suo virgineo seno!

Ma la fanciulla, ahimè! venne all'aiuola
E calpestò la misera viola,
Che cadde inavvertita.
Pur fu lieta morendo: i giorni miei
Io li chiudo per lei:
Sotto a'suoi piedi almen perdo la vita.

⁵⁴ In einigen der heute sehr bekannten lyrischen Anthologien wie etwa in den 1860 erschienenen *Gemme straniere* des Cavaliere Andrea Maffei, in Domenico Gnolis *Amori di Goethe* (1875) oder auch in den *Canti ed altre poesie di Wolfgango Goethe* von Pio Bracchi (1878) fehlt das *Veilchen*. Nicht einmal in die 1881 in Mailand erschienenen *Fiori del Nord* von Pietro Turati, wo man es doch hätte erwarten können, wird es aufgenommen.

⁵⁵ Vgl. PIERANTONI-MANCINI, *Poesie*, a.a.O., S. 123f.

⁵⁶ Vgl. ANTONIO ZARDO, *Ballate di Bürger, Goethe et altri. Tradotte da Antonio Zardo*, Hoepli, Milano 1890, S. 161f.

Indem beide Autoren ohne nachvollziehbaren Grund die sieben- auf sechszeilige Strophen verkürzen, gehen semantische Nuancen verloren. Bei Zardo etwa fehlt die in Goethes Text bedeutsame dritte Zeile «Es war ein herzigs Veilchen» mit der dezidiert subjektiven Wertung und Teilnahme des lyrischen Ich. Nicht zufällig übersetzt Zardo daher auch das Mitleid bekundende Adjektiv «arm» in «das arme Veilchen» (Zeile 17) wenig glücklich mit «la misera viola». Und wenn beide das Prädikat der Eingangszeile «stehen» durch «crescere» (Pierantoni) bzw. «giacere» (Zardo) übersetzen, verlieren sie das dem «stehen» metaphorisch innewohnende *Fallen*, also erneut die erotische Dimension.

Wie viele andere Goethe-Übersetzer entstammt auch Grazia Pierantoni-Mancini, die 1841 in Neapel als Tochter der Dichterin Laura Beatrice Oliva in Mancini und des achten Marchese di Fusignano geboren wird, einem republikanisch gesinnten, dem Risorgimento und Garibaldi nahestehenden Hause. Ihr Vater war Anwalt, Jurist und Politiker, mehrfach Minister im Regno d'Italia, ihre Mutter, eine glühende Patriotin, trug den Beinamen *Corinna Italica*. Grazia selbst war nicht nur als Dichterin und Übersetzerin tätig, sondern engagierte sich auch für soziale Projekte. Sie gründet etwa die *Società per la Coltura della Donna* oder auch ein Institut für arbeitslose junge Frauen und straffällige Jugendliche – kurz: eine schillernde Persönlichkeit. Als Übersetzerin des Goetheschen *Veilchen* zeichnet sie sich durch gewisse Freiheiten aus: So ist bei Goethe keineswegs davon die Rede, am Herzen der Schäferin zu sterben, und auch das kirchlich konnotierte «benedire» mutet eigentümlich an.

Am ehesten vermag noch die Version des 1850 in Padua geborenen und 1943 in Florenz verstorbenen Lehrers für Lettere, Literaturkritikers und Übersetzers Antonio Zardo zu überzeugen, die trotz dominanter Präsenz des a-Lauts im Versfuß durch die im Vergleich zu Pierantoni häufigere Verwendung des *settenari* zumindest rhythmisch Bewegung in den Text bringt und sich so dem balladesken Urtext anzunähern vermag.

Mit den vier Übersetzungen des *Veilchens* von Bertòla, Bellati, Pierantoni-Mancini und Zardo sind über 100 Jahre durchschritten. Cum grano salis entstammen ihre Autoren einem aufgeklärten revolutionär gesinnten Milieu (Bertòla) oder stehen mehr oder weniger direkt in Verbindung zum Risorgimento und zur Giovine Italia. Erstaunlich ist, dass keiner der vier das «masochistische»⁵⁷ *Veilchen* gemeinsam mit seiner «sadisti-

⁵⁷ Vgl. KUHN, *Geschlechtsbezogene Blumenmetaphorik*, a.a.O.

schen» Schwester, dem über zweihundertmal vertonten *Heidenröslein*⁵⁸, veröffentlicht. In den noch von Goethe selbst autorisierten wie auch in den heutigen Werkausgaben stehen diese beiden, einander ergänzenden und ja bereits durch ihren äußeren Aufbau als Paar kenntlichen Balladen immer gemeinsam. Das bereits 1771 verfasste *Heidenröslein* wurde aber erst sehr viel später, nämlich 1875 von Domenico Gnoli unter dem Titel *La rosetta della landa*⁵⁹ auf Italienisch veröffentlicht.

Viele der über 3000 Gedichte Goethes gehören heute zum Kanon der Weltliteratur und sind auch ins Italienische übertragen worden. Im Gegensatz zum *Veilchen*, das 1775 in Deutschland und bereits vier Jahre später auf Italienisch erscheint, wird ein großer Teil der Goetheschen Lyrik, vor allem sein Spätwerk, in Italien allerdings mit enormer Verspätung rezipiert. Der *West-östliche Divan* etwa, dessen ebenfalls botanisch inspirierter *Gingko biloba* wohl zu den schönsten Liebesgedichten Goethes gehört, wird dem italienischen Publikum erst 1880 in einem Aufsatz von Bartolomeo Malfatti in der «Rassegna Nazionale» vorgestellt: *La Suleika di Goethe*. Acht Jahre später erscheint in Mailand die italienische Partitur der Schumannschen *Myrthen* von 1840: *Canti tratti dal libro della Taverna nel Divano di Goethe*⁶⁰ und erst 1923, also über hundert Jahre nach der Erstveröffentlichung, erfolgt die erste Übersetzung von zumindest einem kompletten Buch des *Divan*⁶¹. Nicht allen Blumen der Dichtung – so darf man schließen – war das Schicksal gleichermaßen wohlgesonnen.

⁵⁸ Vgl. ebd., S. 122.

⁵⁹ Vgl. CARLO FASOLA, *Goethes Werke in italienischer Übersetzung*, «Goethe-Jahrbuch», 1895, XVI, pp. 220-240: 222.

⁶⁰ Teil der Partitur: *I mirti: ghirlanda di melodie: op. 25. Poesie di Goethe, Rückert, Byron, Moore, Heine, Burns e Mosen; poste in musica con accompagnamento di pianoforte da Roberto Schumann*. Mailand. 1888. Die *Myrthen* umfassen etwa das *Lied der Suleika* oder die *Lieder aus dem Schenkbuch des Divan*. Einmal mehr wird hier Goethesche Dichtung über das Medium Musik vermittelt.

⁶¹ Vgl. DOMENICO GNOLI, *Il libro del Paradiso dal «Divano» di Volfgango Goethe*, «Nuova Antologia», 1923, CCCX, S. 108-127.

I numi della Grecia *dello Schiller romantico*:
le prime traduzioni italiane dei Götter Griechenlands
tra Classicismo e Romanticismo

ELENA POLLEDRI

La (s)fortuna settecentesca di Schiller in Italia

Quando, nel 1788, Schiller pubblica nel *Teutscher Merkur* di Wieland *Die Götter Griechenlands*, la lirica che più di ogni altra inaugura sul suolo tedesco una nuova epoca, caratterizzata dal superamento di una ricezione dell'antichità all'insegna di Winckelmann e da una "nuova mitologia" (l'anno precedente era uscita la *Ifigenie auf Tauris*), in Italia il poeta e drammaturgo svevo è pressoché sconosciuto e il canone della letteratura tedesca è fermo a Gessner e agli idilli dell'*Arcadia*¹. Nell'*Idea della bella letteratura alemanna* (1784) di Bertola Schiller non viene neppure nominato, di Goethe viene tradotta solo una canzonetta e l'abate afferma: «Goethe n'est point connu en Italie et je prie le ciel qu'il ne le soit jamais»². Anche Denina e Andres tacciono il nome di Schiller, rispettivamente nelle *Lettere Brandeburghesi* (1786), nel *Discorso sopra le vicende della letteratura* (1784-1785) e in *Dell'origine, progressi e stato attuale di ogni letteratura* (1782-1799)³. E se è

¹ Cfr. GIULIA CANTARUTTI, *Aurelio de' Giorgi Bertolas Idea della bella letteratura alemanna*, in *Der Kanon der deutschen Sprach- und Literaturwissenschaft*, a cura di S. SANNA, Peter Lang, Bern 2009, pp. 220-229. EMILIO BONFATTI, *Bertola e la letteratura tedesca*, in *Un europeo del Settecento. A. de' Giorgi Bertola*, a cura di A. BATTISTINI, Longo, Ravenna 2000, pp. 425-436. Sul canone degli scrittori tedeschi in Italia cfr. anche ELENA POLLEDRI, *Giacomo Leopardi und die scrittori romantici Italiens: Romanticismo oder Romantik?*, in *Leopardi und die europäische Romantik*, a cura di E. COSTADURA, D. DI MARIA, S. NEUMEISTER, Winter, Heidelberg 2015, pp. 35-64.

² ANNA MARIA CARPI, *In der Morgenröte der Germanistik: «Goethe n'est point connu en Italie et je prie le ciel qu'il ne le soit jamais»*, in *Geschichte der Germanistik in Italien*, a cura di H-G. GRÜNING, Nuove ricerche, Ancona 1996, pp. 111-122.

³ Cfr. LAVINIA MAZZUCCHETTI, *Schiller in Italia*, Hoepli, Milano 1913, pp. 36-77. RITA UNFER LUKOSCHIK, *Friedrich Schiller in Italien (1785-1861)*, Duncker & Humblot, Berlin 2004, p. 48. Il testo di Mazzucchetti resta un importante documento in cui per la prima volta viene presentata con dovizia di particolari la fortuna ottocentesca di Schiller in Italia. Lukoschik offre uno sguardo complessivo e al contempo dettagliato sulla ricezione italiana di Schiller nell'Ottocento, presentando sia la produzione drammatica che quella lirica; il testo è arricchito da un'utile bibliografia delle traduzioni, che comprende anche le poesie e i libretti.

vero che Schiller, come pressoché tutta la letteratura tedesca, giunse in Italia attraverso la mediazione francese, in realtà la Francia in un primo momento contribuì a diffondere nel nostro paese uno Schiller poco ortodosso. Della traduzione dei *Räuber*, uscita con il titolo *Les Voleurs* nel XII volume del *Nouveau théâtre allemand* (1782-1785)⁴, non si fa cenno nelle recensioni italiane⁵. Ad arrivare in Italia è invece una riduzione assai libera intitolata *Robert chef de Brigands, fait historique en 5 actes, en prose, imité de l'allemand*, opera dell'alsaziano Schwinenhammer, che si firmava Lamartelière, allestita in Francia nel 1792 e pubblicata l'anno seguente⁶; lo stesso Lamartelière curerà nel 1799 un *Théâtre de Schiller* in due volumi. È di questo dramma che troviamo ampia traccia nei teatri italiani: la versione italiana si intitola *Roberto Moldar capo d'assassini in Franconia* e viene rappresentata per la prima volta a Venezia, al Teatro Sant'Angelo, come dramma originale «di poeta anonimo»⁷. Questa *pièce* popolare di stampo repubblicano trovò terreno fertile nell'Italia invasa dai francesi, per la prima traduzione italiana dei *Masnadierei* bisognerà attendere invece il 1832⁸.

Se si esclude questa libera riscrittura popolare (in cui il nome di Schiller non compare), un paio di citazioni bibliografiche delle sue opere storiche nel 1789 nel *Giornale dei libri nuovi delle più colte nazioni*⁹, nonché due rappresentazioni dei *Räuber* e di *Kabale und Liebe* a Trieste nel 1784 (e 1787), ma in lingua tedesca¹⁰, bisognerà attendere il 1795 per vedere Schiller rappresentato in Italia. In quest'anno verrà infatti messa in scena, per la prima volta in Italia, *Kabale und Liebe*, con il titolo *Luigia e Ferdinando*¹¹, a Venezia, al Teatro San Luca; il nome di Schiller tuttavia non viene no-

⁴ *Les Voleurs, tragédie en cinq actes et en prose par M. Schiller*, in *Nouveau théâtre allemand ou recueil des pièces qui ont paru avec succès sur les théâtres*, a cura di A. C. FRIEDEL, N. DE BONNEVILLE, Duchesne, Paris 1785, XII, pp. 11-244.

⁵ Cfr. ЛУКОШИК, *Friedrich Schiller*, cit., p. 42, pp. 45-46, note 27 e 28.

⁶ *Robert chef de Brigands, drame en cinq actes, en prose, imité de l'allemand, par le citoyen La Martelière*, Maradan et Barba, Paris 1793.

⁷ *Roberto Moldar capo d'assassini in Franconia*, commedia di poeta anonimo, rappresentato il 12 ottobre 1798 a Venezia, al teatro S. Angelo.

⁸ *Masnadierei. Dramma di Federico Schiller. Prima versione italiana*, Tipografia elvetica, Capolago 1832.

⁹ Si tratta dei numeri 20 e 21. Cfr. ЛУКОШИК, *Friedrich Schiller*, cit., p. 41. MAZZUCCHETTI, *Schiller in Italia*, cit., p. 50.

¹⁰ Non è certo che nel 1784 il dramma fu effettivamente rappresentato, in ogni caso appare nel repertorio delle compagnie teatrali tedesche ospiti in città. Mentre sicure sono le repliche del 1787, attestate dal giornale locale; ne parla «L'Osservatore triestino» del 5 agosto 1787. Cfr. R.U. ЛУКОШИК, *Friedrich Schiller*, cit., pp. 40-41.

¹¹ Cfr. «Giornale dei teatri di Venezia», 1795, I, 1, p. 12. ЛУКОШИК, *Friedrich Schiller*, cit., p. 55, nota 61.

minato. L'anno seguente, al Teatro San Cassiano, il dramma andrà in scena con un altro titolo, *Amore e raggio*¹², che rimarrà anche nei seguenti allestimenti; si trattava comunque probabilmente della stessa messa in scena. La Rivoluzione francese introdurrà restrizioni e renderà difficoltosa la circolazione dei libri da Oltralpe; le riviste continueranno ancora a evitare il confronto con i nuovi movimenti, in primis lo *Sturm und Drang*. «Il Genio Letterario d'Europa» (1793) e «Il Nuovo Giornale enciclopedico d'Italia» (1794) presentano come unica recensione di letteratura tedesca quella dei *Ritratti degli uomini illustri per Letteratura, nati in Germania*¹³, dedicati a Opitz, von Canitz, Haller, Hagedorn, Bodmer, Rabener, Karsschin, Gellert, Geßner, Klopstock, Wieland.

La ricezione romantica di Schiller in Italia a inizio Ottocento: Madame de Staël e Berchet

Nel 1804 venne pubblicato nella raccolta *Anno Teatrale Il mendico d'Erbestein. Farsa del signor Federico Schiller*¹⁴, liberamente ispirato ai *Räuber* e a *Kabale und Liebe*. Schiller venne quindi presentato al lettore italiano come l'autore di una farsa. Solo dopo la morte dello scrittore uscì in Italia una prima traduzione di una sua opera; non si trattava tuttavia di un dramma, ma di una poesia: *Der Triumph der Liebe*, «liberamente tradotto» da Carlo Antonio Gambarà¹⁵. Grazie a Madame de Staël e alla pubblicazione di *De L'Allemagne* Schiller comincerà a essere conosciuto in Italia e diventerà presto il più autorevole rappresentante della scuola moderna; il suo dramma verrà elogiato come espressione autorevole del teatro romantico. Così scrive Di Breme, che pone Schiller accanto a Omero, Dante, Shakespeare, Sofocle, Alfieri, Petrarca, Goethe, Lessing, Tasso, Milton, Ariosto: «Questo carattere dell'unità di

¹² Cfr. «Giornale dei teatri di Venezia», 1796, II, fiera dell'ascensione e autunno 1796, carnevale 1797, p. 12. ЛУКОСЧИК, *Friedrich Schiller*, cit., p. 56, nota 64.

¹³ *Ritratti degli uomini illustri per Letteratura, nati in Germania, con la notizia delle loro opere, e vite. A Berna, presso la Società tipografica in 8vo. Con fig. in rame*, «Il Genio Letterario d'Europa», 1793, II, 7, pp. 71-76; ivi, 8, pp. 76-90; ivi, 9, pp. 46-55. «Nuovo Giornale Enciclopedico d'Italia», marzo-maggio 1794, pp. 47-55, pp. 31-35, pp. 3-7. Cfr. ЛУКОСЧИК, *Friedrich Schiller*, cit., p. 53, nota 51.

¹⁴ *Il Mendico d'Erbestein. Farsa del signor Federico Schiller. Traduzione libera inedita del Signor Antonio Martin Cuccetti*, Antonio Rosa, Venezia 1804 («Anno Teatrale», VI).

¹⁵ *Il Trionfo d'amore. Inno di metro libero di Federico Schiller liberamente tradotto col testo a fronte. Nell'occasione delle faustissime nozze del signor Odoardo Donesmondi e della signora Marianna Guerrieri*, Bettoni, Brescia 1806.

soggetto, combinato colla varietà di personaggi principali e commendato dal Gravina, lo hanno in comune cogli Epici nostri i Romantici settentrionali Shakespeare e Schiller nella tragedia»¹⁶. Madame de Staël mette in luce la modernità della sua poesia, sottolineandone il carattere melancolico, l'elemento elegiaco, la profondità metafisica: «Nelle stanze di Schiller sulla perdita della gioventù, intitolate l'Ideale [...] il poeta germanico piange il perduto entusiasmo e l'innocente purità delle idee negli anni suoi primi [...] in lui si attingono soavi consolazioni che nell'anima si sentono»¹⁷. La pubblicazione della lettera *Sulla maniera e utilità delle traduzioni*, all'origine della polemica classico-romantica, contribuì alla formulazione di giudizi come quello di Berchet: «i Lirici tedeschi più rinomati, parlo della scuola moderna, sono tre: il Goethe, lo Schiller, e il Bürger»¹⁸. Giudizi simili si leggono nell'«Eco» come pure nella *Storia della letteratura alemanna* di Loève-Weimars, in cui si parla dell'«ingegno malinconioso di Schiller»¹⁹:

Dettate nelle rigide terre del Nord, le strofe di Schiller si risentono invece del metafisico, del trascendentale della filosofia di Kant; partecipano un cotal poco della sua oscurità prendono una tinta di malinconia alquanto cupa, e siccome sono desse il frutto di una mente concentrata, così sono piene di idee profonde. [...] Le strofe di Schiller ci concentrano in noi stessi, e ci fanno fissare la mente in pensamenti profondi, dai quali scaturisce una consolazione severa sì, ma solida, senza illusione, appoggiata sulla realtà²⁰.

Le *Poesie scelte* di Matthison, Goethe, Schiller, Cramer, Bürger, tradotte in versi italiani da Antonio Bellati nel 1828 sanciscono il canone lirico romantico²¹. L'effetto De Staël fu dirompente e portò i periodici, in primo luogo «Lo Spettatore», a pubblicare numerose traduzioni delle poesie di Schiller. Le prime traduzioni di una delle sue liriche più note, *Die Götter Griechenlands*, uscita in Germania nel 1788, quando Schiller in Italia era

¹⁶ LUDOVICO DI BREME, *Intorno alla giustizia di alcuni giudizi letterari italiani*, in *Manifesti romantici del 1816 e gli scritti principali del «Conciliatore» sul Romanticismo*, a cura di C. CALCATERRA, UTET, Torino 1968, p. 105.

¹⁷ SIGNORA BARONESSA DI STAËL HOLSTEIN, *L'Alemagna*, Silvestri, Milano 1814, I, cap. XIII, pp. 249-250.

¹⁸ GIOVANNI BERCHE, *Lettera semiseria di Grisostomo al suo figliolo*, in *I Manifesti romantici*, cit., pp. 272-273.

¹⁹ FRANCOIS ADOLPHE LOÈVE-VEIMARS, *Storia della letteratura alemanna*, traduzione di Antonio Piazza, Bettoni, Brescia 1829, p. 291.

²⁰ «L'Eco», 26 agosto 1829, 102, p. 407. Cfr. LUKOSCHIK, *Friedrich Schiller*, cit., p. 195.

²¹ *Poesie scelte da Matthison, Goëthe, Schiller, Cramer e Bürger tradotte in versi italiani dal dottor Antonio Bellati*, Vincenzo Ferrario, Milano 1828.

ancora sconosciuto, diventò specchio della polemica classico-romantica, fungendo di volta in volta da arma, stimolo e modello per entrambi gli schieramenti.

Gli Dei della Grecia *tra Classicismo e Romanticismo*

La questione sulla mitologia era in Italia una *vexata quaestio*²² quando, nel 1818, «Lo Spettatore» pubblica una recensione ai *Cenni critici sulla poesia Romantica* di Londonio, in cui viene rimproverato alla poesia romantica, di cui Schiller era considerato degno rappresentante, di avere rovesciato «gli altari de' numi»²³. La critica a un Romanticismo senza miti viene avanzata citando un testo in cui l'autore aveva in realtà parlato di Schiller come di un poeta romantico che aveva fatto però della mitologia «l'argomento d'una gran parte della sua poesia lirica»²⁴. In difesa della scuola romantica interverrà lo Stella che in un articolo inviterà il critico a «farsi tradurre da un conoscitor della lingua la poesia di Schiller *Die Götter Griechenlands*», in quanto ciò sarebbe bastato a confutare la tesi espressa riguardo la inconciliabilità tra miti e poesia romantica:

Noi andiamo tant'oltre da credere che se il nostro critico si degnasse di farsi tradurre da un conoscitor della lingua il poemetto di Schiller, intitolato *Die Götter Griechenlands, Gli dei della Grecia*, egli stesso si troverebbe costretto di confessare che Schiller possedeva al sommo l'estro ed il genio poetico, e tra i tanti componimenti di questo grande poeta, i quali, come per esempio, *la Rassegnazione, gl'Ideali, l'onore delle donne, il Canto della Campana*, sono in mano di tutte le classi del popolo nella Germania, e si sanno a mente [...] scegliamo appunto questo componimento per provare al nostro critico quanto la scuola romantica, alla quale senz'altro Schiller apparteneva, conoscesse a fondo il merito dell'antica mitologia ed il profitto che se ne può trarre dai poeti²⁵.

²² Cfr. FRANCESCO ALBERGATI CAPACELLI, *Lettere piacevoli dell'abate Compagnoni e Francesco Albergati Capacelli*, Tomo primo e forse ultimo, Società Tipografica, Modena 1791. Cfr. GUIDO MAZZONI, *La questione sulla Mitologia*, in ID., *L'Ottocento*, Vallardi, Milano 1964, I, pp. 209-214. PAOLA RIGO, *Mitologia e Mitografia*, in *Dizionario critico della letteratura italiana*, diretto da V. BRANCA, UTET, Torino 1986, III, pp. 182-194.

²³ D.[?], *Cenni critici sulla poesia Romantica di C. G. Londonio, Milano, Pirota, 1817*, «Lo Spettatore», 1818, X, 11, pp. 32-46: 44.

²⁴ CARLO GIUSEPPE LONDONIO, *Cenni critici sulla poesia romantica*, Pirota, Milano 1817, p. 31.

²⁵ ANTONIO FORTUNATO STELLA, *Sopra alcuni errori occorsi nel fascicolo XCI dello Spettatore intorno ai Cenni critici sulla poesia romantica del Sig. Londonio*, «Lo Spettatore», 1818, X, 13, pp. 196-204: 198 e sg.

La traduzione manualistica di Francesco Cherubini

La prima traduzione, probabilmente del 1818, è a tutt'oggi introvabile²⁶; fu realizzata da Francesco Cherubini e doveva circolare manoscritta; ne furono pubblicati solo alcuni versi in un manuale scolastico, *Elementi di poesia*, del 1820, scritto da Giovanni Gherardini, noto soprattutto come traduttore del *Corso di letteratura drammatica* di August Wilhelm Schlegel:

Schiller finalmente, quello Schiller ormai divinizzato dalla novella scuola, non solo infiora pressoché tutte le sue poesie liriche di quanto ha di più leggiadro, di più vivo, di più pittoresco la mitologia, ma con alto ardimento egli dice in un'ode sulle Divinità della Grecia che se nuova maniera di pensare le ha respinte dalla terra, elle vivono pur sempre nel regno de' poeti, dove sorridendo guidano ancora i giorni d'alcun mortale col dolce freno della gioia. Sì (egli esclama) *que' favolosi numi tornarono colà seco recando tutto il sublime, tutti i colori, tutti li armonici accordi della vita, e non lasciarono quaggiù che l'inanimata parola. Sottratti ai flutti del tempo, si librano essi eternamente sicuri, sulle vette di Pindo. Solo per essi vivrà immortale ne' carmi ciò che dee perire in questa vita passeggiare*. Sì magnifica sentenza, io spero, *sia suggel che ogni uomo sganni*; e Schiller la pronunziava in mezzo ad un secolo, quanto più filosofico, tanto più antipoetico, sì perché conosceva l'intime particolarità dell'arte sua, e sì perché fatto avea lunghi studi principalmente nelle opere de' Classici greci, e, invaghito delle loro bellezze incorruttibili dal tempo, ne avea recato parecchie nel proprio idioma²⁷.

Si tratta di una traduzione in prosa e didascalica della ultima strofa della seconda versione della poesia, inserita nel testo con lo scopo di difendere lo studio della mitologia e consigliarlo agli studenti. Cherubini riduce i versi finali in cui il poeta esprime la cesura insanabile tra *Das Ideal und das Leben* e la perdita irreparabile della bellezza nel reale a una contrapposizione tra una poesia ancora animata dalle divinità greche, da leggere e prendere a modello, e un presente che, pur essendone privo, può trovare ancora gioia e consolazione nella poesia mitologica. Gherardini afferma attraverso i versi schilleriani di Cherubini che il Romanticismo e la mitologia non sono affatto inconciliabili, mostrandosi così in sintonia con l'insegnamento del romantico Friedrich Schlegel nel suo *Discorso della Mitologia*, anche se la ricezione di Schlegel in Italia avverrà solo molto anni più tardi²⁸.

²⁶ Sulle prime traduzioni dei *Götter Griechenlands* cfr. LUKOSCHIK, *Friedrich Schiller*, cit., pp. 212-228. RITA UNFER LUKOSCHIK, *Die Götter Griechenlandes im Ottocento*, «Études Germaniques», 2014, I, 273, pp. 21-37. MAZZUCCHETTI, *Schiller*, cit., pp. 147-155.

²⁷ *Elementi di poesia ad uso delle scuole compilati da Giovanni Gherardini*, Paolo Emilio Giusti, Milano, 1820, p. 50 e sg.

²⁸ Cfr. MARIO PUPPO, *La «scoperta» del romanticismo tedesco*, in Id., *Studi sul romanticismo*, Ol-

Ja, sie kehrten heim, und alles Schöne,
 Alles Hohe nahmen sie mit fort,
 Alle Farben, alle Lebenstöne,
 Und uns blieb nur das entseelte Wort.
 Aus der Zeitfluth weggerissen, schweben
 Sie gerettet auf des Pindus Höhn;
 Was unsterblich im Gesang soll leben,
 Muß im Leben untergehn²⁹.

Si que' favolosi numi tornarono colà seco
 recando tutto il sublime, tutti i colori, tut-
 ti li armonici accordi della vita, e non la-
 sciarono quaggiù che l'inanimata parola.
 Sottratti ai flutti del tempo, si librano essi
 eternamente sicuri, sulle vette di Pindo.
 Solo per essi vivrà immortale ne' carmi ciò
 che dee perire in questa vita passeggera³⁰.

La traduzione classico-romantica di Giovanni Rasori e il Sermone di Vincenzo Monti

La seconda traduzione, la prima pubblicata integralmente, fu opera di Giovanni Rasori e venne caldeggiata probabilmente dallo stesso Monti. Dopo gli anni trascorsi in carcere per aver partecipato a Milano alla congiura antiaustriaca del novembre del 1814, il traduttore³¹ aveva iniziato a collaborare con il «Conciliatore», grazie alla mediazione di Pellico. Il medico, che conosceva bene Monti, in una riunione della rivista, così riferisce Pellico, aveva suggerito che la prima poesia di Schiller a essere pubblicata nella rivista fosse *Die Götter Griechenlands*, ma proprio Pellico, così scrive in una lettera a Di Breme, lo impedì, sicuro che la lirica avrebbe suscitato il dissenso degli «animi religiosi», dal momento che vi si professava «un disprezzo assurdo sul dogma dell'unità di Dio»; eppure Rasori aveva tradotto la seconda versione della poesia, quella in cui Schiller aveva mitigato il presunto ateismo di cui era stato accusato da Stolberg³²:

Poi Rasori [lesse] alcune sue poesie tradotte che tu conosci, delle quali s'è convenuto generalmente che la prima da stamparsi (ma non nel 1° numero perché non si vuol subito poesia) sarà *La dignità delle donne* di Schiller. Lesse pure *Gli Dei della Grecia* che Monti aveva cacciato in capo a Rasori di stampar per il primo numero, ma io diedi il mio voto contrario, e fui seguito dagli altri. [...] Scioltasi l'adunanza, parlai al Conte Porro degli *Dei della Grecia*, osservandogli che bellissima era quell'ode, ma ci trarrebbe addosso tutto lo sfavore degli animi religiosi, professandovisi un disprezzo assurdo sul dogma dell'unità di Dio,

schki, Firenze 1969, pp. 119-174.

²⁹ FRIEDRICH SCHILLER, *Sämtliche Werke*, I, Hanser, München 1962³, pp. 169-173: 173.

³⁰ *Elementi di poesia*, cit., p. 50.

³¹ Cfr. DUCCIO TONGIORGI, *Rasori, la «Biblioteca» e «Il Conciliatore» (e dell'integrazione impossibile)*, in *Idee e figure del Conciliatore*, a cura di G. BARBARISI, A. CADIOLI, Cisalpino, Bologna 2004, pp. 235-255.

³² FRIEDRICH LEOPOLD GRAF ZU STOLBERG, *Gedanken über Herrn Schillers Gedicht: Die Götter Griechenlands*, «Deutsches Museum», 1788, 8, pp. 97-105. Cfr. WOLFGANG FRÜHWALD, *Die Auseinandersetzung um Schillers Gedicht «Die Götter Griechenlands»*, «Jahrbuch der deutschen Schiller-Gesellschaft», 1969, 13, pp. 251-271.

empietà assai più imperdonabile d'ogn'altra perché offendeva non i soli cattolici, ma tutte le credenze cristiane. Siffatta ragione lo convinse... e il giorno dopo, appena vide Rasori, non mancò di dirgli ch'egli rigettava gli *Dei della Grecia*, perché a noi non conveniva di darci per atei³³.

In realtà la prudenza di Pellico e dei suoi sembra dovuta anche e soprattutto al fatto che la poesia risultava in contrasto con la battaglia antitradizionalista che stavano conducendo contro la mitologia e in difesa del vero, nonché con il monito di Madame De Staël che invitava, appunto, a metterla da parte³⁴. Inoltre, probabilmente, si coglieva, e non senza ragione, dietro a Rasori l'intervento dello stesso Monti, che nel suo *Sermone della Mitologia* (1825) si sarebbe presto schierato apertamente a favore dei miti³⁵. Fu così stampata *La dignità delle donne*, mentre *Gli Dei della Grecia* continuò a circolare manoscritta fino a quando, nel 1822, venne pubblicato a Milano il volumetto *Sperimento di traduzioni dal tedesco d'alcune poesie*³⁶, in cui oltre a diverse altre liriche e a *Semele*, «lyrische Operette», non a caso di argomento mitologico, fu stampata anche *Gli Dei della Grecia*. Il nome di Rasori non compare nel volumetto, ma si tratta probabilmente della versione della poesia che da tempo circolava manoscritta. Rasori traduce la seconda stesura della poesia in versi; la pentapodia trocaica dell'originale, in cui la mancanza di un piede nell'ultimo verso di ciascuna ottava amplifica il tono elegiaco, viene resa in italiano con l'endecasillabo; le strofe elegiache si trasformano così in ottave rime, nelle quali viene sottolineata la dimensione epica e impresso alla poesia un carattere narrativo; peraltro se in tedesco la rima alternata viene meno nella chiusa elegiaca, in italiano invece essa rimane; in questo modo al cambio di ritmo della strofa tedesca corrisponde il ritmo monotono e ripetitivo di quella italiana:

³³ Il passo di Pellico si legge in una sua lettera indirizzata a Di Breme del 18 agosto 1818 (SILVIO PELLICO, *Lettere milanesi (1815-'21)*, a cura di M. SCOTTI, Loescher, Torino 1963, p. 414). Cfr. TONGIORGI, *Rasori*, cit., p. 248 e sgg.

³⁴ Cfr. [MADAME DE STAËL], *Sulla maniera e la utilità delle traduzioni*, «Biblioteca Italiana», 1816, I, pp. 9-18.

³⁵ Cfr. ARNALDO BRUNI, *Prima fortuna italiana di Schiller*, in *Vie lombarde e venete. Circolazione e trasformazione dei saperi letterari nel Sette-Ottocento fra l'Italia settentrionale e l'Europa transalpina*, a cura di H. METER, F. BRUGNOLO, de Gruyter, Berlin-Boston 2011, pp. 89-103: 99. Sul caso Schiller, Rasori, Pellico cfr. anche UMBERTO CARPI, *Appunti sul caso Schiller nel romanticismo italiano*, in *Idee e figure del Conciliatore*, cit., pp. 467-476. DANIELA GOLDIN FOLENA, *Tradurre Schiller in Italia nell'Ottocento*, in *Vie lombarde e venete*, cit., pp. 735-787.

³⁶ *Sperimento di traduzioni dal tedesco d'alcune poesie di F. v. Schiller*, Lodigiani e Panighi, Milano 1822. La traduzione de *Gli Dei della Grecia* si trova alle pp. 112-120.

Da ihr noch die schöne Welt regieret,
 An der Freude leichtem Gängelband
 Selige Geschlechter noch geführt,
 Schöne Wesen aus dem Fabelland!
 Ach, da euer Wonnedienst noch glänzte,
 Wie ganz anders, anders war es da!
 Da man deine Tempel noch bekränzte,
 Venus Amathusia!³⁷

Numi del bel paese favoloso!
 Quand'eran vostre leggi dolci al mondo,
 E la gioia guidava non ritroso
 Dell'uom bambin per lievi falde il pondo,
 A voi culto fioria delizioso,
 Di ben altri piaceri, altri fecondo
 Dai nostri. Allor, Ciprigna, i tuoi devoti
 A' tuoi delubri offrian corone e voti!³⁸

La traduzione sembra animata dalla volontà di esplicitare e semplificare i riferimenti mitologici per il lettore dotto italiano; Rasori preferisce rimandi noti, così, per esempio, «Venus Amathusia» viene sostituita da «Ciprigna», appellativo in uso nella poesia italiana a partire da Dante³⁹; «der Leto Sohn»⁴⁰ viene sostituito con «il dio del Sole»⁴¹. Il linguaggio di Rasori rispetto a quello di Cherubini risulta più ricercato, alto, neo-classico; Rasori non è affatto animato come il suo predecessore da fervore pedagogico, ma pare piuttosto avere velleità letterarie; la dimensione poetica, seppur con risultati incerti, viene privilegiata rispetto a quella didattica:

Wo jetzt nur, wie unsre Weisen sagen,
 Seelenlos ein Feuerball sich dreht,
 Lenkte damals seinen goldnen Wagen
 Helios in stiller Majestät.
 Diese Höhen füllten Oreaden,
 Eine Dryas lebt' in jenem Baum,
 Aus den Urnen lieblicher Najaden
 Sprang der Ströme Silberschaum⁴².

Dov'ora, al dir de' nostri sapienti,
 Inanimato sta globo di fuoco,
 L'aurato carro e i corridor possenti
 Apollo in maestà metteva a giuoco;
 Empièno i monti Orèadi ridenti,
 Ogn'alber d'una Driade era loco,
 E Najadi versavan d'ogni fiume
 Di limpid' urne le argentine spume⁴³.

Le ultime strofe, in cui nell'originale prevale il tono elegiaco e si insiste sulla cesura insanabile tra il passato di bellezza animato dagli dei e il presente caratterizzato dalla «entgötterte Natur»⁴⁴, perdono di drammaticità nella versione italiana. «Keine Gottheit zeigt sich meinem Blick»⁴⁵, verso in cui l'io lirico si lamenta perché il divino è scomparso dalla sua vista, viene così tradotto: «Chè i vostri Dei cessár lor [riferito ai campi]

³⁷ SCHILLER, *Sämtliche Werke*, I, cit., p. 169, strofa I.

³⁸ *Sperimento di traduzioni dal tedesco*, cit. p. 112, strofa I.

³⁹ Cfr. «Solea creder lo mondo in suo periclo / Che la bella Ciprigna el folle amore / Raggiasse volta nel terzo epiciclo;» (DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia, Paradiso*, Canto VIII, vv. 1-3).

⁴⁰ SCHILLER, *Sämtliche Werke*, I, cit., p. 170, strofa V.

⁴¹ *Sperimento di traduzioni dal tedesco*, cit. p. 114, strofa V.

⁴² SCHILLER, *Sämtliche Werke*, I, cit., p. 170, strofa III.

⁴³ *Sperimento di traduzioni dal tedesco*, cit. p. 113, strofa III.

⁴⁴ SCHILLER, *Sämtliche Werke*, I, cit., p. 172, strofa XIV.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 171, strofa XII.

dolce cura!»⁴⁶; la strofa in italiano racconta dell'alternarsi delle stagioni; il mondo senza dei è paragonato all'inverno, quando i campi si fanno tristi e spogli: «O tristi campi, ed or fatti schelètro»⁴⁷.

Schöne Welt, wo bist du? – Kehre wieder,
Holdes Blüthenalter der Natur!
Ach, nur in dem Feenland der Lieder
Lebt noch deine fabelhafte Spur.
Ausgestorben trauert das Gefilde,
Keine Gottheit zeigt sich meinem Blick,
Ach, von jenem lebenwarmen Bilde
Blieb der Schatten nur zurück⁴⁸.

Dov'ito se' bel mondo? Oh volgi indietro,
Alma etate dei fior della natura!
Ahi sol col regno de le Fate in metro,
Di te una traccia favolosa dura.
O tristi campi, ed or fatti schelètro,
Chè i vostri Dei cessár lor dolce cura!
Di quelle forme sì di vita piene
Ahi solo un'ombra a noi smorta perviene!⁴⁹

Il noto verso in cui Schiller denuncia una natura senza più dei perde nella traduzione la laconicità originaria: «Schiava è la natura dei suoi numi orbata»⁵⁰. Le immagini che esprimono la sterilità del presente e l'indifferenza della natura nei confronti degli uomini vengono mitigate da Rasori; e anche la similitudine del «colpo mortale» del pendolo viene meno:

Unbewußt der Freuden, die sie schenket,
Nie entzückt von ihrer Herrlichkeit,
Nie gewahr des Geistes, der sie lenket,
Sel'ger nie durch meine Seligkeit,
Fühllos selbst für ihres Künstlers Ehre,
Gleich dem toten Schlag der Pendeluhr,
Dient sie knechtisch dem Gesetz der Schwere,
Die entgötterte Natur⁵¹.

Ignara dei piaceri ond'è cagione,
Ignara del fruir di suo splendore,
Ignara de lo spirito ond'ave azione
Niun del gioir de l' nom prova sentore,
Come oriuiol, cui vita non è sprone,
Batte nè sente onor del suo fattore,
Tal da le leggi del peso frenata
Schiava è la natura dei suoi numi orbata⁵².

Così scompare nell'ultima strofa la contrapposizione tra la poesia immortale e divina e la realtà sterile e mortale: «Muß im Leben untergehn» diventa «Forz'è che ne la vita opri ognor l'ale.» Mentre Schiller sottolinea la sofferenza causata dalla perdita irrimediabile di un passato di bellezza, Rasori smorza tutte le immagini che riguardano il presente sdivinizzato e lascia presagire che la poesia mitologica può essere anche nel presente di consolazione agli uomini:

⁴⁶ *Sperimento di traduzioni dal tedesco*, cit. p. 118, strofa XII.

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ SCHILLER, *Sämtliche Werke*, I, cit., p. 172, strofa XII.

⁴⁹ *Sperimento di traduzioni dal tedesco*, cit., p. 118, strofa XII.

⁵⁰ *Ibid.*, strofa XIV.

⁵¹ SCHILLER, *Sämtliche Werke*, I, cit., p. 172, strofa XIV.

⁵² *Sperimento di traduzioni dal tedesco*, cit. p. 119, strofa XIV.

<p>Ja, sie kehrten heim, und alles Schöne, Alles Hohe nahmen sie mit fort, Alle Farben, alle Lebenstöne, Und uns blieb nur das entseelte Wort. Aus der Zeitfluth weggerissen, schweben Sie gerettet auf des Pindus Höhn; Was unsterblich im Gesang soll leben, Muß im Leben untergehn⁵³.</p>	<p>Partir que' Dei, partir; ma il bel sublime Parti con essi, e i bei color, le sole Veraci tinte de la vita prime, E inanimate a noi restâr parole Strappati al tempo voratore, le cime Di Pindo li salvâr, dov'nom li cole. Ciò che pel canto viver de' immortale, Forz'è che ne la vita opri ognor l'ale⁵⁴.</p>
--	--

Rasori intende difendere l'utilizzo della mitologia e trasforma così *Die Götter Griechenlands* in una lirica erudita sui miti e in una esortazione a fare ricorso a essi. Il traduttore abbraccia il credo di Monti e sarà proprio la sua traduzione che fungerà da ipotesto al *Sermone della mitologia* che l'amico pubblicherà nel 1825 nella «Biblioteca Italiana», nel quale si affermerà che il passato può tornare a vivere nel presente grazie alla poesia mitologica. Monti legittimerà il ritorno ai miti in poesia e si contrapporrà alla poesia romantica e moderna che proprio Schiller, secondo gli italiani, invece rappresentava. Nel *Sermone* una serie di immagini romantiche, tratte per lo più dal patrimonio di Bürger, ben noto in Italia, vengono contrapposte ai miti classici e il vero e buono degli antichi al barbaro nord dell'«audace scuola boreale»⁵⁵. Nella poesia del romantico Schiller tradotta dall'amico Rasori Monti poté quindi ritrovare quei miti antichi che poi nel suo *Sermone* difenderà contro la poesia romantica, tralasciando tuttavia quanto in realtà il poeta svevo aveva affermato, annunciandone la fine.

Ma Rasori non fu solo all'origine del *Sermone* classicista di Monti; è possibile che la sua traduzione fu di ispirazione anche alla *Canzone alla Primavera o delle favole antiche* di Leopardi⁵⁶, composta nel gennaio del 1822, in concomitanza con la pubblicazione dello *Sperimento di poesie* di

⁵³ SCHILLER, *Sämtliche Werke*, I, cit., p. 173, strofa XVI.

⁵⁴ *Sperimento di traduzioni dal tedesco*, cit. p. 120, strofa XVI.

⁵⁵ *Sulla mitologia. Sermone del cav. Vincenzo Monti*, «Biblioteca Italiana», 1825, 40, pp. 17-36: 17. Sui rapporti tra la traduzione di Rasori e il *Sermone* di Monti cfr. LUKOSCHIK, *Die Götter Griechenlandes im Ottocento*, cit., 30-32. ERICA SCHWEIZER, *Il «Sermone sulla Mitologia» di Vincenzo Monti*, in *Bufere e molli aurette. Polemiche letterarie dallo Stilnovo alla «Voce»*, a cura di M. G. PENSA, Guerini, Milano 1996, pp. 165-265, in particolare pp. 189-194. ARNALDO BRUNI, *L'Anti-Mitologia*, in *Giuseppe Compagnoni. Un intellettuale tra giacobinismo e restaurazione*, a cura di S. MEDRI, Edizioni Analisi, Bologna 1993, pp. 235-273.

⁵⁶ Cfr. LUKOSCHIK, *Die Götter Griechenlandes*, cit., p. 27, nota 15. ERMANNO CIRCEO, *La querelle «antico-moderno» nella canzone leopardiana «Alla Primavera»*, *Leopardi e il mondo antico*, Olschki, Firenze 1982, pp. 373-377. FRANCESCO SPERA, *Il canto delle favole antiche*, *ibid.*, pp. 607-616. MARIO ANDREA RIGONI, *L'estetizzazione dell'antico*, in *Id.*, *Il pensiero di Leopardi*, Bompiani, Milano 1997, pp. 9-54.

Rasori; Leopardi potrebbe avere preso visione anche prima di questa traduzione dato che è probabile che il testo di Rasori circolasse manoscritto. Schiller viene nominato un'unica volta da Leopardi⁵⁷; nello *Zibaldone* si legge che era «uomo di gran sentimento [...] nemico di Goëthe»⁵⁸ e la maggior parte delle informazioni sul poeta gli giunsero di seconda mano, da Madame de Staël e Ludovico di Breme; tuttavia la vicinanza di *Alla primavera* a *Gli Dei della Grecia* è innegabile; Leopardi contrappone a un presente senza più dei un'antichità popolata da divinità. La lettura della traduzione di Rasori non è da escludere a priori; un confronto tra la *Canzone* di Leopardi e la traduzione del Rasori non è ancora stato fatto ma sarebbe certo opportuno per potere valutare meglio la plausibilità di questa ipotesi⁵⁹.

La traduzione didascalica del «Raccoglitore»: o sia la finzione e la realtà

La poesia divenne popolare e alla traduzione di Rasori ne seguirono presto altre. Nello stesso anno in cui uscì lo *Sperimento* (1822) vennero pubblicate nella rivista «Il Ricoglitore», nella sezione poesia straniera, alcune poesie di Schiller, tra cui *I numi della Grecia*, con il sottotitolo *o sia la finzione e la realtà*, forse in ricordo di un'altra lirica schilleriana, *Das Ideal und das Leben*. Questa traduzione anonima in prosa è in realtà una vera e propria parafrasi; il traduttore semplifica l'originale, elimina alcuni versi e le immagini più complesse, rinuncia al tono elegiaco e preferisce quello didascalico ed esplicativo: l'opposizione tra ideale e reale si trasforma in una contrapposizione tra la finzione dei miti classici e la realtà razionale dei moderni; così viene tradotta la terza strofa, dove i saggi («unsre Weisen») diventano i «moderni»; l'iconicità evocativa dei versi che richiamano l'immagine del carro dorato di Elio va completamente perduta:

Wo jetzt nur, wie unsre Weisen sagen,
Seelenlos ein Feuerball sich dreht,
Lenkte damals seinen goldnen Wagen

⁵⁷ Cfr. su Leopardi e Schiller EDOARDO COSTADURA, *Die verschleierte / entschleierte Natur: Leopardi - Schiller - Goethe*, in *Leopardi und die europäische Romantik*, cit., pp. 93-108. ALESSANDRO COSTAZZA, *L'entusiasmo della ragione: poesia e filosofia in Schiller e Leopardi*, «Studia Theodisca», 2000, VII, pp. 35-79.

⁵⁸ GIACOMO LEOPARDI, *Zibaldone di pensieri* (1724), in ID., *Tutte le opere*, II, a cura di W. BINNI, Sansoni, Firenze 1983, p. 479.

⁵⁹ Sul rapporto tra Rasori, Schiller e Leopardi oltre al già citato saggio di Lukoschik cfr. anche BRUNI, *Prima fortuna italiana di Schiller*, cit., pp. 100 e sgg. LUKOSCHIK, *Friedrich Schiller*, cit., p. 226. MAZZUCCHETTI, *Schiller in Italia*, cit., pp. 152 e sg.

Helios in stiller Majestät.
 Diese Höhen füllten Oreaden,
 Eine Dryas lebt' in jenem Baum,
 Aus den Urnen lieblicher Najaden
 Sprang der Ströme Silberschaum⁶⁰.

Ciò che i nostri dotti moderni appellano un globo inanimato di fuoco, era altre volte un carro sfavillante di luce, guidato da Apollo. Questi monti erano abitati dalle Oreadi; ognuno di questi alberi serviva di asilo a una Dea, e dall'urna delle amabili Najadi scorrea l'argentea onda de fiumi e de ruscelli⁶¹.

Non vi è alcuna traccia della natura senza dio di Schiller («entgötterte Natur»⁶²):

Unbewußt der Freuden, die sie schenket,
 Nie entzückt von ihrer Herrlichkeit,
 Nie gewahr des Geistes, der sie lenket,
 Sel'ger nie durch meine Seligkeit,
 Fühllos selbst für ihres Künstlers Ehre,
 Gleich dem toten Schlag der Pendeluhr,
 Dient sie knechtisch dem Gesetz der Schwere,
 Die entgötterte Natur⁶³.

La natura, cacciata fuor dal suo trono, simile al monotono bilanciere dell'orologio, obbedisce servilmente alle leggi della gravitazione; essa non comprende la sua grandezza, non è lieta delle sue attrattive, non adora la mano che l'ha formata, lo spirito che la governa; indifferente essa giace alla mia felicità⁶⁴.

Anche la drammaticità del finale viene meno; il «deve» viene sostituito da un «può» e in questo modo viene relativizzato l'impatto che la perdita del divino ha nel reale: «Was unsterblich im Gesang soll leben, / Muß im Leben untergehn»⁶⁵ diventa «Ciò che la poesia eternamente fa vivere, può perire come cosa reale»⁶⁶. Se Schiller sottolineava la perdita del mondo di bellezza dell'antichità perduta («Schöne Welt, wo bist du?»⁶⁷) il traduttore si limita a definire quel mondo un tempo felice che

⁶⁰ SCHILLER, *Sämtliche Werke*, I, cit., p. 170, strofa III.

⁶¹ FRIEDRICH SCHILLER, *I Numi della Grecia, o sia la finzione e la realtà; dello stesso*, «Il Ricoglitore», 1822, XVIII, pp. 117-120.

⁶² SCHILLER, *Sämtliche Werke*, I, cit., p. 172, strofa XIV.

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ SCHILLER, *I Numi della Grecia*, cit., p. 120.

⁶⁵ SCHILLER, *Sämtliche Werke*, I, p. 172, strofa XVI.

⁶⁶ SCHILLER, *I Numi della Grecia*, cit., p. 120.

⁶⁷ SCHILLER, *Sämtliche Werke*, I, cit., p. 172, strofa XII.

è trascorso («Felici tempi! ove siete?»⁶⁸). La *Trauer* schilleriana viene così smussata e un verso che è quasi un proclama di ateismo come «Ausgestorben trauert das Gefilde, / Keine Gottheit zeigt sich meinem Blick»⁶⁹ diventa: «Ma le nostre campagne sono in preda al lutto, flagellate dalla sterilità. I numi più non si offrono in esse a miei sguardi»⁷⁰. Gli dei non sono scomparsi ma hanno smesso di prendersi cura dei campi che sono diventati quindi aridi e sterili. L'idea che emerge è che la felicità non è perduta per sempre, come canta Schiller, ma che attraverso una poesia mitologica essa si possa ancora ritrovare; così, nella prima strofa, in cui il poeta pronuncia il suo addio alle divinità greche, il traduttore afferma invece: «Divinità della favola, voi che governate il mondo soggetto alle vostre leggi soavi, se i vostri cultori sono tuttora i più fortunati fra gli uomini, che doveva mai essere al tempo che il vostro culto in tutto il suo lustro regnava, e di fiori si adornavano le are della dea di Amatunta?»⁷¹. Anche nel presente sembrano esservi ancora cultori dei miti antichi e la fortuna non sembra affatto avversa a chi canta gli dei in poesia nel reale e nel presente, ispirandosi all'antichità; non vi è la frattura tra il presente senza dei e il passato mitologico, che caratterizza invece l'originale schilleriano.

La traduzione pedagogica di Antonio Benci tra miti ed elegia

Una nuova traduzione della poesia viene pubblicata in appendice a una lettera di Antonio Benci *Intorno all'educazione italiana, per rispetto alle Scienze e alle Arti* all'amico Enrico Maier, nel 1826, nella rivista fiorentina «Antologia», promossa da Vieusseux e a cui collaborarono tra gli altri Leopardi, Tommaseo e Giordani; la marcata vocazione socio-educativa del periodico, da realizzarsi anche attraverso la pubblicazione di letteratura straniera, sembra confermata dalla traduzione di Benci. Le scelte traduttive sembrano infatti riflettere lo slancio educativo di Benci, che intende dare il suo contributo alla polemica classico-romantica, ravvivata dalla recensione dei *Cenni critici del Londonio* apparsa su «Lo Spettatore» del 1818. Benci pare soprattutto interessato alla ricchezza di miti antichi presenti nella lirica, che contrastano con l'idea di una poesia moderna che prende a modello soltanto i popoli nordici. Decide quindi

⁶⁸ SCHILLER, *I Numi della Grecia*, cit., p. 119.

⁶⁹ SCHILLER, *Sämtliche Werke*, I, cit., p. 172, strofa XII:

⁷⁰ SCHILLER, *I Numi della Grecia*, cit., p. 119.

⁷¹ *Ibid.*, p. 117.

di aggiungere le strofe VII, VIII e IX della prima stesura dense di figure mitologiche per rafforzare così la sua tesi, vale a dire la necessità di una poesia mitologica anche per le giovani generazioni e di una formazione scolastica che se ne faccia promotrice. Per essere più incisivo sostituisce i nomi greci dei miti con quelli latini, immediatamente comprensibili al lettore italiano; così, per esempio, nella quarta strofa «Demeter» e «Persephonen»⁷² diventano Cerere e Proserpina⁷³. Il culto dei miti si sposa in Benci con posizioni progressiste e un'adesione agli ideali del Risorgimento che gli costeranno un lungo esilio. Già nel 1822 è autore di una traduzione della *Geschichte des 30jährigen Krieges* di Schiller, opera storica che pone al centro la lotta per la libertà dal giogo straniero e rispecchia le aspirazioni indipendentiste dei risorgimentali italiani⁷⁴. Nella lettera a Mayer alla domanda se abbandonare o meno gli antichi a favore dei moderni Benci risponde ribadendo l'importanza di rifarsi ancora ai classici come a modelli più vicini e consigliati dallo stesso Goethe:

Dobbiamo noi imitare questa loro imitazione? Dobbiamo noi andare alle loro scuole, e lasciare le antiche? Dobbiamo noi usare il vocabolo *romantico*? Il Goëthe ha già risposto per me in quel discorso che ho messo in nota. Come potrebbe venire in mente a un italiano, che è il vero successore de' latini siccome questi furono de' greci: come potremmo dubitare che non convenisse a noi l'attenerci a quei modelli che il Goëthe chiama sublimi, e cui soli attribuisce la purità del gusto?⁷⁵

Nella nota Benci cita il X libro di *Dichtung und Wahrheit*⁷⁶, in cui Goethe aveva risposto alla critica del suo maestro Herder, che lo aveva biasimato per la troppa attenzione che aveva riservato alla *Metamorfosi* di Ovidio, sostenendo che «niuna cosa ricrea tanto l'immaginazione del giovani quanto il vivere con quegli Dei e semidei ne paesi ameni e magnifici della Grecia e dell'Italia»⁷⁷. Benci aveva tratto queste informazioni presumibilmente dalle *Memorie biografiche di Goethe*⁷⁸, pubblicate dallo

⁷² F. SCHILLER, *Sämtliche Werke*, I, cit., p. 169, strofa IV.

⁷³ Cfr. FEDERIGO SCHILLER [ANTONIO BENCI], *Gli Dei della Grecia*, «Antologia», giugno 1826, LXVI, pp. 65-67: 65.

⁷⁴ *Storia della guerra de' trent'anni scritta in lingua tedesca da Federigo Schiller e tradotta in lingua italiana da Antonio Benci*. Pezzati, Firenze 1822, 2 voll. Cfr. LUKOSCHIK, *Die Götter Griechenlandes*, cit., pp. 32-35.

⁷⁵ ANTONIO BENCI, *Lettera III. Intorno all'educazione italiana, per rispetto alle scene [sic] ed alle lettere. Antonio Benci al suo amico Enrico Mayer*, «Antologia», 1826, 22, pp. 35-71: 54.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 62, nota 8.

⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁸ [ANONIMO], *Lettere dalla Germania dirette all'Accademia labronica. Lettera I Lettere di Goethe*

stesso Mayer proprio nell'«Antologia» e sempre in essa aveva potuto leggere il saggio goethiano *Klassiker und Romantiker in Italien, sich heftig bekämpfend*, tradotto da Mayer e pubblicato nel dicembre 1825⁷⁹. Benci cita Goethe a sostegno della tesi secondo cui i classici possono ancora essere presi a modello dagli italiani. Quindi accosta *Gli Dei della Grecia* di Schiller al *Sermone* di Monti, sottolineando come entrambi i poeti avevano mostrato il valore di una poesia che rappresentasse i miti classici:

E in vece di rimproverare il nestore de poeti italiani, Vincenzo Monti, che ha scritto di recente un bellissimo sermone in difesa della mitologia, seguiamo deh! l'esempio di quel gran poeta d'Alemagna, Federigo Schiller, che fu insieme col Goëthe promotore caldissimo della nuova letteratura germanica, ed è fatto idolo de' così detti romantici. Lo Schiller elesse i temi in tutte le storie di tutti i tempi. In uno de suoi drammi interloquiscono Giunone, Giove, Mercurio, e Semele che dà il titolo a quella sua operetta. [...] Io qui aggiungo tre odi sue che ho litteralmente tradotte, *Gli Dei della Grecia*, *Cassandra*, e *La Festa di Eleusi*, o sia inno da cantarsi in onor di Cerere, affinché si persuadano tutti i lettori che si può sempre far plauso alla mitologia. Se la prima di queste tre odi si confronti col sermone del Monti, apparisce manifestamente che i due poeti avevano similissimi pensieri⁸⁰.

Benci, a differenza dei suoi connazionali, distingue Schiller e Goethe dalla scuola romantica nordica di Bürger, e lo fa grazie a una conoscenza diretta di Goethe:

L'epiteto poi di *romantico* pare a molti dannoso, o odioso, o non naturale, o almeno incerto, per quel che dice lo stesso Goëthe nel discorso da voi tradotto. Pare dannoso perché la *moltitudine*, siccome voi traducete – è precipitosa a chiamar romantico tutto ciò che è oscuro, inetto, confuso, e incomprendibile: [...] Pare odioso perché *la direzione verso il romantico, se derivò in principio da sentimenti di religione, fu poi favorito e confermato dalle fosche tradizioni eroiche del Nord*: talché ci ripresenta o la gloria de' nostri oppressori, o le nostre sventure, e la feudalità e le magie che troppo più deturparono l'Italia per molti secoli⁸¹.

Benci mostra nella lettera una conoscenza di Goethe e Schiller rara negli scrittori e intellettuali italiani dell'epoca. Passerà infatti ancora molto tempo prima che Schiller e Goethe vengano considerati in Italia i padri della *Weimarer Klassik*, e non del Romanticismo. Anche la sua

scritte da lui medesimo, «Antologia», 1825, XIX, pp. 1-10. ENRICO MAYER, *Lettere dalla Germania. Continuazione delle memorie biografiche di Goethe*, «Antologia», 1825, XX, pp. 46-58.

⁷⁹ ENRICO MAYER, *Goethe, e i romantici italiani*, «Antologia», dicembre 1825, XX, 60, pp. 24-29.

⁸⁰ BENCI, *Lettera III. Intorno all'educazione italiana*, cit., p. 64.

⁸¹ *Ibid.*, p. 55.

traduzione, in prosa, sembra essere particolarmente attenta a rendere il pensiero del poeta svevo. Se è vero, infatti, che indugia sui miti, aggiungendo strofe della prima stesura, è altresì indubbio che la sua traduzione si sforza di rendere l'originale. In molti punti Benci propende per una traduzione pressoché letterale; così «Schöne Wesen aus dem Fabelland!»⁸² è semplicemente «o belli Esseri della region favolosa»⁸³; «Alles wies den eingeweihten Blicken, / Alles eines Gottes Spur»⁸⁴ «Tutto indicava il sacro sguardo, tutto le tracce d'un nume»⁸⁵. Benci, che intende insegnare i miti e sostenerne l'apprendimento a scuola, non cambia i nomi greci: nella III strofa «Helios»⁸⁶ resta «Elio»⁸⁷, nella V «der Leto Sohn»⁸⁸ è «il figliuolo di Latona»⁸⁹. La volontà di fare conoscere i miti è evidente quando inserisce nella sua traduzione le strofe VII, VIII e IX della prima stesura; si tratta di veri e propri racconti mitologici in cui si narra il destino di Ganimede e delle parche ma soprattutto si evocano figure che nell'antichità simboleggiavano le arti e la poesia: «Immortale e celeste fuoco si diffondeva ne' superbi inni di Pindaro, nella lira d'Arione, ne' marmi di Fidìa»⁹⁰ («Himmlisch und unsterblich war das Feuer, / Das in Pindars stolzen Hymnen floß, / Niederströmte in Arions Leier, / In den Stein des Phidias sich goß»⁹¹).

A differenza dei traduttori che lo avevano preceduto, Benci si sforza di preservare nelle ultime sei strofe il messaggio schilleriano; sottolinea quindi la perdita della bellezza nel presente: «Schöne Welt, wo bist du?»⁹² diventa «Bel mondo, ove sei tu?»⁹³. «Keine Gottheit zeigt sich meinem Blick»⁹⁴ viene reso letteralmente con «niuna deità si mostra allo sguardo mio»⁹⁵; vengono messe in luce quindi la tristezza e la desolazione del poeta di fronte a un mondo senza più divinità. «Die entgötterte Natur»⁹⁶

⁸² SCHILLER, *Sämtliche Werke*, I, cit., p. 169, strofa I.

⁸³ SCHILLER [BENCI], *Gli Dei della Grecia*, cit., p. 65.

⁸⁴ SCHILLER, *Sämtliche Werke*, I, cit., p. 169, strofa II.

⁸⁵ SCHILLER [BENCI], *Gli Dei della Grecia*, cit., p. 65.

⁸⁶ SCHILLER, *Sämtliche Werke*, I, cit., p. 170, strofa III.

⁸⁷ SCHILLER [BENCI], *Gli Dei della Grecia*, cit., p. 65.

⁸⁸ SCHILLER, *Sämtliche Werke*, I, cit., p. 170, strofa V.

⁸⁹ SCHILLER [BENCI], *Gli Dei della Grecia*, cit., p. 65.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 66.

⁹¹ SCHILLER, *Sämtliche Werke*, I, cit., pp. 163-168: 164, strofa VII, I stesura (1788).

⁹² *Ibid.*, p. 172, strofa XII.

⁹³ SCHILLER [BENCI], *Gli Dei della Grecia*, cit., p. 66.

⁹⁴ SCHILLER, *Sämtliche Werke*, I, cit., p. 172, strofa XII.

⁹⁵ SCHILLER [BENCI], *Gli Dei della Grecia*, cit., p. 66.

⁹⁶ SCHILLER, *Sämtliche Werke*, I, cit., p. 172, strofa XIV.

viene tradotta letteralmente con «la sdvinizzata natura»⁹⁷; la drammaticità di un mondo privato del divino non viene mitigata; i versi in cui Schiller lamenta il ritorno degli dei alla regione poetica e l'abbandono di un mondo che da essi si è voluto affrancare vengono tradotti senza smorzare i toni: «Müßig kehrten zu dem Dichterlande / Heim die Götter, unnütz einer Welt, / Die, entwachsen ihrem Gängelbande, / Sich durch eignes Schweben hält»⁹⁸ «Oziosamente son tornati i numi alla region poetica, inutili ad un mondo che al freno loro più non si attiene e da sè stesso pende»⁹⁹. Solo il finale non è del tutto convincente; soprattutto l'espressione «dee di questa vita passare»¹⁰⁰ sembra troppo tenue rispetto alla frattura tra vita e poesia su cui insiste l'originale: «muß im Leben untergehen»¹⁰¹. In sintesi Benci non sembra avere affatto paura di essere nella sua traduzione contemporaneamente classicista, esaltando i miti, ed elegiaco, rimpiangendo il passato perduto e lamentandosi, proprio come Schiller, della sterilità del presente.

La libera riscrittura di Luigi Bernardo Pompeati

Sull'onda della popolarità della poesia, a cui certo contribuì il *Sermone* di Monti, anche il poeta trentino Luigi Bernardo Pompeati si cimentò nella traduzione dei *Götter Griechenlands*, che venne pubblicata nel 1827 negli *Atti dell'Accademia degli Agiati*¹⁰². La traduzione è preceduta da una breve introduzione in cui si spiega che la poesia fu letta dallo stesso Pompeati all'Accademia degli Agiati e dedicata all'amico Lupatini il quale, in una lettera, gli aveva poi risposto, affermando che l'uso della mitologia non era affatto necessario nel presente e che non era vero che il mondo senza più miti, come voleva far credere Schiller, fosse da considerarsi impoetico:

Questa poesia maestrevolmente tradusse il signor Cav. Pompeati e indirizzandola all'amico suo il dott. Lupatini, fece sì, che questi gli rispondesse con una lettera, nella quale, considerato il prisco uso della mitologia, e confrontatala colla natura dell'uomo d'oggi, mostra ad evidenza, non poter la mitologia

⁹⁷ SCHILLER [BENCI], *Gli Dei della Grecia*, cit., p. 167.

⁹⁸ SCHILLER, *Sämtliche Werke*, I, cit., p. 173, strofa XV.

⁹⁹ SCHILLER [BENCI], *Gli Dei della Grecia*, cit., p. 67.

¹⁰⁰ *Ibid.*

¹⁰¹ SCHILLER, *Sämtliche Werke*, I, cit., p. 173, strofa XVI.

¹⁰² LUIGI BERNARDO POMPEATI, *Gli Dei della Grecia di Federico Schiller. Traduzione dal testo tedesco*, in *Atti dell'Imperial Regia Accademia di Scienze Lettere ed Arti degli Agiati in Rovereto*, L. Marchesani, Rovereto, pp. 10-15.

essere oggi mai fonte del bello e del sublime poetico, e ponendo i limiti, dentro ai quali dovrebbe frenarsi la poetica prudenza, fa ad un ora conoscere, che il mondo senza i sogni mitologici non diventa sì triste e, se dir lice, *impoetico*, come vorrebbe far creder taluno, il quale appunto colle composizioni sgombre di mitologiche invenzioni s'è la maggior fama di poeta procacciata¹⁰³.

La poesia, in ottave, a rima alternata, non è affatto, come afferma Lukoschik¹⁰⁴, una traduzione delle prime sedici strofe della I stesura; Pompeati infatti mischia e riorganizza liberamente le strofe, che traduce con estrema libertà: alle prime quattro strofe della prima stesura seguono le strofe XI-XVI della seconda, quelle in cui Schiller insiste sulla opposizione tra passato e presente e prevale il tono elegiaco; quindi, nella parte finale della lirica, vengono tradotti versi in cui prevalgono i racconti dei miti, vale a dire le strofe V-VIII della seconda stesura; a chiudere la lirica sono quindi le strofe XV e la XVI della prima stesura. Si tratta di una riscrittura funzionale al messaggio montiano di difesa dei miti e contro la nuova poetica romantica del vero.

La traduzione cristiana della prima stesura di Sebastiano Barozzi

Sebastiano Barozzi, un prete bellunese che verrà scomunicato, realizza una traduzione di alcune strofe della prima stesura, vale a dire quella per cui Schiller fu accusato di blasfemia, e lo fa, paradossalmente, per rendere omaggio a una coppia in occasione delle nozze¹⁰⁵. In questo caso, anche per il contesto e l'occasione per cui la traduzione viene realizzata, la questione della mitologia non è affatto prioritaria. Il testo viene introdotto da un omaggio che il sacerdote rivolge al padre della sposa:

Egli è un carme libero del primo poeta della Germania: il cuore, l'intelletto e la fantasia dei pari ne rimangono deliziati, e trionfa in esso il delicato sentire delle lettere, e delle arti dei giorni nostri. Il traduttore non ha ommesso fatica per non ispgliare il testo di alcun suo vezzo ed il genio poetico, e la profonda conoscenza del materno idioma concorsero a farne non indegna di Schiller, e di lei questa versione¹⁰⁶.

¹⁰³ *Tornata del 3 di maggio 1827*, in *Atti dell'Imperial Regia Accademia*, cit., pp. 8-9.

¹⁰⁴ LUKOSCHIK, *Friedrich Schiller*, cit., p. 218. EAD., *Die Götter Griechenlandes*, cit., p. 32.

¹⁰⁵ SEBASTIANO BAROZZI, *Gli Dei della Grecia*, «Il Vaglio», 1837, p. 289. Di seguito si citerà dalla edizione a libro dello stesso anno: *I dei della Grecia di Federico Schiller. Traduzione inedita dell'abate Bastiano Barozzi in occasione delle fauste illustri nozze Manzoni-Miari*, Tipografia Deliberati, Belluno [1837]. Seguiranno altre edizioni nel 1838, nel 1844 e nel 1845.

¹⁰⁶ *Ibid.*, pp. 3-4.

Si tratta di una traduzione in versi, in rime alternate, tranne che per gli ultimi due versi di ciascuna strofa, che presentano una rima baciata. Il tono elegiaco dell'originale viene completamente meno, nella forma come nella sostanza; i miti antichi assumono una veste cristiana. Fin dalla prima strofa Barozzi parla del «creato»¹⁰⁷ riferendosi a Venere, nella seconda si appella alla «Verità»¹⁰⁸ con la maiuscola; ricorre quindi a espressioni bibliche, come «spirto e vita»¹⁰⁹ e i miti si tingono di cristianesimo; i versi della seconda strofa «Alles wies den eingeweihten Blicken, / Alles eines Gottes Spur»¹¹⁰ vengono, per esempio, così tradotti: «Tutte quante le cose al guardo pio / Mostravan del mortal l'orma di un Dio»¹¹¹; con la parola Dio scritta in maiuscolo. Nella VI strofa i versi «Betend an der Grazien Altären / Kniete da die holde Priesterin / Sandte stille Wünsche an Cytheren / Und Gelübde an die Charitin»¹¹² diventano «Genuflessa le preci ai sacri altari / Vaga sacerdotessa allor porgea, / E a Venere gli affetti ardenti e cari, / E devota alle grazie i voti ergea»¹¹³. Nella XI strofa Schiller sottolinea come la divinità non sia più visibile ai sensi e la sua ricerca da parte degli uomini vana; in una nota Barozzi spiega che si tratta di versi in cui «il poeta umiliando se medesimo esalta l'Ente Supremo»¹¹⁴. Per spiegare meglio i versi schilleriani cita quindi passi biblici dell'Antico e del Nuovo Testamento in latino, in cui si afferma che Dio è inaccessibile all'uomo:

Era più eccelso il don, che il donatore
 In compagnia dell'uom lieto godea,
 E più vicino al gaudio, il Creatore,
 Che del mortale in grembo discorrea.
 Si pande all'intelletto il mio Fattore?
 O me l'occulta una caligin rea?
 Lo cercai dell'idee nell'occáno, (a)
 Nella region dei sensi il cerco invano¹¹⁵.

(a) Bellissima maniera scritturale, onde il poeta umiliando se medesimo esalta l'Ente Supremo.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 5.

¹⁰⁸ *Ibid.*

¹⁰⁹ *Ibid.*

¹¹⁰ SCHILLER, *Sämtliche Werke*, I, cit., p. 163, strofa II.

¹¹¹ [SCHILLER, BAROZZI], *I dei della Grecia*, p. 5.

¹¹² SCHILLER, *Sämtliche Werke*, I, cit., p. 164, strofa VI.

¹¹³ [SCHILLER, BAROZZI], *I dei della Grecia*, p. 7.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 14.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 8.

Così S. Paolo a Timoteo, 6, 16 *quem nullus hominum vidit sed nec videre potest*.
E Mosè, Esodo, 33, 20, *non enim videbit me homo et vivet*¹¹⁶.

Barozzi chiarisce quindi i versi della XIII strofa in cui Schiller evoca l'oscurità che avvolge il creatore («Finster, wie er selbst, ist seine Hülle»¹¹⁷; «Fosco com'Egli, è il vel che lo ricopre»¹¹⁸) citando in nota alcuni versetti del Salmo 17: «Caligo sub pedibus ejus. // Et posuit tenebras latibulum suum, in circuitu ejus tabernaculum ejus»¹¹⁹. Quando poi, nella XV strofa, Schiller usa l'espressione «heiliger Barbar»¹²⁰, riferendosi a Cristo, Barozzi traduce in modo letterale («barbaro santo»¹²¹) ma poi in nota precisa: «Si perdoni all'anima sdegnosa del Schiller quell'impeto di collera. In quell'istante gli vennero alla mente forse que' tempi calamitosi in cui il giogo soavissimo della nostra Religione fu trasmutato per malignità degli uomini in ferreo e d'inferno»¹²². Per chiarire la XVII strofa, dove Schiller sottolinea come i piaceri che attendono l'uomo dopo la morte siano ancora del tutto ignoti («Schaudern mich aus jenen Welten an,»¹²³; «Strani piacer non conosciuti mai»¹²⁴), cita San Paolo, Dante e Tasso che nei loro versi affermano che dei cieli e dell'Aldilà non vi è ricordo né conoscenza:

S. Paolo stesso rapito oltre i cieli nulla ci rapportò delle cose di lassù.

Il Tasso nella Gerusalemme così canta:

Conobbi allor ch'augel notturno al sole

È nostra mente ai rai del primo vero.

Stanza 46. canto 14.

E Dante, Parad. canto I. v. VII.

Perché appressando se al suo disire

Nostro intelletto, si sprofonda tanto

Che retro la memoria non può ire¹²⁵.

L'immagine di Schiller che emerge da queste prime traduzioni è assai poliedrica e dimostra come i primi traduttori italiani dei *Götter Griechen-*

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 14.

¹¹⁷ SCHILLER, *Sämtliche Werke*, I, cit., p. 166, strofa XIII.

¹¹⁸ [SCHILLER, BAROZZI], *I dei della Grecia*, p. 9.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 14.

¹²⁰ SCHILLER, *Sämtliche Werke*, I, cit., p. 166, strofa XV.

¹²¹ [SCHILLER, BAROZZI], *I dei della Grecia*, p. 10.

¹²² *Ibid.*, p. 14.

¹²³ SCHILLER, *Sämtliche Werke*, I, cit., p. 167, strofa XVII.

¹²⁴ [SCHILLER, BAROZZI], *I dei della Grecia*, p. 10.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 15.

lands non furono affatto spinti da ardore filologico quanto piuttosto dalla volontà di ritrovare nel poeta svevo idee, pensieri e problematiche dell'Italia ottocentesca e di farsi promotori attraverso *Gli dei della Grecia* di istanze classiciste, romantiche e, persino, cristiane. Solo con la pubblicazione, nel 1860, delle *Gemme straniere raccolte dal Cavalier Maffei*¹²⁶, in cui verrà riproposta e tradotta anche *Gli Dei della Grecia*, inizierà una nuova epoca per la ricezione della lirica tedesca e schilleriana in Italia.

¹²⁶ *Gemme straniere raccolte dal Cav. Andrea Maffei*, Le Monnier, Firenze 1860.

Su alcune traduzioni dell'ode di Schiller
An Goethe, als er den Mahomet von Voltaire
auf die Bühne brachte

MARCO RISPOLI

I letterati impegnati negli scambi culturali tra le nazioni europee di primo Ottocento appaiono spesso esposti a spinte contrastanti. Da un lato sono animati dal proposito di avvicinare le diverse culture, non da ultimo nel tentativo di assecondare la sete di novità letterarie da parte di un pubblico sempre più numeroso. Dall'altro lato si osserva in molti di loro l'inclinazione a sostenere o addirittura celebrare l'idea di nazione e a porre dunque in risalto, a dispetto delle eventuali affinità e convergenze, i tratti distintivi di ciascun popolo.

Quanto possa essere fecondo l'incontro tra queste divergenti tensioni è facile a vedersi, specie nel mondo di lingua tedesca. Anche da qui deriva infatti non solo il tentativo di individuare il vero carattere nazionale nell'universalità e nel cosmopolitismo¹, da qui trae spunto anche uno sviluppo decisivo nella riflessione sull'attività traduttiva, là dove viene definitivamente screditata l'inclinazione ad addomesticare i testi stranieri e viene invece suggerita l'opportunità di lasciare in traduzione una qualche traccia dell'estraneità del testo d'origine².

¹ AUGUST WILHELM SCHLEGEL, *Vorlesungen über die romantische Poesie* [1803-04], in ID., *Kritische Ausgabe der Vorlesungen*, a cura di E. BEHLER et al., II.1, Schöningh, Paderborn 2007, pp. 1-194: 24: «Universalität, Kosmopolitismus ist die wahre Deutsche Eigenthümlichkeit». Sul tema si vedano, nel presente volume, i saggi di Claudia Bamberg e Kathrin Henzel.

² Nel saggio sui *Diversi metodi del tradurre* (1813) Schleiermacher suggerisce la possibilità di dare rappresentazione dell'estraneo nella propria lingua madre, pur nella difficile rinuncia a un uso spontaneo e naturale di quest'ultima (cfr. FRIEDRICH DANIEL ERNST SCHLEIERMACHER, *Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens*, in ID., *Kritische Gesamtausgabe*, I sez., XI, a cura di M. RÖSSLER, L. EMERSLEBEN, de Gruyter, Berlin - New York 2002, pp. 67-93). Nell'introduzione all'*Agamennone* di Eschilo da lui tradotto (1816), Humboldt postula una traduzione in cui il lettore avverta il carattere estraneo dell'originale (cfr. WILHELM VON HUMBOLDT, *Einleitung*, in *Aeschylos Agamemnon*, Fleischer, Leipzig 1816, pp. I-XXXVII). Sulla riflessione teorica riguardo all'attività traduttiva nella *Goethezeit* cfr. tra gli altri ANTOINE BERMAN, *L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique. Herder, Goethe, Schlegel, Novalis, Humboldt, Schleiermacher, Hölderlin*, Gallimard, Paris 1984.

Al contempo, le contrastanti esigenze a cui è sottoposto un traduttore possono dare luogo a singolari scarti tra intenti programmatici e pratiche traduttive. Se ne ha un esempio particolarmente chiaro, nella Francia di inizio Ottocento, con Charles-Louis de Sevelinges. Menzionato in un testo dell'epoca come uno scrittore «di quart'ordine», gli viene tuttavia riconosciuto di essere un «eccellente traduttore»³. Si mise in luce anche come traduttore dall'italiano, volgendo in francese tra il 1812 e il 1813 la *Storia della guerra d'Indipendenza degli Stati Uniti d'America* (1809) di Carlo Botta. Nell'introdurre quest'opera, Sevelinges pone a tema il dialogo tra le due culture nazionali e formula un'esplicita critica all'influsso francese sui prosatori italiani, esaltando invece la ricchezza e la varietà peculiari dell'italiano con una riflessione che troverà poi qualche illustre eco in Italia, dal momento che il suo saggio introduttivo verrà ripreso anche nelle edizioni italiane dell'opera di Botta. Giacomo Leopardi riprenderà esplicitamente le sue osservazioni riguardo a una lingua «unica nella sua natura, ricca di facoltà tutte sue proprie»⁴, e Vincenzo Gioberti, nell'*Introduzione allo studio della filosofia*, ricorderà che «Sevelinges [...] concia assai male quegli scrittori italiani, che ignorano la propria lingua, e intarsiano il loro stile di gallicismi»⁵. Alla celebrazione delle ricchezze della lingua italiana non fa tuttavia seguito, in Sevelinges, un qualche tentativo di conservarle nella traduzione. Proprio l'aver rilevato le differenze irriducibili tra le lingue spinge Sevelinges a criticare qualsiasi traduzione che voglia mantenere elementi stranianti: il «deplorable abâtardissement»⁶ della lingua italiana è infatti per lui l'esito di un troppo intenso commercio con le opere in lingua francese, che verrebbero tradotte senza alcun vaglio critico in modo troppo letterale⁷; allo stesso modo chiunque volesse tradurre un testo italiano non ancora imbastardito dall'influsso francese finirebbe per esporsi al ridicolo o per diventare incomprensibile, secondo Sevelinges, qualora cercasse di tradurre letteralmente l'originale⁸.

³ Così nel primo tomo, apparso anonimo, della *Galerie des nos grands, des nos moyens et des nos petits littérateurs*, Bechet, Paris 1815, p. 9.

⁴ GIACOMO LEOPARDI, *Zibaldone*, a cura di R. DAMIANI, I, Mondadori, Milano 1997, p. 1407.

⁵ VINCENZO GIOBERTI, *Introduzione allo studio della filosofia*, Bonamici, Losanna 1846, p. 42.

⁶ CHARLES-LOUIS DE SEVELINGES, *Introduction*, in CARLO BOTTA, *Histoire de la guerre de l'indépendance des États-Unis d'Amérique*, 4 voll., Dentu, Paris 1812-1813, I, pp. I-LXXXVI: LXV.

⁷ *Ibid.*, pp. LXVIII sg.: «On s'empresse de les traduire mot à mot, en faveur de ceux qui n'entendaient pas le français. On prit un soin scrupuleux d'introduire, dans l'idiôme national de chaque pays, les phrases et les formes françaises».

⁸ *Ibid.*, p. LXIII: «L'on ne pourrait donc en entreprendre la traduction française littérale, sans s'exposer à être ridicule ou même inintelligible».

Da un lato dunque una marcata attenzione per le qualità particolari della cultura straniera, dall'altro l'esigenza di non piegare all'estraneo la propria cultura: la stessa tensione si osserva anche nella sua attività traduttiva dal tedesco, a cui Sevelinges si dedica soprattutto all'inizio del secolo, assumendo un ruolo significativo nel transfer culturale tra Germania e Francia. Nel 1801 offre al pubblico francese un'antologia di scritti tedeschi in tre volumi dal titolo *Soirées allemandes, ou Recueil de romans, nouvelles, pièces de théâtre et ouvrages de tout genre*, in cui, senza nemmeno menzionare i nomi degli autori, sono raccolti testi riconducibili a una letteratura di consumo⁹. Subito dopo si volge alla narrativa di Goethe: dapprima traduce, o meglio, adatta in modo assai libero i *Lehrjahre*¹⁰. Nel 1804 pubblica a Parigi una nuova traduzione del *Werther*, che non è priva di importanza nella ricezione di questo testo in Francia¹¹. Nella prefazione a questo libro Sevelinges mostra piena consapevolezza del proprio ruolo e si presenta come un deciso promotore dello scambio culturale con la Germania. In modo analogo a quanto sarebbe avvenuto una decina d'anni più tardi nei confronti della tradizione italiana, Sevelinges celebra qui i tratti più caratteristici della cultura straniera. Davanti alle riserve ancora diffuse con cui i francesi guardano alla produzione letteraria che andava sviluppandosi al di là del Reno, esalta per esempio la ricchezza espressiva della lingua tedesca: incline com'è alla creazione di composti, alle inversioni e alle più ardite metafore, essa gli appare particolarmente adatta alla poesia lirica più alta e alla traduzione delle opere classiche. Anche di qui Sevelinges fa discendere l'opportunità di aprirsi alla cultura tedesca e la necessità di un sempre più intenso dialogo tra le due nazioni:

⁹ Un breve articolo apparso sulla «Neue allgemeine deutsche Bibliothek» (1802, LXXIII, p. 318) ne segnalava l'uscita con questa considerazione introduttiva: «Die deutsche Literatur wird durch diese Uebersetzungen in Frankreich eben nicht viel Ehre erwerben». La raccolta, articolata in tre volumi, offriva al pubblico francese una versione del romanzo *Manon la Rivière, das Mädchen ohne Zunge* (1799) di Karl Heinrich von Schrader, un adattamento della tragedia *Die Maske* di August Klingemann (apparsa anonima nel 1797) e la novella *Charles*, tratta da *Meine Reisen durch die Höhlen des Unglücks und Gemächer des Jammers* (1796-1798) di Christian Heinrich Spieß.

¹⁰ Al riguardo cfr. FERNAND BALDENSPERGER, *Goethe en France. Étude de littérature comparée*, deuxième ed., Hachette, Paris 1920, pp. 172-173; MARCO RISPOLI, «*Alfredo Meister*». *Kurioses aus der frühen italienischen Goethe-Rezeption*, «Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts», 2018, pp. 148-179.

¹¹ Cfr. CHRISTIAN HELMREICH, *La traduction des «Souffrances du jeune Werther» en France (1776-1850). Contribution à une histoire des transferts franco-allemands*, «Revue germanique internationale», 1999, 12, pp. 179-193: 189-190. Riguardo al contesto della ricezione di Goethe in Francia nei primi decenni dell'Ottocento si veda anche il saggio di Marika Piva nel presente volume.

Les Allemands ont fait les premiers pas pour se rapprocher de nous; il y aurait de l'injustice à persister envers eux dans notre éloignement; il y aurait même une obstination puérile à continuer de fermer les yeux sur le mérite de leurs productions actuelles. On se rappelle aujourd'hui avec reconnaissance les longs efforts que fit Voltaire, pour donner à ses contemporains un aperçu de la littérature anglaise. Que de beautés n'eussions-nous point perdues, si un ridicule orgueil ou de vains préjugés nous avaient plus long-tems interdit d'arrêter nos regards sur les richesses de nos voisins! Pourquoi refuser désormais de lier avec l'Allemagne ce commerce littéraire?¹²

Sevelinges individua tuttavia alcuni limiti a questo processo e dunque anche al proprio ruolo di mediatore. Anzitutto si mostra scettico sulla piena traducibilità delle maggiori opere di poesia tedesca. Anche alla luce delle considerazioni sull'irriducibile ricchezza espressiva del tedesco, si interroga su quanto sia possibile avere un giudizio sulla produzione letteraria che andava sviluppandosi al di là del Reno senza una piena conoscenza della lingua. Sevelinges dà voce a questa perplessità attraverso il paragone – assai lusinghiero e insolito – con i grandi classici greci, latini o italiani: «quel est l'individu qui, ne connaissant Homère, Virgile, Horace, Le Tasse que par les traductions des Dacier, de l'abbé Desfontaines et de Mirabaud, osât se croire suffisamment éclairé pour porter un jugement définitif sur ces grands poètes?»¹³.

Sevelinges individua inoltre soprattutto nella dimensione teatrale un ambito sfavorevole allo scambio di esperienze e alla possibilità che possa svilupparsi un gusto comune tra le due nazioni. Pur ricordando i pregi di qualche testo drammatico in lingua tedesca, egli osserva come le produzioni teatrali tedesche siano poco adatte al pubblico francese, dal momento che in esse sembrano di continuo violato «tout ce que nous appelons règles fondamentales»¹⁴. Viene così a essere certo ripreso un luogo comune; insolita appare tuttavia l'argomentazione di Sevelinges. La tendenza ad accompagnare la propria opera traduttiva ponendo in risalto l'irriducibile peculiarità della cultura tedesca – e dunque la sua sostanziale incompatibilità col gusto francese – si concretizza nel rimando a uno dei più recenti episodi del transfer culturale franco-tedesco, che

¹² CHARLES-LOUIS DE SEVELINGES, *Préface du traducteur*, in JOHANN WOLFGANG VON GOETHE, *Werther, traduit de l'allemand sur une nouvelle édition, augmentée par l'auteur, de douze lettres et d'une partie historique entièrement neuve par C.L. Sevelinges*, Demonville, Paris 1804, pp.V-XXVI: XV.

¹³ *Ibid.*, p. XVII.

¹⁴ *Ibid.*, p. XX.

per molti versi segnava un riavvicinamento dell'estetica teatrale del classicismo tedesco alla tradizione francese. Nella sua prefazione Sevelinges fa infatti cenno alla versione del *Mahomet* di Voltaire che Goethe aveva approntato per il teatro di Weimar:

Goethe a tenté d'opérer un rapprochement, en traduisant et mettant en scène les chefs-d'œuvre de Voltaire. L'auteur de Don Carlos, le célèbre Schiller, l'en a repris comme d'un délit anti-patriotique, dans une épître véhémement, dictée par la plus révoltante partialité¹⁵.

Solo a fatica il lettore può venire a sapere quale testo venga a essere qui evocato, dal momento che Sevelinges non indugia oltre sulla questione. Nel carteggio con Goethe, Schiller si era per lo più limitato a esprimere qualche riserva riguardo alla possibilità di mantenere in tedesco una tensione drammatica così fortemente legata al ritmo dell'alessandrino, e aveva d'altronde lodato la scelta di quella tragedia, che gli appare particolarmente adatta ad avvicinare il pubblico tedesco alla produzione francese¹⁶. Anche nel seguito dello scambio epistolare non vi è naturalmente nessuna traccia di «epistole veementi», e nessuna accusa di aver commesso un crimine contro la patria, Schiller formula al massimo qualche proposta circa le possibili modifiche a cui sottoporre il testo di Voltaire per il teatro tedesco. Per chiarire meglio il riferimento è necessario prestare attenzione alla nota con cui Sevelinges rimanda all'appendice della sua versione del *Meister*: lì il lettore curioso avrebbe lì trovato il testo in questione, «perfettamente adatto a chiarire il modo con cui una gran parte della Germania guarda al nostro teatro»¹⁷.

Alla fine dell'ultimo dei tre volumi con cui Sevelinges aveva adattato per il pubblico francese le vicende di Wilhelm Meister (ribattezzando tra

¹⁵ *Ibid.*, p. XIX: «Goethe a tenté d'opérer un rapprochement, en traduisant et mettant en scène les chefs-d'oeuvre de Voltaire. L'auteur de Don Carlos, le célèbre Schiller, l'en a repris comme d'un délit anti-patriotique, dans une épître véhémement, dictée par la plus révoltante partialité».

¹⁶ Cfr. la lettera del 15 ottobre 1799: «Ich habe nun auch den Anfang gemacht den Mahomet zu durchgehen und einiges dabei anzumerken, was ich auf den Freitag schicken will. So viel ist gewiß, wenn mit einem französischen und besonders Voltaire'schen Stück der Versuch gemacht werden sollte, so ist Mahomet am besten dazu gewählt worden. [...] Die Eigenschaft des Alexandriner's sich in zwei gleiche Hälften zu trennen, und die Natur des Reims, aus zwei Alexandrinern ein Couplet zu machen, bestimmen nicht bloß die ganze Sprache, sie bestimmen auch den ganzen innern Geist dieser Stücke. [...] Da nun in der Übersetzung mit Aufhebung des Alexandrinischen Reims die ganze Basis weggenommen wird, worauf diese Stücke erbaut wurden, so können nur Trümmer übrig bleiben» (*Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe in den Jahren 1794 bis 1895*, a cura di M. BEETZ, Hanser, München 1990, p. 755 sg.).

¹⁷ SEVELINGES, *Préface du traducteur*, cit., p. XX.

le altre cose il protagonista col nome di Alfred) si trova un testo intitolato *Épître de Schiller à Goethe*. Si tratta di una prosa che in effetti non appare priva di tratti polemici, tutta tesa ad affermare il genio della propria nazione contro l'influsso francese e la sua «musa menzognera», affinché alle sconfitte sui campi di battaglia non debba fare seguito anche la consegna al nemico delle muse: «Le génie national va-t-il perdre son empire parmi nous? Parce que le Français triomphe de nous dans les champs de Mars, faut-il lui livrer nos muses prisonnières?»¹⁸.

Difficile riconoscere in questi accenti così fervidamente patriottici la voce di Schiller, e solo a fatica, grazie al riferimento al destinatario dell'epistola, che aveva per l'appunto offerto al teatro tedesco una traduzione del *Maometto* di Voltaire¹⁹, si può risalire al testo di partenza: si tratta delle stanze che Schiller scrisse nel gennaio del 1800 *An Goethe, als er den Mahomet von Voltaire auf die Bühne brachte*. Il testo originale è un documento di notevole importanza per la poetica teatrale di Schiller, e nella sua articolata argomentazione rispecchia il complesso rapporto del classicismo di Weimar con la tradizione drammatica francese²⁰. Com'è ovvio, non è in alcun modo una protesta rivolta contro Goethe, la poesia è invece fin da principio concepita da Schiller in accordo con l'amico e doveva servire come prologo alla messa in scena della tragedia di Voltaire a Weimar, come testimoniano le lettere che i due poeti si scambiano nei primi giorni del nuovo secolo²¹. Nell'ode Schiller esalta inizialmente il ruolo che Goethe ricoprì, con le sue opere giovanili, nel definitivo distacco dal classicismo francese, ma questa è solo una premessa volta poi a illustrare il valore che lo stile alto della tragedia francese assumeva in un presente minacciato dalle rivoluzioni in ambito politico e dalle incertezze in ambito estetico-teatrale: in un simile contesto la tradizione francese non poteva assumere il ruolo di immutabile modello («Muster»), ma era tuttavia da recuperare come una guida («Führer») verso un teatro più alto, ripulito dagli eccessi della fantasia e al contempo da un malinteso realismo drammatico.

¹⁸ *Épître de Schiller à Goethe*, in JOHANN WOLFGANG VON GOETHE, *Alfred, ou Les années d'apprentissage de Wilhelm Meister, traduit de l'allemand par C.-L. Sevelinges*, 3 voll., Louis, Paris 1802, III, pp. 179-187: 185.

¹⁹ *Ibid.*, p. 181.

²⁰ Per un'analisi dell'ode di Schiller cfr. DIETER BORCHMEYER, *Der Weimarer «Neoklassizismus» als Antwort auf die Französische Revolution. Zu Schillers Gedicht «An Goethe, als er den "Mahomet" von Voltaire auf die Bühne brachte»*, in *Der theatralische Neoklassizismus um 1800. Ein europäisches Phänomen?*, a cura di R. BAUER, Lang, Bern 1986, pp. 51-61.

²¹ *Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe*, cit., pp. 781-783. Il proposito di usare l'ode come prologo alla messa in scena del *Mahomet* (che ebbe luogo il 30 gennaio) non si realizzò.

La versione di Sevelinges mantiene una qualche prossimità all'originale, pur con molti arbitri e imprecisioni, solo nella prima parte, andando poi progressivamente discostandosene, fino a renderlo del tutto irriconoscibile, proprio là dove Schiller riconosceva invece il valore della tradizione francese. Per osservare meglio la crescente distanza che separa la traduzione di Sevelinges dai versi di Schiller ecco qui di seguito entrambi i testi:

Du selbst, der uns von falschem Regelzwange
Zu Wahrheit und Natur zurückgeführt,
Der, in der Wiege schon ein Held, die Schlange
Erstickt, die unsern Genius umschnürt,
Du, den die Kunst, die göttliche, schon lange
Mit ihrer reinen Priesterbinde ziirt,
Du opferst auf zertrümmerten Altären
Der Aftermuse, die wir nicht mehr ehren?

Einheimischer Kunst ist dieser Schauplatz eigen,
Hier wird nicht fremden Götzen mehr gedient,
Wir können mutig einen Lorbeer zeigen,
Der auf dem deutschen Pindus selbst gegrünt.
Selbst in der Künste Heiligtum zu steigen,
Hat sich der deutsche Genius erkühnt,
Und auf der Spur des Griechen und des Briten
Ist er dem bessern Ruhme nachgeschritten.

Denn dort, wo Sklaven knien, Despoten walten,
Wo sich die eitle Aftergröße bläht,
Da kann die Kunst das Edle nicht gestalten,
Von keinem Ludwig wird es ausgesät,
Aus eigner Fülle muß es sich entfalten,
Es borget nicht von irdscher Majestät,
Nur mit der Wahrheit wird es sich vermählen,
Und seine Glut durchflammt nur freie Seelen.

Drum nicht, in alte Fesseln uns zu schlagen,
Erneuerst du dies Spiel der alten Zeit,
Nicht, uns zurückzuführen zu den Tagen
Charakterloser Minderjährigkeit.
Es wär ein eitel und vergeblich Wagen,
Zu fallen ins bewegte Rad der Zeit,
Geflügelt fort entführen es die Stunden,
Das Neue kommt, das Alte ist verschwunden.

Toi qui, nous affranchissant de la fausse
contrainte des règles, nous ramène
à la vérité et à la nature; qui, héros dès
le berceau, étouffas les serpens dont les
replis enchaînaient notre génie; toi, qui
dès long-tems ceint du bandeau sacré,
as pénétré dans le sanctuaire des arts,
viens-tu aujourd'hui sacrifier sur les
autels renversés de la muse illégitime
que nous n'adorons plus?

Ce théâtre est consacré aux dieux de
la patrie: que des idoles étrangères n'y
reçoivent plus nos hommages. Notre
orgueil peut se parer du laurier cueilli
sur le pinde germanique, et, sur les
traces des Grecs et des enfans d'Albion,
notre génie a volé au temple de mé-
moire.

Aux lieux où rampent des esclaves aux
pieds d'un despote, où la fausse gran-
deur élève son colosse d'argile, l'art ne
peut atteindre au sublime. Il ne peut
germer sous les yeux d'un Louis; c'est
de son propre essor qu'il doit se dével-
opper: il n'emprunte rien à la majesté
terrestre; il ne daigne s'allier qu'à l'au-
guste vérité: son feu divin n'embrase
que des âmes libres.

Pourquoi donc nous retracer les pro-
ductions d'un siècle qui n'est plus le
nôtre? Certes, tu ne prétends pas nous
imposer de nouveau le joug que nous
avons secoué; tu ne prétends pas nous
faire rétrograder vers les jours de notre
débile enfance. Quel téméraire, quel
insensé oserait espérer d'arrêter le
char du Temps dans sa fuite rapide? Les
Heures, aux ailes véloces, l'entraînent
sans cesse: à tout instant l'avenir arri-
ve, à tout instant le passé s'évanouit.

Erweitert jetzt ist des Theaters Enge,
 In seinem Raume drängt sich eine Welt,
 Nicht mehr der Worte rechnerisch Gepränge,
 Nur der Natur getreues Bild gefällt,
 Verbannet ist der Sitten falsche Strenge,
 Und menschlich handelt, menschlich fühlt der Held,
 Die Leidenschaft erhebt die freien Töne,
 Und in der Wahrheit findet man das Schöne.

Doch leicht gezimmert nur ist Thespis' Wagen,
 Und er ist gleich dem acherontischen Kahn,
 Nur Schatten und Idole kann er tragen,
 Und drängt das rohe Leben sich heran,
 So droht das leichte Fahrzeug umzuschlagen,
 Das nur die flüchtigen Geister fassen kann.
 Der Schein soll nie die Wirklichkeit erreichen,
 Und siegt Natur, so muß die Kunst entweichen

Denn auf dem bretternen Gerüst der Szene
 Wird eine Idealwelt aufgetan,
 Nichts sei hier wahr und wirklich als die Träne,
 Die Rührung ruht auf keinem Sinnenwahn,
 Aufrichtig ist die wahre Melpomene,
 Sie kündigt nichts als eine Fabel an
 Und weiß durch tiefe Wahrheit zu entzücken,
 Die falsche stellt sich wahr, um zu berücken.

Es droht die Kunst vom Schauplatz zu verschwinden,
 Ihr wildes Reich behauptet Phantasie,
 Die Bühne will sie wie die Welt entzünden,
 Das Niedrigste und Höchste menget sie.
 Nur bei dem Franken war noch Kunst zu finden,
 Erschwang er gleich ihr hohes Urbild nie,
 Gebannt in unveränderlichen Schranken
 Hält er sie fest, und nimmer darf sie wanken.

Ein heiliger Bezirk ist ihm die Szene,
 Verbannt aus ihrem festlichen Gebiet
 Sind der Natur nachlässig rohe Töne,
 Die Sprache selbst erhebt sich ihm zum Lied,
 Es ist ein Reich des Wohllauts und der Schöne,
 In edler Ordnung greift Glied in Glied,
 Zum ersten Tempel füget sich das Ganze,
 Und die Bewegung borget Reiz vom Tanze.

La scène s'est agrandie au-delà de ses
 trop étroites limites; elle embrasse dés-
 ormais l'univers. Nos spectateurs ne
 sont plus séduits par la pompe stérile
 de la déclamation; l'image fidèle de la
 nature a seule droit de leur plaire. Dég-
 agé des entraves d'une fausse conve-
 nance, le héros sent et agit en homme.
 La passion fait librement retentir ses
 accens, et le vrai nous paraît toujours
 beau.

Cependant, le char de Thespis, aussi
 frêle que la barque du nautonier des
 enfers, ne peut porter que des ombres:
 il se brisera sous le poids du mortel
 vivant qui voudra s'y asseoir. Jamais
 l'imitation ne doit offrir la réalité que
 dégagée de la matière; et là où triomphe
 la nature, l'art doit céder.

C'est au génie à créer sur la scène un
 monde idéal. Rien n'y sera véritable et
 réel que les larmes; mais la pitié n'y
 sera point l'effet d'un vain délire des
 sens. Vraie jusque dans ses illusions, la
 divine Melpomène nous subjugué par
 la force de ses tableaux; loin de nous
 la muse mensongère, qui ne prend son
 nom que pour nous abuser par de vains
 fantômes !

Le génie national va-t-il perdre son em-
 pire parmi nous? Parce que le Français
 triomphe de nous dans les champs de
 Mars, faut-il lui livrer nos muses pri-
 sonnières? N'est-ce que chez lui que
 vous trouverez des modèles de l'art?
 Jamais il n'atteignit ces hauteurs su-
 blimes: resserré dans des barrières
 immuables, il n'ose s'écarter, il n'ose
 s'élever.

Pour lui, la scène est une enceinte sa-
 crée, qu'il croirait profaner par les naïfs
 accens de la simple nature. Le langage
 de ses héros emprunte à la poésie ses
 plus riches couleurs, la symétrie prés-
 ide à tous leurs mouvemens; leurs pas-
 sions obéissent docilement au frein des
 règles.

Nicht Muster zwar darf uns der Franke werden,
 Aus seiner Kunst spricht kein lebendger Geist,
 Des falschen Anstands prunkende Gebärden
 Verschmäh't der Sinn, der nur das Wahre preist,
 Ein Führer nur zum Bessern soll er werden,
 Er komme wie ein abgeschiedner Geist,
 Zu reinigen die oft entweihte Szene
 Zum würdigen Sitz der alten Melpomene²².

Non, non, ce n'est point à la France à
 dicter des lois aux poètes dont s'enor-
 gueillit le sol de la Germanie. Rejetons
 un pompeux appareil qui ne parle
 point à nos coeurs, que réproûve notre
 raison. Attachons-nous à la vérité seu-
 le, et, guidés par son flambeau, fesos
 de notre théâtre le digne séjour de l'an-
 tique Melpomène²³.

Un commento puntuale di tutte le inesattezze e gli arbitri di questa traduzione richiederebbe uno spazio troppo ampio. Evidente è in ogni caso una tendenza complessiva a ingigantire le riserve espresse da Schiller nei confronti della tradizione francese, a tacere invece le sue parole di elogio per essa. L'intento viene perseguito dal traduttore con singolare coerenza. Limitandosi a pochi punti salienti, è da osservare come fin dalla quarta strofa la versione sembri equivocare, anche sul piano sintattico, l'argomentazione di Schiller, aggiungendo alcuni retorici interrogativi («Pourquoi donc...?», «Quel temeraire...?») alle sue riflessioni sul recupero di un testo passato. Nell'ottava seguente Schiller registrava l'allargamento dei possibili soggetti teatrali rispetto alle regole del teatro classico francese e la tendenza ad apprezzare solo la fedele immagine della natura («der Natur getreues Bild») senza espliciti commenti, ma certo non senza sottintendere tutte le problematiche conseguenze di un simile processo, mentre la traduzione suggerisce qui una sorta di trionfale affermazione del diritto dello spettatore a cercare diletto nell'imitazione della natura. Di qui, inevitabilmente, si infittiscono sempre più i malintesi. All'inizio della sesta strofa, quindi proprio al centro dell'intero testo, Sevelinges riproduce ancora quell'avversativa («Doch...» — «Cependant...») attorno a cui si impernia tutta l'argomentazione di Schiller, ma il lettore francese fatica a comprenderne appieno la portata o anche solo il senso: Melpomene non è infatti vera o sincera *finanche* nell'illusione, come afferma Sevelinges («jusque dans ses illusions»), ma perché non è *nient'altro che* illusione o finzione («Sie kündigt nichts als eine Fabel an»), e proprio per questo riesce ad attingere a più profonde verità di quanto non faccia una mera imitazione del reale. Anche per compensare l'impossibilità a seguire la complessità della riflessione di Schiller e riuscire in un modo purchessia a far tornare i

²² FRIEDRICH SCHILLER, *Sämtliche Werke*, a cura di G. FRICKE, H. G. GÖPFERT, I, Hanser, München 1962³, pp. 211-213.

²³ *Épître de Schiller à Goethe*, cit., pp. 179-187.

conti, Sevelinges è poi portato a introdurre, con un'inventiva a tratti davvero notevole, quanto di più estraneo potesse esservi dall'originale, e cioè quegli affetti patriottici, quei riferimenti agli accaduti bellici che dominano nelle ultime strofe, sicché le preoccupazioni per le sorti dell'arte drammatica diventano un inno al genio nazionale («*génie nationale*») e nulla più resta dell'importante ruolo che Schiller assegna al teatro francese.

Verrebbe da liquidare questa traduzione come un bizzarro incidente nella storia del dialogo culturale tra la Germania e il resto d'Europa all'inizio di Ottocento. Molti degli errori non sembrano però in alcun modo dovuti a imperizia del traduttore, essi sembrano piuttosto rispondere all'intenzione di tenere a distanza le due culture. Non è allora del tutto privo di interesse indugiare su questo episodio, e chiedersi cosa abbia spinto Sevelinges ad accentuare o addirittura inventare l'ostilità di Schiller verso il teatro francese, quasi a gettare zizzania tra francesi e tedeschi. Il suo atteggiamento appare tanto più singolare, se si tiene a mente che nella sua prefazione del 1804 Sevelinges perorava l'opportunità di aprirsi alla letteratura tedesca. Proprio l'ode di Schiller si sarebbe ben prestata a mostrare una qualche convergenza di gusto fra Francia e Germania, documentando come nella temperie classica di Weimar il teatro tedesco andasse riavvicinandosi alla tragedia francese. Una simile circostanza non viene in alcun modo sfruttata per conciliare le due nazioni, essa diviene al contrario occasione per ingigantire le differenze tra le due nazioni. In questo modo Sevelinges forniva argomenti a coloro che in Francia si opponevano al dialogo culturale con la Germania. La sua traduzione viene infatti ripresa da coloro che erano maggiormente ostili all'importazione di testi tedeschi²⁴, e in tal modo finì per essere oggetto di una chiosa polemica anche in Germania: l'articolo di un letterato francese che, citando la poesia *An Goethe* nella versione di Sevelinges, aveva individuato in Schiller un esempio di teutonica barbarie trova per esempio replica all'inizio del 1909 nel «*Journal des Luxus und der Mode*». L'anonimo autore del testo cercava di rintuzzare quel che gli era apparso come un «assalto al Parnaso tedesco» attraverso un tono satirico e un insistito ricorso a metafore belliche, ciò non gli impediva tuttavia di fare qualche puntuale cenno agli evidenti problemi presenti nella traduzione di Sevelinges e così anche ai limiti di un dialogo culturale che doveva basarsi su mediatori così poco affidabili: «*Sehen Sie aber da, wie die Un-*

²⁴ Cfr. EDMOND EGGLI, *Schiller et le romantisme français*, 2 voll., Slatkine reprints, Genève 2000 (ristampa dell'edizione di Parigi del 1927), I, pp. 277-278, 352-354.

kunde der teutschen Sprache den Herren einen Streich gespielt hat, und nebenher einen kleinen Beweis, wie sehr man den Uebersetzungen, auch wenn man bloß den Sinn daraus will kennen lernen, trauen darf»²⁵.

La poesia di Schiller, nella versione di Sevelinges, causa dunque qualche piccolo incidente di diplomazia letteraria, tanto che nel mondo di lingua francese non mancò un tentativo di stemperare i dissidi che essa aveva causato. A compierlo fu Charles de Villers, un intellettuale che anche in questo caso rivela un carattere esemplare nell'ambito del transfer franco-tedesco²⁶. È un peccato che la lettera aperta con cui nel 1809 Villers intendeva rivolgersi a Sevelinges restò inedita, poiché essa avrebbe contribuito a rettificare arbitri ed errori della traduzione: attraverso un'analisi di tre strofe della poesia di Schiller, Villers si proponeva di mostrare al pubblico francese come nel testo originale non vi fossero che espressioni assai misurate, e come d'altronde per comprendere il testo fosse necessaria una più precisa conoscenza dei cambiamenti conosciuti dal teatro tedesco negli anni più recenti²⁷. Davanti a questo episodio Villers non nascondeva d'altronde il proprio stupore, chiedendosi come fosse stato possibile per un conoscitore della lingua e della letteratura tedesca come Sevelinges attribuire tanta ostilità verso la letteratura francese a un popolo e a un autore che non nutrivano affatto questo sentire²⁸.

Una simile domanda è destinata a rimanere senza risposta, non è facile comprendere perché Sevelinges abbandoni ogni attività di traduzione dal tedesco (volgendosi caso mai, come si è visto, all'italiano) e voglia invece rinfocolare, se mai ve ne fosse stato bisogno nel contesto delle guerre napoleoniche, le reciproche ostilità tra Francia e Germania. Seve-

²⁵ *Französischer Angriff auf den teutschen Parnaß*, «Journal des Luxus und der Mode», gennaio 1809, XXIII, pp. 30-42: 40.

²⁶ Villers fu fondamentale nell'introdurre in Francia la filosofia di Kant; insegnò filosofia a Göttingen, dove si legò sentimentalmente a Dorothea Schlözer. Su di lui cfr. NICOLAS BRUCKER, FRANZISKA MEIER (a cura di), *Un homme, deux cultures. Charles de Villers entre France et Allemagne (1765-1815)*, Garnier, Paris 2019.

²⁷ LOUIS WITTMER, *Quelques mots sur Charles de Villers et quelques documents inédits*, «Bulletin de l'Institut Nationale Genevois», 1909, XXXVIII, pp. 355-474: p. 450: «Vous conviendrez, Monsieur, qu'il n'y a que des expressions très mesurées, il est difficile qu'un penseur étranger et qui n'a pas en littérature les mêmes principes ou les mêmes préjugés que nous expose son opinion avec plus de ménagement et d'impartialité. Mais pour qu'on entende tout à fait ce que veut dire Schiller, dans ces trois stances, il faut d'abord rappeler en peu de mots l'histoire et les révolutions successives de la scène tragique des Allemands».

²⁸ *Ibid.*, p. 446: «Comment avez-vous pu, Monsieur, prêter autant de partialité aux Allemands et cette antipathie exagérée qu'ils n'ont pas pour les chefs-d'oeuvre de nos grands maîtres, vous qui les connaissez mieux que beaucoup d'autres et qui plus d'une fois avez été le digne interprète de leurs meilleurs écrivains?».

linges non perderà infatti occasione per ricordare la propria “traduzione” delle ottave di Schiller *An Goethe*, anche là dove sta trattando tutt’altro argomento. Così per esempio vi fa riferimento quando nel 1809 recensisce una tragedia spagnola²⁹, e ancora nel 1812, segnalando al pubblico francese l’uscita di *Dichtung und Wahrheit*, dedica un cospicuo spazio nel ricordare al lettore il presunto «uragano» che si sarebbe abbattuto su Goethe quando tradusse Voltaire, citando la «veemente ode» di Schiller³⁰.

Quali che fossero i motivi particolari che indussero Sevelinges a voler mediare tra due culture in modo così paradossale, aizzando l’una contro l’altra, la sua figura può fornire un esempio degli ostacoli che a inizio Ottocento frenano lo sviluppo di una letteratura universale. Sebbene l’intensificarsi degli scambi lasciasse intravedere, in prospettiva, i vaghi contorni di una «letteratura universale», ciò non implicava dapprincipio in alcun modo, come avrebbe auspicato Goethe, che l’idea di una «letteratura nazionale» andasse perdendo di importanza³¹. La crescente apertura per le letterature straniere contrasta piuttosto, in Francia come altrove in Europa, con il propagarsi di quei sentimenti nazionalistici che per l’intero secolo e oltre condizioneranno le vicende europee. La curiosità per l’estraneo diviene in un simile contesto, l’occasione per affermare in modo tanto più vistoso i tratti peculiari della propria nazione. Di qui si ha il singolare fenomeno di una prassi traduttiva che non rispetta l’originale non già perché questo venga a essere addomesticato, ma perché questo viene a essere allontanato dalla cultura di arrivo, rigettato al di là dei confini nazionali, in base alle più stereotipe immagini dello straniero. Nel caso specifico, la traduzione di Sevelinges va insomma collocata in seno a un più ampio fenomeno, al diffuso malinteso che caratterizza la ricezione della cultura tedesca, che si vuole necessariamente agli antipodi di un gusto classico. Ciò impedisce di cogliere la complessità della riflessione estetica che andava sviluppandosi attorno al 1800 in Germania, appiattendosi di fatto l’intera cultura tedesca entro un vago concetto di romanticismo patriottico e fieramente anti-latino, per cui anche Schiller

²⁹ Cfr. «Mercure de France», 21 gennaio 1809, CCCXCII, p. 104.

³⁰ Cfr. «Gazette de France», 19 marzo 1812, pp. 315-316: 315: «cet hommage à la Melpomene française [...] attira sur sa tête un orage terrible [...]. Le poète tragique Schiller, dans une ode véhémence, lui adresse des reproches que l’énergie même des expressions et la grandeur des images rendent réellement très comiques».

³¹ Il celebre detto di Goethe risale a un colloquio con Eckermann del 31 gennaio 1827: «Nationalliteratur will jetzt nicht viel sagen; die Epoche der Weltliteratur ist an der Zeit». Cfr. JOHANN WOLFGANG VON GOETHE, *Werke*, a cura di E. TRUNZ, XII, DTV, München 1998, p. 362.

viene a essere considerato un romantico.

Una poesia che rifletteva in tutta la sua complessità il rapporto tra estetica teatrale francese e tedesca non poteva dunque trovare una adeguata ricezione, anche al di là degli spettacolari arbitri traduttivi di Sevelinges. Lo dimostra il fatto che anche le successive versioni francesi tendano ad equivocare molti aspetti delle ottave di Schiller³². Né sembra che la articolata argomentazione condotta in quelle ottave venga a essere compresa nelle prime traduzioni italiane, che, sebbene si avvicinino all'originale in modo assai maggiore di quanto non avesse fatto Sevelinges, finiscono inevitabilmente per accentuare le riserve che Schiller mostra verso la tragedia francese, quasi come un riflesso inevitabile della sua ricezione come romantico. La prima è opera di Giovanni Rasori e, pur riproducendo in modo abbastanza fedele alcune considerazioni di Schiller, accentua oltremodo le sue riserve verso la rigidità del teatro francese, tanto da travisare completamente la terzultima strofa, in cui Schiller, davanti al pericolo che l'arte scomparisse dalle scene teatrali («Es droht die Kunst vom Schauplatz zu verschwinden»), riconosceva ai francesi la capacità di esserne stati custodi («Nur bei den Franken war noch Kunst zu finden»). Proprio la «Kunst» che Schiller voleva difendere dagli eccessi della fantasia e dai disordini rivoluzionari diventa allora un termine negativo, un oggetto di condanna nella versione di Giovanni Rasori del 1822, essa diventa cioè un'arte falsa, coltivata solo in Francia:

La fals'arte ormai si disconsiglia
 Dal palco e vi pon regno Fantasia,
 Che qual è il mondo ad animarlo piglia,
 Ed il grande all'umil mesce tra via.
 Solo il Franco a quell'arte ancor si appiglia;
 ma l'archetipo eccelso in van desia
 Toccar chi da immutabile frenato
 Confin, non osa entrar nello steccato³³.

Né sembra aver colto pienamente il valore della riflessione schilleriana Cesare Cantù, che traduce la poesia all'interno del suo *Saggio sulla Letteratura Tedesca* apparso tra il 1836 e il 1837 sul «Ricoglitore». La sua versione, invero, si avvicina più delle precedenti al senso dell'origina-

³² Cfr. EGGI, *Schiller et le romantisme français*, cit, II, pp. 25-26.

³³ *Schiller a Goethe nell'occasione che questi mise sulle scene il Maometto di Voltaire tradotto in tedesco*, in *Sperimento di traduzioni dal tedesco di alcune poesie di F. v. Schiller*, Lodigiani e Panighi, Milano 1822, pp. 106-111: 110.

le, anche perché Cantù, a differenza di Rasori, non cerca di riprodurre la struttura metrica e si limita a una traduzione in prosa. Non manca tuttavia qualche evidente arbitrio nei riferimenti alle diverse tradizioni nazionali³⁴, né può passare inosservata la tendenza a volgere all'impegnativo quel che è mera spiegazione degli intenti di Goethe³⁵. Ancor più evidente appare una singolare alterazione dei tempi verbali: la sentenza di Schiller riguardo all'incompatibilità tra natura e arte («Und siegt Natur, so muß die Kunst entweichen»), che nella sua incisività diviene nel corso dell'Ottocento tedesco un "geflügeltes Wort", viene per esempio a resa con una strana correlazione temporale («quando la natura si mostra, l'arte disparve»). Così anche i timori espressi da Schiller nella terzultima strofa davanti ai disordini rivoluzionari che minacciano nel presente l'arte drammatica diventano invece descrizione di una qualche indistinta stagione passata: «L'arte minacciava scomparir dalla scena: la sensazione vi assodava lo sregolato suo potere, ed avrebbe capovolto la scena come il mondo: il volgare e il sublime andavano confusi»³⁶. Da un lato Cantù riesce ad avvicinarsi assai di più, rispetto a Rasori, ai principi estetici espressi da Schiller, dall'altro la logica argomentativa della sua versione resta piuttosto nebulosa. Nonostante l'insistito richiamo a un teatro francese che, come recita correttamente la traduzione, restò unico «asilo» per l'arte e «purificò la profanata scena», tanto da poter dunque essere considerato una «guida», Cantù introduce il testo sostenendo che Schiller abbia rivolto i suoi versi a Goethe «rimproverandolo» per la sua traduzione, lo interpreta quindi come una dichiarazione di poetica romantica («può fare per la poesia romantica il riscontro della lettera d'Orazio ai Pisoni») e nella sua trattazione propone un improbabile parallelo con una poesia di Uhland, *Freie Kunst*, che avrebbe rappresentato il «compimento» dell'ode di Schiller³⁷, quando invece la distanza tra le due poesie appare chiara in ogni loro aspetto: al posto delle ottave di palese origine romanza si hanno in Uhland le quartine tipiche del *Lied*

³⁴ Mentre Schiller aveva collocato il genio tedesco nel solco tracciato da Greci e Inglese («auf der Spur des Griechen und des Briten»), Cantù lo pone per esempio sulle tracce «di Greci e Romani». Cfr. CESARE CANTÙ, *Sulla letteratura tedesca*, «Ricoglitore italiano e straniero», luglio-dicembre 1837, IV, 2, pp. 53-106 e 228-274: 264.

³⁵ Così nella quarta strofa: mentre l'originale si limita a chiarire il senso dell'adattamento goethiano («Drum nicht, in alte Fesseln uns zu schlagen, / Erneuerst du dies Spiel der alten Zeit»), nella versione di Cantù risuona un monito imperativo: «Non tentar dunque [...] rimetterci tra le catene antiche: non ricondurci ai giorni d'una umiliante tutela».

³⁶ *Ibid.*, p. 265.

³⁷ *Ibid.*, pp. 264-265.

tedesco, e a questa differenza formale fa riscontro il diverso tema della poesia, Uhland vi celebra un canto libero e genuino, ispirato a quell'ideale *Volkspoesie* che troverebbe dimora nella natura, e non già sulle scene drammatiche.

Un'interpretazione dell'ode come una professione di fede romantica, che inevitabilmente finiva per ricercare e trovare, anche al di là delle evidenze, un intento polemico nei confronti di Goethe, appare dominante almeno fino alla metà dell'Ottocento. Antonio Benci, che fu tra l'altro traduttore di alcune poesie di Schiller³⁸, oltre che dello studio sulla Guerra dei Trent'anni, afferma per esempio che Goethe fu «rampognato dallo Schiller, che non amava allora le cose francesi, temendo che apportassero danno o soggezione alla patria sua»³⁹. E nel saggio introduttivo che accompagnava nel 1856 un'edizione del *Teatro completo* di Schiller si legge: «Più disgustato che mai della tragedia francese, egli menò grande strepito del *Maometto* di Voltaire, che Goëthe avea misteriosamente tradotto»⁴⁰.

Solo nel clima di fine secolo la ricezione italiana dell'ode di Schiller cambierà radicalmente di segno. Ciò che a nella prima metà dell'Ottocento era stato letto come una rampogna e un polemico «strepito» viene inteso, nell'ambito di un'estetica pronta a privilegiare il consapevole distacco da ogni naturalismo drammatico, come una celebrazione del recupero compiuto da Goethe. In questi termini viene infatti a essere richiamata la poesia di Schiller da Gabriele D'Annunzio nel *Fuoco*, per bocca di Stelio Effrena: «Ti ricordi tu di quella figura che Federico Schiller, nell'ode da lui composta a celebrare la traduzione goethiana del *Maometto*, adopera per significare che su le scene non può aver vita se non un mondo ideale?»⁴¹. Forse in questo caso si ha un eccesso di segno opposto: leggere nei versi di Schiller un intento celebrativo non rende pienamente giustizia alla complessità della poesia. Ma certo una simile interpretazione si avvicina di più alla lettera e allo spirito del testo schilleriano rispetto a quanti, decenni prima, nella poesia aveva visto soltanto un rimprovero rivolto a Goethe. Nel passaggio dall'una all'altra

³⁸ Si veda nel presente volume il contributo di Elena Polledri.

³⁹ ANTONIO BENCI, *Intorno all'educazione italiana, per rispetto alle scienze ed alle lettere*, «L'Antologia. Giornale di scienze, lettere e arti», luglio 1826, VI, 66, pp. 35-71: 59.

⁴⁰ GABRIELE DE STEFANO, *Saggio sulla vita e le opere di Federico Schiller*, in *Teatro completo di Federico Schiller interamente tradotto in italiano da Andrea Maffei e Carlo Rusconi*, Rossi-Romano, Napoli 1856, pp. VII-XXIII: XXI.

⁴¹ GABRIELE D'ANNUNZIO, *Il Fuoco*, in ID., *Prose di Romanzi*, II, ed. diretta da E. RAIMONDI, a cura di N. LORENZINI, Mondadori, Milano 1989, pp. 195-518: 360.

lettura si ha così riprova di come un testo dispieghi il proprio significato in modo di volta in volta diverso, a seconda del lettore e della temperie culturale in cui viene recuperato, e di come d'altronde anche attraverso il confronto tra letture diverse, talora eccedenti, ci si possa avvicinare al significato di un testo.

Mondnacht in Italien. Ein Übersetzungsvergleich

MIRJAM MANSEN

Charakteristisch für die italienische Rezeption deutscher Literatur ist, dass die Lyrik ihren Weg nach Italien im Vergleich zu den anderen literarischen Gattungen nicht ohne Schwierigkeiten findet. Dies ist vielleicht insofern nicht allzu verwunderlich, als diese Gattung mit ihren traditionellen, geschlossenen Formen die Übersetzer vor nicht leicht zu überwindende Schwierigkeiten stellt¹. Auffallend ist jedoch, dass es weniger die "schwierigen", metrisch wie inhaltlich komplexen oder "dunklen" Texte sind, deren Rezeption in Italien nur zögerlich stattfindet. Eine gewisse Lücke tut sich im Laufe der Jahrzehnte bei den einfachen, volksliedhaften Gedichten auf, obgleich sie tief in der deutschen Kulturwelt verwurzelt sind. Spielen am Anfang des 19. Jahrhunderts Formen wie Lieder und Balladen noch eine durchaus zentrale Rolle in der Annäherung an die deutsche Dichtung (beispielhaft ist hier die Bedeutung von Bürgers *Lenore* in der Übersetzung von Berchet), so wird diese wichtige Tradition allmählich an Relevanz verlieren und ihre Rezeption hauptsächlich durch die musikalischen Vertonungen erfolgen. Hingegen scheinen metrisch und inhaltlich komplexe Gedichte wie z. B. Hölderlins *Hymnen* oder der erhabene Ton von Rilkes *Elegien*, oder, später im 20. Jahrhundert, Celans hermetische Gedichte immer wieder eine willkommene Herausforderung für die italienischen Übersetzer zu sein. Dies ist auch daran zu erkennen, dass man heute in italienischen Buchhandlungen mehrere exzellente Editionen der genannten Dichter finden kann. Oft vergeblich sucht man hingegen Übersetzungen der Gedichte von Heine, Eichendorff, Brentano, ja selbst von Goethe. Nicht eine harte, sondern

¹ Vgl. dazu unter anderen UMBERTO ECO, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Bompiani, Milano 2003, S. 293: in poesia «si ha una serie di costrizioni a livello della manifestazione lineare che determina il contenuto, e non viceversa, come accade nei discorsi a funzione referenziale. Per questo, nella traduzione poetica, si punta spesso al rifacimento radicale, come un sottoporsi alla sfida del testo originale per ricrearlo in altra forma e altre sostanze (cercando di rimanere fedeli non alla lettera ma a un principio ispiratore, la cui individuazione dipende ovviamente dall'interpretazione critica del traduttore)».

gerade eine glatte Fügung scheint schwierig ins Italienische übertragbar. Zu fragen ist, ob die Rezeption dieser "glatten" lyrischen Ausdrucksformen bereits im 19. Jahrhundert von solchen Schwierigkeiten begleitet wird und die Übertragung dieser Formen somit ein allgemeines Problem im deutsch-italienischen Literaturtransfer darstellt. Dies ist umso interessanter, als einige der berühmtesten Texte deutscher Sprache jener scheinbar einfachen lyrischen Diktion angehören, darunter auch ein Gedicht, das Thomas Mann als «Perle der Perlen»² bezeichnete:

Mondnacht

Es war, als hätt' der Himmel
Die Erde still geküßt,
Daß sie im Blüten-Schimmer
Von ihm nun träumen müßt'.

Die Luft ging durch die Felder,
Die Ähren wogten sacht,
Es rauschten leis die Wälder,
So sternklar war die Nacht.

Und meine Seele spannte
Weit ihre Flügel aus,
Flog durch die stillen Lande,
Als flöge sie nach Haus³.

Konstitutiv für das Gedicht ist der Modus des Erlebens: «*Es war, als hätt' der Himmel / die Erde still geküßt*» (V. 1/2), wiederaufgenommen im letzten Vers des Gedichtes: «*Flog durch die stillen Lande / als flöge sie nach Haus*» (V. 11/12). Die im Irrealis formulierte sanfte Berührung von Himmel und Erde⁴ verweist auf eine mythische Erfahrung des lyrischen Ich, das bezeichnenderweise nur "indirekt" in dem Possessivpronomen «meine Seele» (V. 9) fassbar wird.⁵ Es bleibt nicht das einzige nur "dia-

² Vgl. THOMAS MANN, [*Das Lieblingsgedicht. Antwort auf eine Umfrage der «Welt am Sonntag»*] in Id., *Große kommentierte Frankfurter Ausgabe*, hrsg. von H. DETERING et al., Fischer, Frankfurt am Main 2011ff., XIX.1 (*Essays VI. 1945-1950*, hrsg. von H. LEHNERT), S. 394-396: 394.

³ JOSEPH VON EICHENDORFF, *Werke in sechs Bänden*, hrsg. von W. FRÜHWALD et al., Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main 1985-1993, I (*Gedichte. Versepen*), S. 322f.

⁴ Zum mythologischen Hintergrund, dem Mythos von Uranos und Gaia, vgl. stellvertretend WOLFGANG FRÜHWALD, *Die Erneuerung des Mythos. Zu Eichendorffs Gedicht Mondnacht*, in *Gedichte und Interpretationen III. Klassik und Romantik*, hrsg. von W. SEGEBRECHT, Reclam, Stuttgart 1991, S. 395-407: 399f.

⁵ Mit "indirekt" ist gemeint, dass uns kein lyrisches Ich als direkt beobachtendes oder erlebendes

phan” durchscheinende Element im Gedicht: Der Mond selbst, gewissermaßen als Protagonist im Titel angekündigt, wurde von Eichendorff in der endgültigen Fassung des Gedichts bewusst gestrichen.⁶ Er bleibt indirekte Beleuchtungsquelle, die lediglich im «Blüten-Schimmer» (V. 3) wahrnehmbar wird. Zwischen der direkten Beleuchtungsquelle (Mond) und dem indirekten Aufscheinen des Mondlichtes im Blüten-Schimmer scheint eine ähnliche Modalität des Erlebens vorzuliegen, wie sie in den Anfangsversen explizit aufgerufen wird. Der Mond erscheint als Emanation eines himmlischen, man könnte auch sagen, göttlichen Lichtes, der für das lyrische Ich im Irdischen nur in der Form der Diaphanie oder des Reflexes zu fassen ist. Die Zartheit der gesamten Szenerie, oder besser die Zartheit der Berührung zwischen Himmel und Erde, wird nicht nur zu Beginn des Gedichtes deutlich («still geküsst» (V. 2), «träumen müsst» (V.4)). Sie setzt sich im Naturerleben des lyrischen Ich fort: Es ist die Zartheit der Naturerfahrung, die die mythische Erfahrung, von der in Vers 1 und 3 die Rede ist, überhaupt erst ermöglicht. Und: Es ist ein erinnerndes Ich, mit dem wir es hier zu tun haben (ein weiteres Element des “Indirekten” oder Zeitentrückten der mythischen Erfahrung), wie uns das in Strophe 2 und 3 durchlaufende Tempus der Vergangenheit anzeigt: «Die Luft ging durch die Felder, / Die Ähren wogten sacht [...]» (V. 4ff). Obgleich das gesamte Gedicht den Eindruck der Unmittelbarkeit des Erlebens vermittelt, handelt es sich – formal gesehen – um eine Erinnerung des lyrischen Ich an den Moment seiner mythischen Erfahrung.

Interessant ist die Struktur des Gedichtes: Mit der zweiten Strophe scheint das lyrische Ich endgültig auf der Ebene der menschlichen Wahrnehmung, im Realis, angekommen. Zur optischen Wahrnehmung des «Blüten-Schimmer[s]» aus Strophe 1 (V. 3) gesellt sich nun auch eine akustische: «Es rauschten leis die Wälder» (V. 7). Hergestellt wird der Zusammenhang zwischen optischer und akustischer Wahrnehmung durch das «Wogen» der Ähren in Vers 6. Die eigentliche Zusammenführung

entgegentritt, sondern explizit nur auf die Auswirkung der mythischen Szene auf die Seele des lyrischen Ich verwiesen wird.

⁶ Vgl. die handschriftlichen Vorentwürfe zu *Mondnacht* in der Werkausgabe des Deutschen Klassiker Verlags (EICHENDORFF, *Werke in sechs Bänden*, a.a.O., nach S. 736, Abbildung 3). Eine Art Synthese der erhaltenen Alternativvarianten findet sich bei FRÜHWALD, *Die Erneuerung des Mythos*, a.a.O., S. 403. Die eckigen Klammern stehen für Soforttilgungen des Autors: «Von weitem durch die Felder / Hört ich die Ströme gehen, / Es rauschten leis die Wälder, / Der Himmel [schien] so klar. / Es schien der Mond so [klar] schön».

von realer und irrealer Modalität des Erlebens findet, zumindest formal gesehen, in Strophe 3, statt⁷. Bewegendes Element scheint ab Strophe 2 weniger das Licht (sieht man von «sternklar», V. 8, einmal ab) als vielmehr die Luft (V. 5), das sanfte Rauschen der Wälder (V. 7), die die Seele des erlebenden Ich in Schwingung versetzen. Mit Blick auf die erste Strophe darf man wohl annehmen, dass es sich um einen himmlischen, göttlichen Hauch, eine Art *pneuma*, handelt, der die Seele des lyrischen Ich beflügelt. In einem zunächst, so scheint es, waagrechten Flug, über eine auf das Minimum reduzierte, fast könnte man sagen, symbolische, Landschaft (es fehlt jegliches *epitheton ornans*, nicht jedoch das für Eichendorff typische Rauschen der Wälder im *pianissimo*) nimmt die Seele des lyrischen Ich den Aufschwung in die himmlische Sphäre, die sich nun allerdings wieder im Modus eines irrealen Vergleichs vollzieht: «Und meine Seele spannte / Weit ihre Flügel aus, / Flog durch die stillen Lande / Als flöge sie nach Haus».

Die kreisförmige Bewegung des Gedichts (Strophe 1: Abwärtsbewegung vom Himmel zur Erde; Strophe 2: die Ebene der Felder; Strophe 3: der Aufschwung von der Ebene in den Himmel) ist durch das Erleben des lyrischen Ich und nicht durch die metrische Struktur des Gedichts gegeben. Es handelt sich bei *Mondnacht* metrisch gesehen um eine “glatte” Struktur: drei Vierzeiler im dreihebigen Jambus mit alternierendem Reim und regelmäßigem Wechsel von männlicher und weiblicher Kadenz. Interessant sind jedoch die parallel positionierte Assonanz und der unreine Reim in den Strophen 1 und 3: «Himmel» – «Schimmer» (V. 1 und V. 3) – «spannte» – «Lande» (V. 9 und V. 11), mit welchen Eichendorff die ansonsten glatte Oberflächenstruktur bewusst durchbricht. Insbesondere bei der ersten genannten Assonanz fällt auf, dass auf «Himmel» im Irdischen kein vollständig adäquates Reimwort möglich scheint. Nur im Abglanz («Schimmer»), nicht in einer vollkommenen Identität, ist die sich im nächtlichen Mondlicht abspielende Szenerie für das lyrische Ich fassbar. Vergleicht man das Gedicht mit der Vertonung durch Robert Schumann, so fällt auf, dass die gleichförmige metrische Struktur in Strophe 1 und 2 hier musikalisch beibehalten wird: Die Melodie der

⁷ Interessant ist in dieser Hinsicht, dass in der Vertonung von Robert Schumann eine Pause zwischen Strophe 2 und 3 unterbleibt, wie sie hingegen zwischen Strophe 1 und 2 eingehalten wird: Dadurch scheint die Synthese von mythischem und realem Erleben hier musikalisch, die zwischen Strophe 2 und 3 stattfindet, bereits vorangekündigt.

Singstimme erfährt keine nennenswerte Variation. Erst mit Strophe 3 durchbricht Schumann die glatte Oberflächenstruktur des Gedichts, da nicht nur die Melodie der Singstimme variiert, sondern die abschließende Strophe durch ein *Crescendo* auf «meine Seele» und eine rhythmische Dehnung⁸ zum Schlussvers auch als Höhepunkt des Gedichtes gekennzeichnet ist: «Als flöge sie nach Haus» (V. 12). Eine besondere Bewandnis haben auch das Vor- und Nachspiel des begleitenden Klaviers, durch die die Modalität des Gedichts sowie seine kreisförmige Bewegung antizipiert bzw. «als Abgesang nachgezeichnet» werden⁹. Sowohl in Eichendorffs wohlgesetzten Assonanzen als auch in Schumanns musikalischer Umsetzung wird – in jeweils unterschiedlicher Weise – deutlich, dass ein Kontrast zwischen der klaren, gleichmäßig durchschwingenden metrischen Oberflächenstruktur des Gedichts und seinem durchaus komplexen Inhalt, dem zwischen Mythischem und Realem oszillierenden Erleben des lyrischen Ich, besteht.

Keine leichte Aufgabe für einen italienischen Übersetzer. Denn für ihn stellen die metrische und strophische Form des romantischen Kunstliedes ein unsicheres Terrain dar, für das kein völlig anerkanntes metrisches Repertoire zur Verfügung steht. Im Gedicht stellen sich dem italienischen Übersetzer aus metrischer Sicht insbesondere folgende Schwierigkeiten: Die kurze Versform sowie die Alternanz männlicher und weiblicher Kadenz am Versende, die im Italienischen keinen musikalisch schwingenden, liedhaften Rhythmus wie im Deutschen, sondern eine etwas schwerfällige, starre Strophenform mit sich bringt¹⁰. Grundsätzlich zeichnet sich das Gedicht durch eine einfache Lexik und (insbesondere in der zweiten Strophe) eine einfache syntaktische Struktur aus. Lexikalisch bleibt jedoch zumindest ein Aspekt problematisch: Das Gedicht ist überaus reich an einsilbigen Wörtern, insbesondere an einsilbigen Adverbien wie insbesondere «still» (V. 2), «sacht» (V. 6), «leis» (mit Elision des finalen -e; V. 7), die das Gedicht in Strophe 1 und 2 gewissermaßen als ein *piano* oder *pianissimo* orchestrieren. Diese Adverbien sind in ihrer Leichtigkeit und

⁸ Vgl. THEODOR W. ADORNO, *Zum Gedächtnis Eichendorffs*, in Id., *Gesammelte Schriften*, hrsg. von R. TIEDEMANN, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1997, Bd. 11 (*Noten zur Literatur*), S. 69-94: 91.

⁹ Ebd.: «die letzte Strophe zeichnet als Abgesang die ausgreifende Gebärde des Gedichts nach, während doch die beiden letzten Zeilen Reprise des Beginns bleiben und das transzendierende Gebilde wiederum in sich verschließen».

¹⁰ Vgl. LUCA ZULIANI, *Che cosa resta dei metri per musica nella poesia italiana del Novecento*, in «Stilistica e metrica italiana», 20 (2020), S. 55-113, insb. S. 55-58.

Kürze im Italienischen nicht leicht wiederzugeben. Ein zweites, fast unlösbares Problem bleiben die von Eichendorff bewusst gesetzte Assonanz («Himmel», V.1 – «Schimmer», V.3) sowie der unreine Reim «spannte» (V.9) – «Lande» (V.12). Auch phonetisch ist es nicht leicht, für die in Strophe 1 sinntragenden weichen Konsonanten wie das -m- in «Himmel» (V.1), «Blüten-Schimmer» (V.3), «träumen müsst» (V. 4) eine adäquate Übersetzung zu finden. Dies gilt ebenso für die etymologische Figur “Flügel”, “flog”, “flöge” in der letzten Strophe des Gedichts.

Wie gehen nun die italienischen Übersetzer mit diesen Problemen um? Im Folgenden werden vier Übersetzungen aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts miteinander verglichen: Neben einer um die Jahrhundertwende entstandene Übersetzung von Eugenia Levi, werden zwei verschiedene Versionen von ein und demselben Autor betrachtet, Conte Francesco Cipolla, der sich mit dem Studium des klassischen Altertums, jedoch auch mit Übersetzungen aus den modernen Fremdsprachen, insbesondere aus dem Deutschen, beschäftigte. Von ihm stammt beispielsweise die Anthologie *Cento liriche tedesche* aus dem Jahr 1877¹¹, eine spätere, überarbeitete Fassung von *Mondnacht* findet sich in einem Band, der als Privatdruck anlässlich einer Hochzeit am Ende des Jahrhunderts in Verona erschien. Zeitlich früher datiert eine weitere, etwas kurios platzierte Übersetzung, die in der satirisch-literarischen Zeitung «Il Grillo» im Dezember des Jahres 1863 erschien. Als Autor der Übersetzung zeichnet “Tic-Tac”. Aller Wahrscheinlichkeit nach verbirgt sich hinter diesem Pseudonym Vincenzo Antonio Bacichi, der Herausgeber dieser etwas kurzlebigen Wochenzeitung aus Triest, ist doch der programmatische Artikel der Erstausgabe vom 19. Juli 1863 mit diesem Pseudonym unterzeichnet¹². Dies scheint die allererste italienische Übersetzung des Gedichts zu sein:

Una notte serena

Pareva il ciel silente
La terra sua baciâr,
E lei, tra' fior dormiente,
Lui sol pareva sognar.

¹¹ *Cento liriche tedesche tradotte da Francesco Cipolla*, Münster, Verona 1877.

¹² Vgl. TIC-TAC, *Tanto per cominciare*, in «Il Grillo. Giornale Umoristico, Letterario, Artistico, Teatrale», I, n. 1 (19. Juli 1863), S. 1. Die Zeitung wird bereits im darauffolgenden Jahr ihr Erscheinen einstellen.

Lene un'auretta gia,
 Gemea de' boschi il sen,
 Molle ondeggiar s'udia
 La spica; oh! Che bel seren!

E l'alma mia, distese
 L'ali, scorrea del ciel,
 Il tacito paese
 Come isse a fido ostel¹³.

Metrisch gesehen ist diese Fassung von 1863 der deutschen am nächsten. Aus den deutschen Vierzeilern mit jeweils drei jambischen Versfüßen und alternierender weiblicher und männlicher Kadenz werden im Italienischen *settenari*, wechselweise mit einem versabschließenden *verso piano* bzw. *verso tronco*. Was in dieser ersten Strophe semantisch verloren geht, ist die Lichtquelle (dies bereits im Titel: *Notte serena*), die sich im «Blüten-Schimmer» reflektiert. Vorherrschend ist hier das Bild des Schlafens und Träumens der Erde, die von einem «stillen Mond» (V. 1) geküsst wird. Verloren geht auch die wichtige «als ob»-Struktur des Originals, der irrealen Vergleich: «es schien», heißt es hier zweimal in der ersten Strophe: «Pareva il ciel silente / La terra sua baciare» (V. 1f.). In der zweiten Strophe ist «gemea» (V. 6) für das Rauschen des Waldes wahrscheinlich eine Nuance zu heftig; besonders unglücklich ist jedoch die Wendung: «oh!, il bel seren!» als Übersetzung für «So sternklar war die Nacht». In der dritten Strophe findet sich die wortgetreueste Übersetzung des Gedichts: «E l'alma mia distese / L'ali, scorrea del ciel / Il tacito paese / Come isse a fido ostel» (V. 9–12). Auf eine Wiedergabe der etymologischen Figur “flog” – “flöge” wird zwar verzichtet, dafür wird der für das gesamte Gedicht so charakteristische abschließende Irrealis klar formuliert: «Com'isse a fido ostel» (V. 12). Auch wenn die Übersetzung von “Tic-Tac” hier und da semantisch nicht ganz den richtigen Ton trifft, was bei der hier eingehaltenen metrischen und strophischen Beschränkung jedoch nicht allzu verwunderlich ist, stellt sie dennoch einen bemerkenswerten Versuch der “direkten” Umsetzung der deutschen Vierzeiler ins Italienische dar.

Im Vergleich hierzu nimmt sich die Erstfassung der Übersetzung *Notte di luna* von Francesco Cipolla (1877) durch die Alternanz von *endeca-*

¹³ JOSEPH VON EICHENDORFF, *Una notte serena*, in «Il Grillo. Giornale Umoristico, Letterario, Artistico, Teatrale», I, n. 22 (6 dicembre 1863), S. 1.

sillabo und *settenario* weniger kompakt und etwas “schleppender” als die gerade besprochene Version aus:

Notte di luna

Parea che il ciel dato alla terra avesse
Il suo bacio d'amor,
Così ch'ella di lui sognar dovesse
Nel sorriso dei fior.

S'increspava nei campi leggermente
La messe al venticel,
Stormian le frondi e tutto risplendente
Era di stelle il ciel:

L'anima mia commossa dispiegava
Le penne per volar
Via sui taciti campi, ed anelava
In patria ritornar¹⁴.

Trotz der metrischen Variation trifft Cipollas Übersetzung insgesamt eher den Ton des Originals als die Fassung von “Tic-Tac”. Die Abwechslung von weiblicher und männlicher Kadenz bleibt auch hier strikt beibehalten. Die für das Original konstitutive “als ob”-Struktur ist in der ersten Strophe ansatzweise noch vorhanden: «Parea che il ciel dato alla terra *avesse* / Il suo bacio d'amor» (V. 1f.). Die abschließenden Verse enden jedoch mit einer verbalen Umschreibung der “als ob”-Struktur: «ed anelava / In patria ritornar» (V. 12f.). Einige lexikalische Entscheidungen bleiben überdenkenswert: So zum Beispiel das «sorriso dei fior» als italienisches Pendant zum «Blüten-Schimmer». Der so entscheidende optische Faktor, die im Irdischen nur als Reflex zu fassende Lichtquelle, wird hier zugunsten einer anthropomorphisierten Natur ausgeblendet. Dagegen ist «So sternklar war die Nacht» hier weitaus adäquater wiedergegeben: «e tutto risplendente / Era di stelle il ciel». Bei «stormian i frondi» (V. 7) stellt sich dieselbe Frage wie in der oben besprochenen Version: Das Eichendorffsche Rauschen ist eigentlich als *piano* bzw. *pianissimo* zu verstehen. Und fraglich bleibt schließlich in Strophe 3 der Zusatz «commossa»: «l'anima mia commossa dispiegava / Le penne per volar» (V.9f.) Die Gründe für den Zusatz sind zweifellos metrischer Natur, und

¹⁴ JOSEPH VON EICHENDORFF. *Notte di Luna*, in *Cento liriche tedesche tradotte da Francesco Cipolla*, Münster, Verona 1877, S. 40.

doch liegt im Original der Akzent auf «Und meine Seele spannte / Weit ihre Flügel aus», d. h. auf der Bewegung, in der die Gefühlsregung ihren eigentlichen Ausdruck findet.

In der überarbeiteten Fassung von 1890 kehrt Cipolla die metrische Reihenfolge der Verse um: Beginnend mit einem *settenario* folgt darauf ein *endecasillabo*, dann wieder ein *settenario* usw., die reimabschließende Varianz männlich – weiblich bzw. *piano-tronco* bleibt dabei nur zum Teil erhalten:

Notte di luna

Parea che dato un placido
Bacio alla terra avesse dato il ciel, per cui,
Allor, nella dovizia
Dei fiori, si sognasse ella di lui.

Scorrea pei campi l'aura;
Ondeggiavan le spiche leggermente;
I boschi bisbigliavano;
La notte era stellata e rilucente.

E al largo, per la tacita
Campagna, spiegò l'ali e volò via,
Come se alla sua patria
S'affrettasse a volar, l'anima mia¹⁵.

In der Tat gibt diese Umkehrung dem Gedicht einen anderen Rhythmus, weniger schleppend und langatmig im Vergleich zur vorherigen Version. Allerdings hat diese Umstellung auch ihren Preis: So wird durch die syntaktische Antizipation der Erde gegenüber dem Himmel nicht mehr die im Original so wichtige Abwärtsbewegung suggeriert: «Parea che dato un placido / Bacio alla terra avesse il ciel» (V. 1f.). Und noch zwei weitere Aspekte sind zur ersten Strophe anzumerken: «Daß sie im Blüten-Schimmer / Von ihm nun träumen müsst» (V. 3f.) wird in der Neufassung als kausales Verhältnis statt des zuvor konsekutiv gedeuteten Zusammenhangs aufgefasst; der «Blüten-Schimmer» geht in der Version «nella dovizia / Dei fior» seiner reflektierenden Natur nun vollends verlustig. Hingegen wird in der zweiten Strophe «Es rauschten leis die

¹⁵ JOSEPH VON EICHENDORFF. *Notte di Luna*, in *Miscellanea per le nozze Biadego – Berardinelli*, Stabilimento tipo-lit. G. Franchini, Verona 1896, S. 46.

Wälder» (V. 7) mit «I boschi bisbigliavano» (V. 7) nun sehr viel treffender übersetzt. In Strophe 3 nimmt Cipolla eine syntaktische Umstellung des Subjekts («Meine Seele», V. 9) vor, die nicht nur die Aufwärtsbewegung der Seele sondern auch das zentrale Motiv der Rückkehr «nach Haus» (V. 12) sekundär werden lässt: «E al largo, per la tacita / Campagna, spiegò l'ali e volò via, / Come se alla sua patria / S'affrettasse a volar, l'anima mia». Auch wenn das Eichendorffsche «als ob» nun *alla lettera* mit einem irrealen Vergleichssatz wiedergegeben wird, findet eine Akzentverschiebung von «nach Haus» auf «meine Seele» statt, die im Original nicht gegeben ist.

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts scheint sich die italienische Rezeption von *Mondnacht* eher der musikalischen Vertonung als dem eigentlichen Text zuzuwenden, wie die Anthologie *Cento fra le più belle liriche tedesche*, erkennen lässt, zumal diese Liedersammlung durch die Partituren einiger Vertonungen bereichert wird. Die darin enthaltene Übersetzung von Eugenia Levi erscheint auch in graphischer Hinsicht als eine Interlinearversion. Auf die einzelnen deutschen Verse folgt ihre jeweilige Übersetzung ins Italienische, dabei wird auf Reim und Metrik vollkommen verzichtet, und die Übersetzerin hält sich streng an die deutsche Wortfolge:

Notte lunare

Pareva come avesse il cielo
La terra silenziosamente baciata,
Che essa, tra il fulgore dei fiori
Di lui ora sognare dovesse.

La brezza passava pei campi,
Le spighe ondeggiavano lente,
Mormoravan soavi le foreste,
Così chiaro-stellata era la notte.

E l'anima mia apriva
Larghe le sue ali,
Volava traverso i paesi silenti,
Come volasse a casa¹⁶.

¹⁶ JOSEPH VON EICHENDORFF. *Notte lunare*, in *Cento fra le più belle liriche tedesche (Lieder) dei secoli XVIII e XIX*, scelte tradotte e annotate da Eugenia Levi, nuova edizione, Bemporad, Firenze 1907, S. 116. Die Erstaussgabe der Anthologie erschien 1900.

Naturgemäß bleibt diese Übersetzung in semantischer Hinsicht dem Originaltext besonders nah, und wirkt durch die Reproduktion der deutschen syntaktischen Struktur fast als ein Versuch, das Fremde des Textes sprachlich darzustellen. Zugleich bestätigt sie die grundsätzlichen Schwierigkeiten, die Form und zugleich den semantischen Wert der Eichendorffschen Lyrik angemessen ins Italienische zu übertragen.

Das Phänomen wird am Anfang des 20. Jahrhunderts zum Gegenstand einer kritischen Reflexion durch Carlo Fasola, den Herausgeber der «Rivista di Letteratura Tedesca», die in Florenz zwischen 1907 und 1911 erschien. Seine Stimme ist eine der ersten, die sich im Falle der italienischen Eichendorff-Rezeption zu Wort meldet. Gleich zu Beginn seines Artikels über den *Carattere della lirica di I. von Eichendorff. Appunti bibliografici delle traduzioni dei suoi canti* (1908) weist er auf die Aussparung des Autors aus den italienischen Beiträgen zur deutschen Literatur hin: «Le riviste e i giornali italiani che, più o meno originalmente, si sono pronunciati sugli scritti di autori tedeschi, non hanno mai espresso il loro giudizio sulle opere in versi o in prosa dell'Eichendorff»¹⁷. Für das geringe Echo auf die italienischen Übersetzungen wird zunächst ein institutioneller Faktor verantwortlich gemacht: das Fehlen eines passenden Verbreitungsorgans deutscher Literatur in Italien. Die etwas marginale Platzierung der ersten Übersetzungen von *Mondnacht* lässt sich in der Tat nicht bestreiten, allerdings darf hierbei natürlich nicht vergessen werden, dass Fasola als Herausgeber der oben genannten Zeitschrift *pro domo* spricht, wenn er den Mangel an sonstigen seriösen Publikationen zur deutschen Literatur in Italien moniert. Darüber hinaus verweist Fasola auf die Schwierigkeiten, die scheinbare Leichtigkeit der Eichendorffschen Lyrik angemessen ins Italienische zu transponieren: «la loro picciola fortuna fra noi, non dipende soltanto dalla mancanza di un organo letterario che richiami continuamente l'attenzione ai quesiti di letteratura tedesca [...] ma anche dalle qualità istesse della lirica dell'Eichendorff, il cui leggero profumo poetico facilmente va perduto nelle versioni»¹⁸. Bei aller Unbestimmt-

¹⁷ CARLO FASOLA, *Carattere della lirica di I. von Eichendorff. Appunti bibliografici delle traduzioni dei suoi canti*, in «Rivista di Letteratura Tedesca», II (1908), S. 87-95: 87. Allgemein zu Fasola vgl. MATTEO GALLI, *Carlo Fasola*, in *Internationales Germanistenlexikon 1800-1950*, hrsg. von C. KÖNIG, de Gruyter, Berlin – New York 2003, I, S. 472f. Zur Rolle Fasolas in der italienischen Eichendorff-Rezeption vgl. ENRICA YVONNE DILK, «Können Sie mir nicht sagen, wo der Weg nach Italien geht?» Carlo Fasola und die Eichendorff-Rezeption, in *Eichendorff heute lesen*, hrsg. von G. B. SZEWCZYK, R. DAMPC-JAROSZ, Aisthesis, Bielefeld 2009, S. 319-345.

¹⁸ FASOLA, *Carattere della lirica di I. von Eichendorff*, a.a.O. S. 88.

heit weist diese Formulierung auf ein Grundproblem der italienischen Rezeption dieser lyrischen Form hin. Das Aufeinanderfolgen der Übersetzungen von *Mondnacht* in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ist in dieser Hinsicht exemplarisch: An dem etwas bedenkenlosen Versuch von "Tic-Tac", die liedhafte Musikalität des Originals zu reproduzieren, über das Abwägen der richtigen Sukzession von *endecasillabi* und *settenari* in den Versionen von Cipolla bis zur wörtlich-interlinearen Übersetzung von Levi, lässt sich die zunehmende Distanz von der deutschen Liedform ermessen. Dem entspricht die immer deutlichere Ausgrenzung der *quartina* mit alternierenden Reimen aus dem Kanon der anerkannten italienischen Lyrik. Bereits im 19. Jahrhundert floriert sie hauptsächlich im *Melodramma*, sie wird dann im 20. Jahrhundert zunehmend ironischen oder parodistischen Zwecken dienen¹⁹. Das Fehlen einer auch nur vage dem Volkslied entsprechenden Tradition beeinträchtigt also bereits im Laufe des 19. Jahrhunderts die Rezeption deutscher Lyrik in Italien und lässt einigen der in Deutschland bekanntesten Lyriker keine angemessene Rezeption zuteilwerden.

¹⁹ Vgl. ZULIANI, *Che cosa resta dei metri per musica*, a.a.O.

La « lirica più gioconda che mai poeta abbia cantato »: Pirandello traduttore delle Römische Elegien

VALENTINA GALLO

Edita nel 1896, dopo una lunga incubazione, la traduzione pirandelliana delle *Römische Elegien* di Johann Wolfgang Goethe¹ appartiene a una stagione circoscritta – l'ultimo decennio dell'Ottocento – dell'attività dell'agrigentino, durante la quale la riflessione intorno al ruolo e alle forme letterarie passa anche attraverso la traduzione dal tedesco².

¹ Si legge ora grazie a MARTA FUMI, «*Senza l'amore non sia mondo il mondo*», nuova edizione delle *Elegie romane* di Goethe nella traduzione di Luigi Pirandello, con testo tedesco a fronte e commento, EDUCatt, Milano 2017, da cui si cita.

² L'apprendimento del tedesco è un progetto (almeno un progetto) che si affaccia presto nella formazione del giovane Pirandello, come attesta una lettera, non datata, ma verosimilmente dell'autunno-inverno 1886-1887 (cfr. LUIGI PIRANDELLO, *Lettere giovanili da Palermo e da Roma 1886-1889*, introduzione e note di E. PROVIDENTI, Bulzoni, Roma 1993 [d'ora in avanti *Lg*], p. 174, lett. XLIX, ai familiari, s.d.); giunto a Bonn il suo tedesco orale doveva essere assai discreto («Intendo bene i tedeschi che parlano il tedesco; ma non intendo punto gli abitanti di Bonn che parlano il loro dialetto renano», avrebbe scritto dalla cittadina sul Reno: LUIGI PIRANDELLO, *Lettere da Bonn, 1889-1891*, introduzione e note di E. PROVIDENTI, Bulzoni, Roma 1984 [d'ora in avanti *LdB*], p. 47, lett. VIII alla sorella Lina e al cognato Calogero, 26 ottobre 1889), probabilmente peggiore di quello scritto con cui poteva indirizzarsi a Ernesto Monaci (cfr. L. Pirandello a E. Monaci, 14 ottobre 1889, in LUCIANA FINAZZI AGRÒ, *Pirandello studente universitario*, «Nuova antologia», 1943, CDXXXVI, pp. 143-149: 149). Di certo lo studio del tedesco passò anche attraverso le auto-traduzioni affidate al taccuino di Jenny Schulz Lander (interamente riprodotto da GIUSEPPE FUASTINI, *Un amore primaverile. Inediti di Luigi Pirandello e Jenny*, Polistampa, Firenze 2019, pp. 191-247), le traduzioni di due liriche di Theodor Echterener, *Notte e Albero*, di alcune favole di Lessing, apparse su «Cenerentola» nel marzo del 1893 (che ora si leggono in LUIGI PIRANDELLO, *Saggi, poesie e scritti vari*, a cura di M. LO VECCHIO-MUSTI, Mondadori, Milano 1965 [d'ora in avanti *SPSV*], pp. 1045-1046, cui Pirandello iniziò a lavorare proprio a Bonn alla fine del 1889 (cfr. *LdB*, p. 67, lett. XVII, ad Anna Pirandello, 12 dicembre 1889; e cfr. ALFREDO BARBINA, *La biblioteca di Luigi Pirandello*, con una premessa di U. BOSCO, Bulzoni, Roma 1980, p. 61) e del prologo del *Faust* di Nikolaus Lenau (1900), ora in *SPSV*, pp. 790-792. Pirandello tradurrà anche la *Grammatik der Romanischen Sprachen* di Wilhelm Meyer-Lübke (cfr. WILLI HIRDT, *Pirandello a Bonn, ovvero «due autori in cerca d'un personaggio»*, in *Pirandello poeta*, Atti del convegno internazionale organizzato dal Centro Nazionale di Studi Pirandelliani di Agrigento, raccolti e ordinati da P.D. GIOVANELLI, Vallecchi, Firenze 1981, pp. 69-94: 76) che però non vide la luce. Incerta, infine, l'attribuzione a Pirandello delle traduzioni dall'albanese dell'opera di Giuseppe Schirò (sulle quali cfr. FAUSTINI, *Un amore primaverile*, cit., pp. 171-190). Per una panoramica generale sui problemi della traduzione pirandelliana, cfr. MICHAEL RÖSSNER, ALESSANDRA SORRENTINO (a cura di), *Pirandello e la traduzione culturale*, Carocci, Roma 2012.

Un'attività che sarebbe certamente ingeneroso leggere alla luce del più tardo *Illustratori, attori, traduttori* (1908), in cui, come è noto, la figura del traduttore, assimilata a quella dell'attore e dell'illustratore, è ricondotta al rango di mediatore infedele della parola autoriale. Piuttosto sarà vero il contrario: alcune affermazioni che si leggono nel saggio del 1908 saranno il frutto di una distanziata valutazione (auto)critica dei risultati poetici raggiunti nel trapianto della pianta goethiana nel giardino italiano:

[tradurre] è come trapiantare un albero generato da un altro terreno, fiorito sotto altro clima, in un terreno che non è più il suo: sotto il nuovo clima perderà il suo verde e i suoi fiori; per il verde, per le foglie intendiamo le parole native e per fiori quelle grazie particolari della lingua, quell'armonia essenziale di essa, inimitabile. Le parole di una lingua hanno per il popolo che la parla un valore che va oltre il senso, per dir così, materiale di esse, e che è dato da tante cose che sfuggono all'esame più sottile, poiché veramente sono, come l'anima, impalpabili: ogni lingua ispira un particolare sentimento di sé, e valore ha finanche la forma grafica delle parole. Se traduciamo la parola tedesca *liebe* con l'italiana *amore* traduciamo il concetto della parola, nient'altro: ma il suono? quel particolar suono con quella tale eco che esso suscita nello spirito e su cui forse il poeta in quel dato punto faceva assegnamento? E la grazia che deriva dalla speciale collocazione delle parole, dei costrutti, degli atteggiamenti proprii a un dato idioma?³

Il tramonto del secolo XIX vede infatti Pirandello impegnato nel consolidamento della formazione giovanile con le nuove acquisizioni maturate durante il soggiorno romano prima e quello tedesco poi (dall'ottobre del 1889 all'aprile del 1891)⁴: un processo di innesto e approfondimento

³ LUIGI PIRANDELLO, *Illustratori, attori e traduttori*, in *SPSV*, pp. 207-224: 218-219; e anche p. 217, p. 220.

⁴ Il capitolo renano della bibliografia pirandelliana è certamente corposo, se non sempre affidabile. Cfr. MATHIAS ADANK, *Luigi Pirandello e i suoi rapporti col mondo tedesco*, Druckereigenossenschaft, Aarau 1948; i saggi di LUIGI BIAGIONI, *Der Dichter Pirandello in Bonn am Rhein*, «Rheinische Vierteljahrsblätter», 1949, XIV, pp. 208-213; ID., *Pirandello in Deutschland*, «Die Neueren Sprachen», 1952, pp. 523-533; *Pirandello in Bonn am Rhein*, «Italienische Kultur Nachrichten», 1958, 3, pp. 1-11; ID., *Bonn im Leben und Werk des italienischen Dichters Luigi Pirandello*, in *Studien zur deutsch-italienischen Geistesgeschichte*, Böhlau, Köln-Graz 1959, pp. 1-20; FRANZ RAUHUT, *Der junge Pirandello oder das Werden eines existentiellen Geistes*, Beck, München 1964; EMMY ROSENFELD, *Pirandello und Deutschland*, in *Studi di letteratura, storia e filosofia in onore di Bruno Revel*, Olschki, Firenze 1965, pp. 499-519; WILLI HIRDT, *Pirandello a Bonn*, cit.; ERNESTO GUIDORIZZI, *Il giovane Pirandello la Germania e l'ispirazione elegiaca*, «Lettere italiane», 1984, XXVI, pp. 373-388; ELIO PROVIDENTI, *Il giovane Pirandello in Germania*, «Le Forme e la Storia», 1989, 1, pp. 113-123; il già citato FAUSTINI, *Un amore primaverile*, cit., pp. 31-125; PASQUALE GUARAGNELLA, *Autoritratto di giovane forestiero melanconico. Luigi Pirandello e le "Lettere" da Bonn*, in *La Germania di Pirandello tra sogno e realtà*, a cura di C. KLETTKE, Frank&Timme, Berlin 2019, pp. 99-125; MICHAEL RÖSSNER, «Tradurre la Germania». *La dimensione transnazionale dell'opera di Luigi Pirandello*, ivi, pp. 85-97; ma sul soggiorno renano ha ora scritto, fuggando molti equivoci, ANNAMARIA ANDREOLI, *Diventare Pirandello*, Mon-

dei principi estetici⁵ che si accompagnò a un precisarsi dei modelli letterari, anche attraverso l'ampliamento della cultura letteraria dell'agrigentino⁶. L'esigenza avvertita dal giovane siciliano, d'altra parte, fu comune a una breve stagione della cultura italiana, che vide nel classicismo carducciano, temprato alla luce di quello tedesco, un'alternativa al Naturalismo francese.

La traduzione di Pirandello, conclusasi verosimilmente all'inizio del 1892⁷, segna una forte discontinuità nella storia italiana della ricezione delle *Römische Elegien*: sul piano formale Pirandello manda in pensione l'usurato verso di traduzione (l'endecasillabo sciolto) e la terzina dantesca, impiegata nel Cinquecento come equivalente del distico elegiaco; su quello linguistico-poetico, Pirandello fa discendere le scelte lessicali e sintattiche da un atto interpretativo (pirandelliano, verrebbe da dire) che valorizza la dialettica tra forma elegiaca e contenuto gioioso, innovando dall'interno il concetto di 'classico'.

La 'rivoluzione' pirandelliana è l'approdo di una consapevole ricerca espressiva di cui sembra opportuno ricostruire la genesi, non solo per valorizzare la 'funzione Goethe' nella riflessione critico-estetica di Pirandello, ma anche per verificare una volta di più il ruolo profondo che la traduzione può svolgere nell'aggiornamento dei modelli e nella loro 'gioiosa' strumentalizzazione.

dadori, Milano 2020, pp. 84-132. In attesa dell'edizione integrale del *Taccuino di Bonn*, custodito presso la Biblioteca Luigi Pirandello di Agrigento e previsto dalla Edizione Nazionale in corso, si leggono alcuni suoi estratti in *SPSV*, pp. 1227-1235.

⁵ Oltre a Goethe, durante il soggiorno tedesco Pirandello poté approfondire il pensiero di Theodor Lipps di cui, nell'*Umorismo*, cita *Komik und Humor. Eine psychologisch-ästhetische Untersuchung*; l'argomento fu oggetto del corso sull'estetica del comico e del tragico che, nell'inverno del 1889-1890, Lipps tenne a Bonn (cfr. HIRDT, *Pirandello a Bonn*, cit., p. 76). Si aggiunga poi la scoperta di Heine, Tieck, Hoffmann, Lenau e, come vedremo, Nordau (cfr. GIORGIO SANTANGELO, *Influenze della poesia dell'800 sulla produzione lirica pirandelliana*, in *Pirandello poeta*, cit., p. 34).

⁶ Attraverso lo studio della poesia provenzale, cui si dedicò proprio a Bonn, viene precisandosi, ad esempio, anche il gusto del giovane Pirandello, al quale la poesia dei Trobadori, sulla scorta del *Die Poesie der Troubadours* di Friedrich Christian Diez, appare guastata da una componente artificiosa (cfr. HIRDT, *Pirandello a Bonn*, cit., p. 74, che però travisa il significato del giudizio pirandelliano che, nel definire la poesia provenzale «opera più di riflessione e di studio, [composta] più con la testa che col cuore», non intende certo riconoscerle un valore 'cerebrale' nell'accezione poi pirandelliana, quanto piuttosto artificiosa, insincera).

⁷ Marta Fumi assegna il lavoro di traduzione all'aprile-17 ottobre del 1891 (data di una lettera di Pirandello a Jenny Schulz Lander, cfr. FAUSTINI, *Un amore primaverile*, cit., p. 80, lett. XVII). Una missiva alla madre del gennaio-febbraio 1892, tuttavia, suggerisce di spostare in avanti di qualche mese il termine *ante quem* (cfr. LUIGI PIRANDELLO, *Lettere della formazione 1891-1898*, con appendice di lettere sparse, introduzione e note di E. PROVIDENTI, Bulzoni, Roma 1996 [d'ora in avanti *Ldf*], p. 89, lett. CCLXIV, s.d. [post ? . dicembre 1891]).

*Dall'endecasillabo sciolto al distico elegiaco**Pirandello elegiaco*

«Ho voglia di fare anche delle elegie in esametri e pentametri come Goethe. Non so perché quel che egli fece col duro e restio tedesco non possa farsi col flessibile italiano», aveva scritto Giosue Carducci a Giuseppe Chiarini nel gennaio del 1874⁸. Con un tempismo sorprendente, l'anno dopo usciranno tre traduzioni integrali delle *Römische Elegien*: quella in endecasillabi sciolti di Guerrieri Gonzaga⁹, quella in terzine dantesche di Domenico Gnoli¹⁰ e la versione in endecasillabi sciolti di Andrea Maffei¹¹, seguite nel 1877 dalla 'scelta' di Emilio Teza (ancora in endecasillabi sciolti)¹². La concentrazione temporale avverte senza alcun dubbio di un interesse non superficiale verso una raccolta che, fino a quel momento, aveva varcato le Alpi solo per *disiecta membra* e che invece in questo scorcio di secolo assunse un valore modellizzante: un classicismo pagano e sensuale, finalmente moderno¹³.

Era il classicismo (rivoluzionario)¹⁴ carducciano cui aderiva, nell'ac-

⁸ Carducci a Giuseppe Chiarini, 1° gennaio 1874, in Id., *Lettere*, IX: 1874-1875, Zanichelli, Bologna 1942, lett. 1689. Sulla sperimentazione carducciana del distico elegiaco, cfr. GUIDO CAPOVILLA, *D'Annunzio e la poesia «barbara»*, Mucchi, Modena 2006, pp. 63-81.

⁹ JOHANN WOLFGANG GOETHE, *Römische Elegien*, traduzione di Anselmo Guerrieri-Gonzaga, in KARL HILLEBRAND, *Italia*, II, Hartung & Sohn, Leipzig 1874, pp. 265-282.

¹⁰ Id., *Gli Amori*, traduzione di Domenico Gnoli, Vigo, Livorno 1875. Il conte Gnoli, figura influente nella Roma della seconda metà dell'Ottocento, fu critico e storico letterario, direttore della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, fondatore e direttore di diverse riviste culturali, tra cui la «Nuova Antologia» e la «Rivista d'Italia». Il metro della versione di Gnoli (canzonato schietamente nella quinta poesia della sezione *Triste di Mal giocondo*: «Ma il conte Gnoli ah quanto m'ha seccato, | e le scimmie, le scimmie, ohimè, d'Orazio!», in SPSV, p. 495), la terzina dantesca, era quello tipicamente cinquecentesco di versione del distico elegiaco latino.

¹¹ Id., *Arminio e Dorotea – Ifigenia – Elegie romane – idilli*, traduzioni di Andrea Maffei, Successori Le Monnier, Firenze 1875, pp. 261-303.

¹² EMILIO TEZA, *Traduzioni. Goethe – Voss – Groth – Puškin – Tennyson – Lonfellow – Heine – Petöfi – Burns*, Ulrico Hoepli, Napoli-Milano-Pisa 1888, pp. 79-90.

¹³ Sulla diffusione di Goethe nella cultura italiana, cui giovò non poco lo stesso Carducci, promotore della traduzione dello Gnoli nonché grande estimatore del poeta tedesco (cfr. CARDUCCI, *Lettere*, cit., p. 3, lett. 1689; p. 15, lett. 1696; p. 34, lett. 1704; p. 237, lett. 1802, e *passim*), cfr. ERNESTO GUIDORIZZI, *La poesia e la critica italiana di fronte a Goethe*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1992; per il primo Ottocento, invece, cfr. FRANCA BELSKI, *La ricezione di Goethe in Italia nella prima metà dell'Ottocento*, in EAD. et al., *Rapporti fra letteratura tedesca e italiana nella prima metà dell'Ottocento*, Vita e Pensiero, Milano 1990, pp. 3-55.

¹⁴ Lo sperimentalismo barbaro non fu infatti fenomeno restaurativo, ma di rottura delle forme tradizionali della poesia italiana; esso fu il primo segnale di un'insofferenza formale che porterà al versoliberismo (cfr. SANTANGELO, *Influenza della poesia dell'800 sulla produzione lirica pirandelliana*, cit., pp. 26-27): una strada che Pirandello non percorrerà fino in fondo, restando legato al concetto di metrica come «fren dell'arte» (cfr. Pirandello ad Angiolo Orvieto, da

cezione ‘realista’, vessillo di una protesta antiretorica (quando ‘retorica’ voleva dire, confusamente, artificio stilistico, pompa parolaia), anche Giuseppe Fraccaroli, grecista e poeta giunto all’Ateneo palermitano nell’ottobre dell’86 e salutato trionfalmente dal giovane Pirandello, al suo primo anno di studi universitari¹⁵.

Anche attraverso Fraccaroli e poi durante il biennio romano (1888-1889) Pirandello, che l’8 gennaio del 1888 aveva assistito alla Sapienza di Roma al discorso di Carducci intitolato *L’opera di Dante*¹⁶, si era accostato alla metrica barbara e aveva avviato uno studio approfondito di quella carducciana, protrattosi lungo le rive del Reno da dove, appena aggiunto, scriveva ai familiari:

Soltanto ho da dirvi, che se non avete ancora spedito il mio baule, desidero ardentemente, che vi mettiate dentro i seguenti libri:

Catulli, Tibuli, Propertii – *Carmina* [...]

Le Odi barbare e le nuove Odi barbare di Giosuè Carducci

Commento metrico a XIX odi di Orazio di Ettore Stampini [...]

Raccomando a Innocenzo di farmi pervenire anche una copia delle «Terze Odi Barbare» di Giosue Carducci, appena verranno a la luce, che sarà tra breve se di già non lo sono¹⁷.

La lettera è quanto mai eloquente nell’accostare, anche per Pirandello, lo studio degli elegiaci latini, l’esemplare (nel senso etimologico) sperimentalismo barbaro di Carducci e l’analisi della metrica classica, condotta su uno strumento per molti versi innovativo come il commento di Ettore Stampini. Erano d’altra parte elementi culturali di un’intera generazione di poeti, che in questo scampolo d’Ottocento guardarono con interesse alla forma elegiaca: alle traduzioni da Goethe, al cui manipolo bisognerà aggiungere anche quella sgranata nel *Piacere* (1889) di D’An-

Roma, 11 marzo 1902, in LUIGI PIRANDELLO, *Carteggi inediti (con Ojetti – Albertini – Orvieto – Novaro – De Gubernatis – De Filippo)*, a cura di S. ZAPPULLA MUSCARÀ, Bulzoni, Roma 1980 [d’ora in avanti Ci], pp. 291-293, lett. XXIII); Pirandello a Pietro Mastri, [? marzo 1902], in ELIO PROVIDENTI, *Nuove archeologie. Pirandello e altri scritti*, Polistampa, Firenze 2009, p. 45, lett. XII: «Hai veduto il volume di Angiolo Orvieto? Gli scrivo ora ora che, in complesso, non mi ha lasciato per nulla contento. I versi si fanno, o non si fanno. La corbellatura dei così detti *vers-libristes* non mi garba punto. E poi, dobbiamo sempre essere scimmie dei francesi?»; e vedi *infra*, nota 49.

¹⁵ Cfr. Pirandello al padre Stefano, da Palermo, 27 ottobre 1886, in *Lg*, lett. XXXIII, p. 145.

¹⁶ Cfr. Pirandello ai familiari, da Roma, 22 gennaio 1888, in *Luigi Pirandello intimo*, lettere e documenti inediti a cura di R. MARSILI ANTONETTI, Gangemi, Roma 1998 [d’ora in avanti Pi], p. 253.

¹⁷ Pirandello ai familiari, 24 ottobre 1889, in *LdB*, lett. VII p. 45; ai familiari, 11 novembre 1889, *ibid.*, lett. XIII, p. 57; ad Anna Pirandello, 12 dicembre 1889, *ibid.*, lett. XVII, p. 67.

nunzio e, nel 1893, la versione in distici elegiaci di Luisa Macina Gervasio (in arte Luigi da San Giusto)¹⁸, si sommarono subito le sperimentazioni originali di Pascoli¹⁹, dello stesso D'Annunzio, che tra il luglio del 1887 e il 1891 pubblicò alla 'spicciolata' le liriche poi edite con il titolo di *Elegie romane*²⁰, e, tra gli altri, di Mario Rapisardi, che volle intitolare *Elegie* la silloge polimetrica svolta nel nome di Goethe (così l'epigrafe: «Was ich irrte, was ich strebte, | Was ich litt und was ich lebte, | Sind hier Blumen nur in Strauss. | Goethes Lieder») ²¹. Certo in Rapisardi il tributo al genere si consuma sul piano prettamente tematico (la morte, l'abbandono amoroso, la solitudine, ecc.), tanto che il titolo avverte di come il termine 'elegia' possa perdere il suo valore tecnico e prestarsi a significare uno stato d'animo poetico tipico di quella *fin de siècle*²².

Le 'Elegie della città'

È in questo contesto che si colloca lo sperimentalismo elegiaco di Pirandello, quasi a ridosso di quello dannunziano, del quale accoglie la sfida di una 'poesia della città eterna', Roma, scoperta nell'autunno del 1887.

¹⁸ JOHANN WOLFGANG GOETHE, *Elegie romane*, traduzione di L. di San Giusto, L. Roux e C., Torino 1893.

¹⁹ CAPOVILLA, *D'Annunzio e la poesia barbara*, cit., pp. 82-98.

²⁰ ANNAMARIA ANDREOLI, *Note a GABRIELE D'ANNUNZIO, Versi d'amore e di gloria*, I, edizione diretta da L. ANCeschi, a cura di A. ANDREOLI, N. LORENZINI, introduzione di L. ANCeschi, Mondadori, Milano 1982, p. 977, ricorda come la prima delle *Elegie romane* (questo il pretitolo utilizzato), *Villa Medici*, apparve il 24 luglio sul «Fanfulla della Domenica», seguita, il 7 agosto, dall'annuncio del prossimo volume.

²¹ MARIO RAPISARDI, *Elegie*, Tipografia Franc. Vigo, Livorno 1889. La silloge è preceduta da un *Avvertimento* dell'Editore: «Sotto il titolo di Elegie ho raccolto tutti i versi d'affetto del Rapisardi, parecchi dei quali apparvero in tre edizioni delle *Ricordanze*, altri sparsamente sui giornali, e onorati in parte da traduzione di P. Heyse, in tedesco, e da I. Vrchickey, in boemo. La cura che l'autore vi pose per emendarli, l'integrità della raccolta e la nitidezza della stampa mi fanno sperare non ingrata accoglienza da quanti non hanno ancora perduto il gusto d'una poesia, che spontanea sgorga dal cuore e ingenuamente ai cuori si volge». Sul rapporto di Pirandello con Rapisardi, cfr. SANTANGELO, *Influenza della poesia dell'800 sulla produzione lirica pirandelliana*, cit., pp. 37-38; da integrare con *Pirandello caricaturista. Schizzi in margine alle Elegie di Mario Rapisardi*, «Rivista di studi pirandelliani», 1989, VII, 3, pp. 71-93, che documenta una precoce presa di distanza dal modello, e la lettera ai familiari del 21 ottobre 1887: «Siffatti poemi [della sorella] valgono certamente di più che quelli del Signor Rapisardi» (*Lg*, lett. LXXIV, p. 219); e quella alla sorella, Anna Pirandello, del 14 dicembre 1888 (*ibid*, p. 301): «È vero che il Rapisardi è poeta soltanto pei capelli che ha in capo».

²² E sulla contrapposizione Carducci-Rapisardi, cfr. l'articolo pirandelliano apparso su «La Critica», 22 aprile 1896 (ora in LUIGI PIRANDELLO, *Saggi e interventi*, a cura e con un saggio introduttivo di F. TAVIANI e una testimonianza di A. PIRANDELLO, Mondadori, Milano 2006 [d'ora in avanti *SeI*], pp. 143-148).

Il titolo di ‘elegia’ viene infatti impiegato per la prima volta nel componimento in terzine dantesche (il metro cinquecentesco dell’elegia) ispirato al viaggio che da Palermo aveva condotto l’agrigentino nella capitale del regno, pubblicato come sesto delle *Elegie della città* sulla «Sicilia letteraria» nel giugno del 1888. Ad un anno dalla prima delle *Elegie romane* di D’Annunzio, dunque, Pirandello entra in tenzone con il poeta rivale, opponendo alla ubertosa poesia del pescarese un diverso, alfieriano (Alfieri, *Rime*, XVI), classicismo:

Pervenni a Roma, che era notte. In mente
 Rivolgea gloriose fantasie,
 Ma sotto i piè guazzavami un torrente
 Di fango. – Oh al fine le romane vie
 Calcavo anch’io! Di gloria le grandi ale
 Su l’eterna Città stese, le mie
 Membra, a dir vero, riparavan male
 Da le scosse di pioggia turbinose
 E dal rigor crudissimo invernale
 [...]

Ma in Roma... Oh sì, quel fango la severa
 Bellezza de le vie mi conturbava;
 Quel fango, sì, mi faceva brutto giuoco:
 Le iperboli tra mano mi guastava.

Ma egli era, ch’io soltanto allor da poco
 Letto dei padri avea l’antica storia;
 E pane io non cercava e vino e fuoco
 Per quelle vie, ma cenni di vittoria...
 E a lungo andare in fatti ne trovai:
 Su le vestigia de l’antica gloria
 Non so che vidi: c’era fango assai²³.

La frustrata ricerca della città della gloria, descritta in una metaforica degradazione fangosa, è il controcanto pirandelliano al radioso *Sogno d’una mattina di Primavera* (*Elegie romane*, I.2, apparso il 13 novembre del 1887) di D’Annunzio; un controcanto in cui si intravede già, sebbene solo a livello situazionale, il modello delle *Römische Elegien*, cui Pirandello si è ispirato per la progettata raccolta (non realizzata) di una trentina di ele-

²³ Cfr. *Lg*, p. 227, nota 1. La seconda *Elegia della città* si legge in una lettera di Pirandello alla sorella e al cognato, datata 14 maggio 1888, firmata *Madònio Allegro* (*ibid.*, lett. CIII, pp. 273-274), intessuta di motivi foscoliani, leopardiani, carducciani e alfieriani. Il progetto di un volume omonimo continua ad affacciarsi nelle lettere del giugno 1888: cfr. *ibid.*, lett. CVI, ai familiari, da Roma, 13 giugno 1888 p. 279; *ibid.*, lett. CVII, da Roma, 22 giugno 1888, p. 281.

gie dedicate proprio a Roma, poi rastremata nella sezione ovidiana *Triste di Mal giocondo*²⁴.

Lo scarto tra questo primo riecheggiamento di Goethe, recuperato attraverso e 'contro' d'Annunzio, e le *Elegie renane* e poi *Romane* si misura però sul piano metrico, quando, a partire dall'approdo a Bonn (ottobre 1889), Pirandello adotta il distico elegiaco, di cui invia un primo saggio ai familiari il 14 ottobre del 1889²⁵. La primizia, *Ancor le miti, Italia, purissime brezze de l'alba*, se metricamente ha recepito la forma dannunziana, tematicamente riprende e complica la prima delle *Römische Elegien* (in cui Goethe salutava il Belpaese), descrivendo Pirandello un duplice viaggio, quello fisico verso la Germania (vv. 1-15) e quello inverso e tutto mentale di ritorno verso l'Italia e la Sicilia (vv. 16-34), mentre la forma elegiaca si consolida come metro odeporico per eccellenza.

Il Goethe pirandelliano

Goethe vs. D'Annunzio

Siamo così giunti a ridosso della versione pirandelliana delle *Römische Elegien*, di cui non si potrà non osservare la mancata tempestività, che la porta ad affacciarsi su un mercato editoriale ormai sostanzialmente saturo (da qui anche, forse, le lungaggini che ritardarono la pubblicazione). La ragione di questa tardiva proposta va cercata, come sempre nel caso degli autori-traduttori, sul piano poetico, dove assume i contorni di un atto di 'critica militante' svolto in forme mediate e multiple nel segno di Goethe, cui Pirandello si rivolge con insistenza: oltre alle *Renane*, già ricordate²⁶, e alla versione delle *Römische Elegien*, Pirandello tradurrà anche una scelta dei *Gespräche mit Goethe* di Johann Peter Eckermann²⁷ e

²⁴ Cfr. ELIO PROVIDENTI, *Archeologie pirandelliane*, Maimone, Catania 1989, pp. 209-211.

²⁵ L'acquisizione della specificità metrico-stilistica dell'elegia indurrà Pirandello a mutare, per gli sciolti di *Sinfonia rurale* (1907), l'indicazione formale del titolo originario, 'elegia' (*Elegia rurale*, ante 1899) in favore del meno tecnico 'sinfonia' (cfr. *SPSV*, pp. 817-819), la cui genesi è documentata dal *Taccuino di Harvard*, a cura di O. FRAU, C. GRAGNANI, Mondadori, Milano 2002, pp. 25-34. Per una rassegna delle forme metriche pirandelliane, cfr. GIOVANNI CAPPELLO, *Tradizione, rinnovamento e «mistificazione» (per uno studio metrico della produzione pirandelliana)*, in *Pirandello poeta*, cit., pp. 212-257.

²⁶ Forte e ancora da approfondire il rapporto *Renane - Romane*, sul quale ha scritto cursoriamente HIRDT, *Pirandello a Bonn*, cit., pp. 82-84.

²⁷ La traduzione apparve a puntate sulla «Rassegna settimanale universale», 2 febbraio-13 dicembre 1896, ed è stata riproposta a cura di G. CORSINOVÌ, *Persistenza e metamorfosi: Pirandello e Goethe (prima ristampa delle 'Conversazioni col Goethe' di Eckermann tradotte da Pirandello nel 1896)*, Caltanissetta 1997.

metterà diffusamente a frutto la lezione estetica del poeta tedesco in una serie di scritti apparsi tra la fine dell'Otto e l'inizio del Novecento²⁸.

Maturata con ogni probabilità in ambiente romano, con le illustrazioni di Ugo Fleres, con il quale nell'inverno del 1891/92 Pirandello ripercorreva le orme goethiane²⁹, la traduzione apparve con un frontespizio in cui campeggia non l'effigie del poeta tedesco, ma la sua statua all'antica, ombreggiata da un oleandro in fiore³⁰: un Goethe statuario, 'classico'³¹, calato in un contesto naturale. Il frontespizio, all'ideazione del quale non sarà stato estraneo lo stesso Pirandello, isola due elementi che torneranno significativamente nella presentazione della versione italiana dei *Gespräche mit Goethe* di Eckermann:

un grande scrittore può a noi giovare in due modi: rivelandoci i misteri della nostra propria anima, o rendendoci sensibili le meraviglie del mondo esteriore. E come l'Eckermann noi saremo, grazie al Goethe, condotti a una osservazione più precisa nei due riguardi; e l'*idea dell'unità*, quel che d'armonioso e di completo ha ogni individuo considerato in sé medesimo, il senso infine delle *mille apparizioni della natura e dell'arte*, si scopriranno in noi viemaggiormente di giorno in giorno³².

Dell'estrema riflessione estetica goethiana, Pirandello dunque valorizza la centralità riconosciuta al soggetto creatore, all'uomo («E veramente un uomo, nel senso più alto e nobile dell'espressione [...] verrà in

²⁸ Insieme a Graziadio Isaia Ascoli e a Francesco De Sanctis, Goethe è il 'maestro' del giovane Pirandello: cfr. PROVIDENTI, *Il giovane Pirandello in Germania*, cit., pp. 117-118. Per una rilettura storica della questione Pirandello-cultura tedesca, cfr. W. SAHLFELD, *L'immagine riflessa. Pirandello e la cultura tedesca*, Soveria Mannelli, Rubettino, 2004, pp. 13-31.

²⁹ Con Fleres (un profilo del quale si legge grazie a GIOVANNI COLONNA, *Fleres, Ugo*, in *DBI*, XLVIII, 1997, pp. 298-301) Pirandello condividerà anche un viaggio 'pittorico' a Perugia nell'ottobre del 1893, di cui scriverà entusiasta alla sorella Rosalina: «Io sono stato tre giorni a Perugia in compagnia dell'amico Fleres, per visitare i capolavori della scuola umbra, i quadri e gli affreschi di Pietro Vannucci detto il Perugino, e dei suoi alunni, primo tra' quali Raffaello Sanzio» (Pirandello alla sorella Lina e al cognato, da Roma, 30 ottobre 1893, in *Pi*, p. 131).

³⁰ L'erma, realizzata da Gustav Eberlein, sarà poi donata all'Italia da Guglielmo II (cfr. *SPSV*, p. 935).

³¹ E così fu letta la versione pirandelliana: cfr. la recensione di Luigi Parpagliolo apparsa sul «Fanfulla della Domenica», 1896, XVIII, 23, pp. 2-3: «L'importanza grande di queste Elegie sta in ciò: che sono il più alto modello di poesia classica ne' nostri tempi, esempio memorabile del come concetto e forma possano sbocciare contemporaneamente ed insieme, fuse nella medesima semplicità ed eleganza [...] rappresentano la manifestazione più pura di quell'ellenismo, che fu uno dei caratteri più salienti della rinascenza letteraria in Germania. Queste opere, che hanno lo splendore e il lustro del marmo, richiamano alla mente la serena purezza delle statue greche».

³² PIRANDELLO, *Goethe ed Eckermann*, in *SPSV*, pp. 934.

effigie a Roma», avrebbe scritto nel 1902)³³, e la multiformità dell'arte e della natura: quel molteplice enigmatico che per essere conosciuto va svelato dallo sguardo di un poeta³⁴. Attraverso la lezione di Goethe, dunque, Pirandello non solo ribadisce la funzione conoscitiva dell'arte, in aperta polemica con l'estetismo di fine secolo, ma oppone all'idea di un'arte oggettiva-naturalistica l'irrinunciabile presenza del soggetto poetico.

Tanto più interessante questa riflessione pirandelliana sulla statura di Goethe se letta sullo sfondo di quanto in quegli stessi mesi l'agrigentino andava scrivendo, sollecitato dagli scritti del sociologo Max Simon Nordau:

Forse ogni opera letteraria creata nel tempo nostro è condannata a perire. La nostra produzione è quasi tutta negativa, non per difetto nostro, ma per necessità del tempo stesso e delle condizioni morali in cui viviamo. Se i nostri pensieri son dissociati e le azioni nostre impulsive e quasi senza legge, come possiamo creare all'arte un uomo di criterio? se i sentimenti nostri son disgregati, nella discordia dei più opposti consigli, come possiamo creare all'arte un uomo di coscienza? O in altri termini, che virtù di resistenza avranno contro il tempo il criterio scombuscolato e la disgregata coscienza d'oggi?³⁵

³³ PIRANDELLO, *Le "Elegie romane" del Goethe*, *ibid.*, p. 935.

³⁴ Denso e imprescindibile un articolo pirandelliano non accolto nella silloge curata da Lo Vecchio Musti e pubblicato sul «Marzocco» il 7 marzo 1897, dal titolo *Sincerità e arte*, in cui si legge, tra l'altro, contro la pretesa di Ugo Ogetti di ridurre il reale alla rappresentazione del soggetto senziente: «Che le esistenze oltre alla nostra sieno quasi apparenze senza realtà all'infuori dell'io, lo pretendono i partigiani d'un idealismo che gl'inglesi chiamano solipsismo: e tu sai che non è concetto nuovo: gli han dato forma fantastica gli scrittori inglesi seguaci della filosofia del Berkeley. E tu conoscerai il *Through the Looking Glass*. Pretendi, caro Ugo, che io, poniamo, fuori del tuo io non sia se non come tu mi vedi? Vuol dire, che la tua coscienza è unilaterale, e che tu non hai coscienza di me, che tu non mi realizzi in te, per usare un'espressione di Iosiah Royce, con una rappresentazione vivente per me. [...] Per me il mondo non è solo un'idealità, non è cioè limitato all'idea ch'io posso farmene: fuori di me, il mondo esiste per sé e con me; e nella mia rappresentazione io debbo propormi di realizzarlo quanto più mi sarà possibile, facendomene quasi una coscienza, in cui esso viva, in me come in sé stesso; vedendolo com'esso si vede, sentendolo com'esso si sente»; in cui Pirandello prende le distanze tanto dal sensismo inglese quanto dall'idealismo di Fichte e dal neoidealismo di fine secolo. Si legga, però, a scanso di equivoci veristi, anche l'osservazione del *Taccuino di Harvard*: «L'obbiettivismo è una conquista dell'arte; è piuttosto una dote dell'arte anziché dell'artista. Esso come meta non è discutibile, in quanto che è fuor di dubbio che, a parità d'altri dati, tanto meno l'autore s'intrude fra i personaggi, tanto è più perfetta l'opera sua. L'obbiettivismo vuole appunto che l'artista si esprima, si manifesti, si confessi, si riveli senza apparire» (PIRANDELLO, *Taccuino di Harvard*, cit., p. 8).

³⁵ PIRANDELLO, *Conversazioni letterarie* [1896], in *Sel*, pp. 111-148. Su Pirandello e Nordau, cfr. GIANCARLO MAZZACURATI, *Stagioni dell'apocalisse. Verga Pirandello Svevo*, con un'introduzione di M. PALUMBO, Einaudi, Torino 1998, pp. 9-10; e SILVIA ACOCELLA, *Effetto Nordau. Figure della degenerazione nella letteratura italiana tra Ottocento e Novecento*, Liguori, Napoli 2012.

La proposta pirandelliana degli scritti di Goethe non si colloca dunque al di fuori del tempo, ma in una riflessione dialettica tra l'età del Romanticismo e quella a lui presente, quando all'*idea dell'unità* (un prisma attraverso il quale scompare la luce bianca nella molteplicità cromatica) incarnata dalla solida soggettività goethiana è subentrata, all'estremo opposto di quello stesso secolo, la dissociazione del soggetto, incapace di creare 'personaggi coerenti' (una polemica che Pirandello svolge a ridosso delle *Vergini delle rocce* di D'Annunzio)³⁶ ed opere sottratte alla tirannia del tempo³⁷. In polemica con la 'degenerazione' dell'arte contemporanea, Pirandello sembra indicare nelle *Römische Elegien* una poesia in cui il soggetto rifiuta l'idillio e accetta di dare forma poetica alle contraddizioni del reale: l'arte e la sensualità, il mondo della poesia e quello sensibile, la bellezza ideale e quella corporea³⁸, il sublime del sentimento e la comicità popolare coesistono nell'immortale distico elegiaco del tedesco.

Più avanti, già a partire dal saggio dell'*Umorismo*, Pirandello dovrà congedarsi dalla fiducia nella funzione classica dell'arte: accettata la frantumazione dell'io, sceglierà di svelarne i *centomila* volti; a quest'altezza cronologica, invece, egli sembra appagato dal rifiuto della menzogna artistica in nome di un *sincerismo*³⁹ che restituisca la natura ossimorica della realtà (ed ossimorico – *Mal giocondo* – era stato il titolo della prima raccolta poetica pirandelliana) e accusi l'arte biecamente imitativa delle mode:

³⁶ PIRANDELLO, Su "Le Vergini delle rocce" [1895], in *SPSV*, pp. 945-949: «comincio col domandare se Claudio Cantelmo [...] non sia in fondo lo stesso Giorgio Aurispa del *Trionfo della Morte*. Rammento infatti che il D'Annunzio, pubblicando prima su la *Nuova Rassegna* una parte del suo precedente romanzo sotto il titolo *Il Primogenito*, chiamava appunto il protagonista Claudio Cantelmo. Il che significa che, o l'uno e l'altro son due bei nomi antichi e non due persone distinte, ciascuna con fisionomia e caratteri propri, o sono nella mente dello scrittore una sola persona, che può prendere questo o quel nome a piacere».

³⁷ Si legga quanto Pirandello scrive in *Conversazioni letterarie* [1896], cit.

³⁸ Significativa la lezione che proprio in questi anni Pirandello desume da Goethe: «È un'illusione il credere che le idee abbiano un'esistenza soprannaturale, assoluta, anteriore all'apparizione del mondo sensibile (V. Goethe). Non esiste un mondo intellettuale separato dal mondo sensibile» (PIRANDELLO, *Taccuino di Harvard*, cit., p. 5).

³⁹ Celebre l'articolo programmatico con il quale Pirandello inaugurava nel 1898 la rivista «Ariel» dal titolo, appunto, *Sincerità*, preceduto dal già citato *Sincerità ed arte*. Ma i due saggi vanno chiosati con la lettera alla sorella Rosalina, da Roma, 21 marzo 1895: «Lina mia, non è come tu credi, come Anna crede: io non sono avvilito, io sono sdegnato. E non voglio avviliti! M'avvilirei, se mi mettessi a corteggiare i giornalisti, a imitare i loro ideali, a scrivere, per esempio, come il D'Annunzio, secondo la moda ora russa or francese, senza sincerità, senza personalità, et cetera. E questo non voglio; questo non farò mai. Intanto resto così, poco men che ignoto, e con la scrivania ingombra di manoscritti che non trovano editore» (in *Pi*, p. 144).

Ecco una materia di studio [la menzogna del sentimento nell'arte], che esercita su me una grande attrazione, e per cui vorrei disponibile larga parte di tempo, a dimostrare – tenendo conto dei tempi e delle razze, e del relativo modo di sentire e di pensare – fino a qual punto nelle più note e celebrate produzioni delle letterature antiche e moderne, il sentimento umano abbia trovato la sua vera espressione nell'arte. [...] tra l'offendere la convenienza scenica con selvagge imprecazioni e offendere il sentimento umano con una stupida e misura compostezza, a parer mio la scelta non può cader dubbia⁴⁰.

Negli scritti giornalistici e critici del 1890-96, Pirandello svolge una costante riflessione sul rapporto tra *sentimento*, *arte* e *artificio*, fiancheggiando (senza identificarvisi) la fronda antidannunziana impegnata a denunciare i 'furti' del Vate⁴¹ e la critica di Luigi Capuana verso gli *-ismi*⁴². Alle mode letterarie di fine secolo Pirandello critico e storico della letteratura contrappone l'opera di svecchiamento avviata alla fine del Settecento da una schiera di letterati animati da istanze civili ed estetiche, che, per superare i modelli più usurati della tradizione (quelli quattro-seicenteschi), aveva dialogato con le letterature straniere senza però tradire l'eredità classica:

Non vorrei intanto s'intendesse che, a giudizio mio, si sia fatto male ad accogliere i frutti della coltura e della civiltà straniera, a trar pro dell'altrui progresso;

⁴⁰ PIRANDELLO, *La menzogna del sentimento nell'arte* [29 giugno 1890], in *SPSV*, pp. 868-878: 868, 870.

⁴¹ Sulla polemica antidannunziana, cfr. GIORGIO MIRANDOLA, *La «Gazzetta Letteraria» e la polemica dannunziana (1882-1900)*, «Lettere italiane», luglio-settembre 1970, XXII, 3, pp. 298-324; e FRANCESCO NICOLOSI, «*Mal giocondo*», in *Pirandello poeta*, cit., pp. 95-109: 101-102. In Sicilia lo scontro assunse un valore identitario, dal momento che intorno al Cesareo si era polarizzata l'alternativa D'Annunzio-Verga (cfr. SANTANGELO, *Influenze della poesia dell'800 sulla produzione lirica pirandelliana*, cit., pp. 35-36). Né si dimentichi che il Cesareo era stato anch'egli traduttore di Goethe e che aveva percorso le orme di Pirandello, perfezionandosi, grazie alla mediazione di Ernesto Monaci, all'Università di Bonn con Wendelin Förster. Sulla posizione di Pirandello all'interno della fronda antidannunziana si legga PIRANDELLO, *L'idolo* [31 gennaio 1896], in *SeI*, pp. 122-125; ma anche le lettere di Pirandello a Pietro Mastri, in PROVIDENTI, *Nuove archeologie*, cit., p. 32, lett. I, 27 settembre 1900: «al Pascoli e al D'Annunzio, la cui arte io, com'ella sa, detesto (avrò torto!) con tutte le forze dell'anima; quella del Pascoli per una ragione, quella del D'Annunzio per cento mila. L'uno mi dà l'asma, l'altro...»; ivi, lett. XIII, 3 aprile 1902: «Gustave Kahn, Henri de Régnier, Jean Moréas in Francia col loro corteo di *vers-libristes*, che hanno fatto? Eh via! Son pazzie di cui si può pascere soltanto, ormai, la gloria di quella scimmia spudorata che si chiama Gabriele D'Annunzio [...] stupidissimo e irriverente pasticcione».

⁴² Si vedano almeno, *Prosa moderna* (1890), in *SPSV*, pp. 878-881, in cui Pirandello attribuisce il disinteresse del pubblico verso la prosa italiana non al «difetto d'inventiva o nella povertà degli effetti o dell'intreccio generale, nei nostri romanzi. [...] ma nella forma: la nostra prosa non è viva, non è amabile; le manca ciò che solamente può darle anima, la spontaneità»; *Id.*, *Arte e coscienza d'oggi* [1893], ivi, pp. 891-906, in particolare p. 901; *Eccessi* [1896], ivi, pp. 906-911; e *Il neo-idealismo* [1896], ivi, pp. 913-921.

ma dovevano almeno, io dico, custodir la nostra lingua, serbare intatte le nostre virtù native, e non lasciarci invader l'anima così, senza ritegno alcuno. Della viva luce che veniva d'oltremonte e d'oltremare s'illuminarono anche il Foscolo e il Monti, come apertamente mostrano l'*Ortis* e i *Sepolcri* e il *Bardo* e la *Mascheroniana*; s'illuminò il Manzoni e tanti altri con lui; ma questi tutti non avevano ancor lasciato nella dimenticanza i volumi dell'antichità, e poterono maturare in sé i frutti del campo altrui e imprimere il nostro carattere e vestir nostranamente le opere ispirate e suggerite dalle letterature straniere⁴³.

Se, cioè, per il Pirandello del 1897, il dialogo di fine Sette-inizio Ottocento con le letterature straniere (soprattutto inglese e tedesca), temperato dal recupero della tradizione classica, aveva contribuito all'edificazione di una letteratura nazionale, l'imitazione del secondo e dell'ultimo Ottocento, caratterizzata da una forte subalternità linguistico-culturale, impediva la nascita di una prosa e di una poesia italiana:

Se poi il letterato italiano anziché proporsi di mettersi a fare un romanzo alla maniera del Tolstoj [sic] o del Dostojewsky [sic], alla maniera dello Zola o del Bourget, o una poesia alla maniera del Verlaine; o un dramma alla maniera dell'Ibsen, ecc.; si proponesse di mettersi a fare un po' d'arte italiana, non mi sembrerebbe in vero tanto ridicolo⁴⁴.

In cui non contano tanto i modelli, quanto gli epigoni cui Pirandello obliquamente allude: i veristi («alla maniera dello Zola o del Bourget»), D'Annunzio.

Un Goethe umorista?

Atto critico, di critica militante, la traduzione pirandelliana partecipa dunque alla battaglia per un classicismo progressista, alternativo alla 'degenerazione' (Nordau) dell'arte contemporanea, accusata da Pirandello negli anni Novanta dell'Ottocento. Da questo punto di vista, la traduzione sarà anche una risposta 'per le rime' al D'Annunzio elegiaco, apparso in volume nel 1892, ma anticipato in rivista tra il 1887 e il 1891.

Che le *Elegie romane* di D'Annunzio guardassero a Goethe era sotto gli occhi di tutti: non soltanto perché apertamente dichiarato in epigra-

⁴³ PIRANDELLO, *Sincerità e arte*, cit., p. 4.

⁴⁴ *Ibid.* E, tra le tante pagine di polemica contro l'assuefazione alla cultura e al teatro francese, si ricordi almeno la lettera ai familiari, del 27 novembre 1887 (poco dopo il suo arrivo a Roma): «Non sono stato ancora in alcun teatro; al *Drammatico Nazionale* si rappresentano drammi [sic] in francese, da una compagnia francese. Anche a Roma, declinante la gloriosa repubblica [sic], vivente Catullo, per vezzo si parlava in greco e si vestiva alla greca» (*Lg*, lett. LXXII, pp. 231-232).

fe, ma anche perché esplicitato dalla critica più risentita, come quella di Enrico Corradini, che aveva accusato D'Annunzio di un'imitazione esteriore e menzognera⁴⁵.

Pirandello si inserisce in questo discorso critico in modo originale, valorizzando della musa elegiaca goethiana gli aspetti a lui più congeniali. Egli per primo, in Italia, coglie nelle *Römische Elegien* la contraddizione interna tra la forma – la flebile elegia – e l'esuberante vitalità dell'amore sensuale: le *Römische Elegien*, avrebbe scritto nel 1902, «rappresentano senza dubbio la lirica più gioconda che mai poeta abbia cantato»⁴⁶. In cui si colga l'uso 'tecnico' di una parola come *giocondo*, che componeva il titolo della prima raccolta poetica pirandelliana, *Mal giocondo*, e che al contempo misura la distanza dalle coeve *Elegie renane*, di cui da Bonn scriveva ai familiari: «libro assai triste, ma che stimo di molto superiore a tutto ciò che io abbia scritto finora»⁴⁷. All'insegna dell'ossimoro, d'altra parte, Pirandello intende anche la sua *Zampogna*, riassunta nel motto *in tristitia hilaris* a Pietro Mastri in una cartolina di primo Novecento⁴⁸.

Ossimoriche, dunque le *Römische* goethiane, che si avviano ad entrare così nell'orbita dell'umorismo pirandelliano: non sarà certo un caso che il traduttore fondi la propria versione sul rilievo dato al conflitto tra forma elegiaca e contenuto 'giocondo', imponendosi il rispetto della scelta metrica, cui d'altra parte lo stesso Goethe aveva richiamato l'attenzione nei *Gespräche mit Goethe*. Nella storia della ricezione delle *Römische Elegien*, Pirandello è il primo infatti (se diamo fede alle testimonianze epistolari del 1892) ad abbandonare l'endecasillabo sciolto, adottando la coppia di settenario+novenario e settenario+settenario per rendere il distico elegiaco⁴⁹.

⁴⁵ ENRICO CORRADINI, *Elegie romane*, «Germinal. Giornale d'arte», 10 luglio 1892, 30: «Giova però osservare, che mentre nel Goethe, questo movimento è vero, umano, spiegabilissimo, nel D'Annunzio, dato lo stato psicologico, in cui si finge il poeta, diventa inesplicabile ed ha tutti i caratteri della falsità. Può commentarsi con i versi del Goethe, cioè può dirsi che deriva da quelli; ma in se stesso non è né sincero, né vero. Troppe volte nel poeta abruzzese l'imitazione tien luogo della spontaneità e la falsità e l'artificio della verità e della verità» (p. 3).

⁴⁶ PIRANDELLO, *Le «Elegie romane» del Goethe*, cit.; e cfr. GUIDORIZZI, *Il giovane Pirandello e la Germania*, cit., p. 387.

⁴⁷ Pirandello ai familiari, 17 novembre 1889, in *LdB*, lett. XIV, p. 60.

⁴⁸ Cfr. Pirandello a Pietro Mastri, cartolina postale, 12 giugno 1901, in PROVIDENTI, *Nuove archeologie*, cit., lett. II, p. 36.

⁴⁹ La scelta pirandelliana è supportata da una conoscenza tutt'altro che episodica dei fenomeni metrici, come testimoniano la varietà e la precisione dei modelli formali adottati sin da *Mal giocondo*, e come ribadiscono le lettere di Pirandello a Orvieto [1901], in *Ci*, lett. XVI, p. 283: «Le invio la prima parte d'un articolo, in cui ho raccolto la parte polemica d'un mio lungo studio su la Metrica, che mi costa parecchi anni di assiduo lavoro. Mi sembra che questo articolo possa

Il metro, cui, come si è visto, Pirandello si converte non appena giunto a Bonn, era stato istituzionalizzato proprio da D'Annunzio nelle sue *Elegie romane*, parimenti dedicate ad un poeta (Enrico Nencioni). Lo speculare omaggio pirandelliano a Ugo Fleres cela una sottile allusione polemica al *vero vate* Goethe: l'«originale» rivelato dal traduttore affinché si potesse più circostanziatamente valutare la «copia» dannunziana:

Quando a la boreal nebbia che stese,
lunga stagion, sui miei più caldi amori
sua grigia notte, ai nordici rigori
volsi le spalle, e alfin del mio paese
il chiaro ciel rividi e gli splendori,
nel sorriso d'April, diletto mese;
da la dolcezza che nel cor mi scese
sbocciar gli affetti, come tanti fiori.

E Roma salutai con la possente
voce del *Vate*, che oblio più non teme,
teco volgendo l'*Elegia* ridente,

Ugo, e i nostri pensier con insueta
rispondenza rifletteano insieme
i *giocondi* fantasmi del Poeta.

In questo omaggio, Pirandello riconosce che l'unica poesia elegiaca ancora possibile è quella che canta non la malinconia, ma l'ossimorica condizione di un *male giocondo*, della poesia stessa, cioè, sgorgata dalla più cupa meditazione e unica fonte di gioia (l'appagamento estetico).

vivamente interessare tutti i cultori di poesia, e non debba passare inosservato. È addirittura rivoluzionario! E sarà come una iniezione di ossigeno, alla maniera del dott. Ox, ai parrucconi della scienza metrica»; e da Roma, 11 marzo 1902, *ibid.*, lett. XXIII, p. 291, accusando la ricezione della raccolta di Orvieto, *Verso l'Oriente*: «No, carissimo: qui non si tratta di pedanteria, né di misonismo, si tratta dell'essenza stessa della poesia. Essere o non essere. È vero o non è vero che i tempi esistono naturalmente nelle parole? Dalla disposizione dei tempi, dall'accordo cioè degli elementi armonici delle parole, nasce il ritmo. Se tu distruggi la simmetria, distruggi il verso. In che differisce, infatti, il ritmo della prosa da quello della poesia? Differisce solo in questo: che il periodo poetico è un numero fisso di tempi, mentre il periodo prosastico è indeterminato. Che cosa significa comporre un ritmo? Significa collocare i tempi (parole), in periodi (versi) determinati per il numero dei tempi e per la loro qualità e corrispondenza. Ora, se tu non tieni più conto dei tempi insiti nelle parole, e distruggi i periodi alterando il numero dei tempi e la loro qualità e la loro corrispondenza, tu distruggi necessariamente anche il ritmo, e non fai più versi. Senza regole, non si fanno versi». Si leggano anche le lettere di Pirandello a Pietro Matri, in *PROVIDENTI, Nuove archeologie*, cit., pp. 31-51.

La ridente elegia

Pirandello torna sulla componente 'gioiosa' delle *Römische Elegien* in un breve scritto di presentazione della raccolta goethiana apparso nel 1902 su «Capitan Fracassa»: «Non sarà discaro ai lettori un ricordo più particolareggiato dell'opera del Goethe, in cui questo sentimento del suo rinascere e la gioia, l'ebbrezza del vivere, provati durante il suo viaggio in Italia, trovarono la più felice espressione artistica»⁵⁰. Le *Römische Elegien* dunque sarebbero, per Pirandello, il controcanto gioioso e sentimentale della *Italienische Reise*: una lettura critica che, come vedremo, si traduce in una precisa valorizzazione della nota squillante della gioia, un sentimento intorno al quale si addensa la traduzione pirandelliana e il cui scandaglio, ora, potrà forse rendere conto del metodo traduttorio del girgentino.

Il termine 'gioia' e i suoi derivati compaiono nella traduzione di Pirandello nove volte, dove traducono: *Genuß* (il piacere), *Freude* (la gioia), *Zufriedenheit* (l'appagamento), *Glücklich* (la felicità del soggetto), *Behagen* (il contento) e *schönsten Moment* (il più bel momento). Di fatto, dunque, Pirandello procede a un'assimilazione di una serie di stati d'animo imparentati, ma che in Goethe vengono opportunamente distinti:

V, 3-4: Qui seguo il consiglio, a l'opre mi do dei maggiori
con premurosa mano, sempre con nuova gioia (*Genuß*).

IX, 9-10: Poiché tra gli altri doni Amore le diè di svegliare
La gioia, come prima, quasi in cener, s'attuti (*Freude*)

XII, 7: Celebriam la festa con gioia, in segreto, or noi due (*freudig*)

XII, 34: Né alcuna frode reca il giojr nostro al mondo (*Zufriedenheit*)

XV, 48: Gioja! e non sta scoccando? No; ma già tre n'ascolto. (*Glücklich*)

XVII, 3: Solo un cane sovente io odo con gioia latrare (*Behagen*)

XVIII, 7: Se nel momento in cui più bella ti s'offre la gioia (*schönsten Moment*)

XIX, 22: vincitore ei diviene; sposo con gioia il dico (*Freuden*)

XIX, 61-62: al santocchio, | Tra il peccato e il bisogno, semina amare gioje. (*Genuß*)

⁵⁰ PIRANDELLO, *Le «Elegie romane» del Goethe*, cit., p. 935, corsivo mio.

Il confronto con le scelte traduttorie concorrenti potrà illuminare quella che potrebbe apparire una semplificazione linguistica o una indebita assimilazione. Assai più parco, ad esempio, Guerrieri-Gonzaga, che usa il termine «gioja» solo tre volte, rispettivamente nella IX (*Freude* | Pirandello: «gioja»), nella XV (*Glücklich* | Pirandello: «caldo saluto») e nella XIX (*Freuden* | Pirandello: «gioja»). Più 'gioiosa' la versione di Gnoli, con 6 occorrenze: VIII (*entzückt* | Gnoli: «son gioja» | Pirandello: «ristorata»); IX (*Freude* | Gnoli: «gioja» | Pirandello: «gioja»); XII (*in Stillen freudig* | Gnoli: «gioja secreta» | Pirandello: «segreto divino»); XV (*Glücklich* | Gnoli: «gioja» | Pirandello: «gioco»); XIX (*Freuden* | Gnoli: «giojosamente» | Pirandello: «gioja»); XIX (*freute* | Gnoli: «gioi» | Pirandello: «s'allegria»); nonché quella di Maffei, sostanzialmente sullo stesso gradiente: XIII (*Genuß* | Maffei: «gioja» | Pirandello: «[del puro contemplare] il diletto»); XVII (*Behagen* | Maffei: «gioja» | Pirandello: «gioja»); XVIII (*macht mein Glück* | Maffei: «È la mia gioja» | Pirandello: «mi rende felice»); XIX (*Freuden* | Maffei: «gioja» | Pirandello: «gioja»). Macina Gervasio, invece, mostra di aver recepito la centralità di questo sentimento che compare sette volte: III (*lauten Fest* | Macina Gervasio: «festa gioiosa» | Pirandello: «grande festa»); IX (*Freude* | Macina Gervasio: «gioia» | Pirandello: «gioia»); XIII (*freudig Erwachen* | Macina Gervasio: «qual gioioso risveglio» | Pirandello: «qual dolce destarsi»); XIII (*Denkmal der Lust* | Macina Gervasio: «memoria de la gioia» | Pirandello: «ricordo del piacere»); XIII (*den stillen Genuß reiner Betrachtung* | Macina Gervasio: «la gioia del pur contemplare» | Pirandello: «del puro contemplare [...] il diletto»); XVIII (*macht mein Glück* | Macina Gervasio: «gioja» | Pirandello: «mi rende felice»); XIX (*Freuden* | Macina Gervasio: «gioja» | Pirandello: «gioja») ⁵¹.

Ben più del dato quantitativo, tuttavia, rileva quello semantico. Pirandello utilizza, infatti, il termine 'gioia' in relazione a due campi dell'esperienza, e solo a questi: l'amore, nella sua componente sensuale e intellettuale, e la creazione artistica⁵². La coerenza di questa scelta risalta, ad esempio, dallo scarto rispetto alla versione maffeiana (la più autorevole per Pirandello) della XIII elegia: Maffei utilizza il termine «gioja» per descrivere il piacere della visione suscitato dal corpo della donna; un piacere

⁵¹ Non è possibile un'indagine quantitativa della versione di Emilio Teza, in quanto ci troviamo di fronte a una traduzione parziale.

⁵² Stesso duplice significato assume *gioja* in *Ciascuno a suo modo* (e nella fonte *Si gira*), dove allude al piacere erotico provato dal possesso del corpo di Delia Morello e a quello estetico raggiunto dal possesso della sua immagine nella creazione artistica che se ne procura il pittore Giorgio Salvi.

visivo legato a un oggetto naturale, in cui non interviene né la sfera della creazione artistica/poetica (non è dunque un piacere estetico), né quella del godimento carnale; la visione della donna, che in Pirandello è «puro contemplare», genererà nella versione dell'agrigentino «diletto», non «gioja»:

Maffei, XIII

La man le stringo,
Ed aprir que' celesti occhi la veggo.
Oh no! ch'io possa vagheggiarla in calma!
Non vi aprite, occhi belli! Ebbre, confuso
Mi fate voi, né la tacita gioja
Di mirar le sue membra a me lasciate.

Pirandello, XIII, 45-48

A una stretta di mano io veggo i begli occhi
di nuovo
Aprirsi. Oh no! ch'io possa ancora un po' mirarla.
Non vi aprite! voi ebbro, confuso mi fate; rubate
Del *puro contemplare* a me presto il diletto.

Altrettanto significativa la diversa resa del piacere innescato dalla memoria: nell'elegia XV Goethe si ripromette di salutare più festosamente le osterie romane giacché in una di loro ha incontrato Faustina in compagnia dello zio; nella XVII, è l'abbaiare del cane che ricorda a Goethe una notte in cui l'animale segnalò l'arrivo dell'amata. Il meccanismo memoriale è simile, ma è diverso il contenuto del ricordo: la vista nella XV, la notte d'amore nella XVII; così che Pirandello renderà il primo con «caldo saluto», il secondo con «gioja» (*Behagen*); la scelta lessicale va confrontata, in negativo, con quelle di Guerrieri-Gonzaga, un altro precedente che Pirandello vagliò con cura (come dimostra la similarità degli esiti traduttori):

Guerrieri-Gonzaga, XV

E con più gioja
D'oggi in poi vi saluto, o voi cantine,
[...] Oggi la Bella mia voi mi mostraste
Accompagnata dallo zio

Pirandello, XV, 5-7

E d'ora innanzi, voi mèscite, abbiate un più
caldo
Da me saluto, oh voi, care osterie romane!
Ch'oggi veder la Bella mi date, a cui scorta
è lo zio

Guerrieri-Gonzaga, XVII:

Uno solo
Ho gran piacer d'udirlo: il cane è questo
Che il mio vicino s'educò. Una volta
Quando venia da me segretamente
L'amica, le abbajò scoprendo quasi
Il nostro arcano. Or se latrar lo sento
Dico sempre fra me: vien la mia bella!
O penso al tempo che aspettata venne.

Pirandello, XVII, 6-8

Solo un cane sovente io odo con gioja latrare,
E questo è il cane, che s'allevò 'l vicino.
Esso a la mia fanciulla un giorno abbajava,
quand'ella
Veniva furtiva, e quasi n'era il mister tradito.
Ora, appena l'ascolto, mi dico pur sempre:
ella viene?
O ripenso quel tempo, che l'Attesa venia.

Un'ultima esemplificazione rispetto alle scelte lessicali di Macina Gervasio nella XIII elegia, che rende «gioioso» il risveglio con l'amata dopo una notte d'amore; ma non Pirandello per il quale è semplicemente «dolce» (una delle poche occorrenze del termine, che riacquista nella versione pirandelliana una sua precisa area semantica, dopo secoli di usi generici); nello stesso distico, mentre per la Macina Gervasio è la memoria della gioia ad assopire gli amanti, in Pirandello, più opportunamente, è il «ricordo del piacere», inteso ora come spossamento fisico e appagamento, coraggiosamente prossimo alla 'lussuria' goethiana («Mir das Denkmal der Lust, die in den Schlaf uns gewiegt!» XIII, 40): non che quella pirandelliana possa dirsi una versione 'audace', ma è certo che nel panorama delle versioni di fine secolo le vada riconosciuta almeno una più precisa nozione della pagana sensualità delle *Römische Elegien*, se non anche l'ardito tentativo di fare del poeta di Frankfurt am Main un precursore dell'umorismo.

Tradurre per le scene tra Sette e Ottocento.
Note in margine a L'autorità paterna di Salvatore Fabbrichesi,
«libera traduzione» del dramma Die Advokaten di Iffland

DANIELE VECCHIATO

La traduzione del testo drammatico

La traduzione del testo teatrale è un fenomeno complesso e un terreno di studio su cui la traduttologia continua a interrogarsi¹. La lingua delle scene è notoriamente un sistema polisemiotico², che trascende la pagina scritta per estendersi al mondo della rappresentazione, della *performance*, attingendo a codici espressivi diversi, da quello sonoro, legato alla modulazione della voce, del ritmo, dei silenzi, a quello visivo, legato alla gestualità, alla mimica e alla prossemica degli attori, ma anche all'uso delle luci, degli spazi, eccetera³. Testo drammatico e testo scenico stanno dunque in un rapporto di reciproca dipendenza: la parola scritta precede e genera l'azione delle scene, la contiene in potenza; ma per trovare compimento, per attualizzarsi, il testo deve tradursi in rappresentazione, va consegnato a corpi e voci recitanti.

Il traduttore di testi teatrali si trova dunque davanti a un bivio: tradurre per la pagina o tradurre per le scene?⁴ Nel primo caso la traduzione teatrale rientrerà nella categoria più ampia della traduzione letteraria e

¹ Per un inquadramento generale, si vedano in particolare ORTRUN ZUBER (a cura di), *The Languages of Theatre. Problems in the Translation and Transposition of Drama*, Pergamon Press, Oxford 1980; STEFANO BOSELLI, *La traduzione teatrale*, in *Traduttologia. La teoria della traduzione letteraria*, a cura di F. BUFFONI, I, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 2005, pp. 625-642; NORBERT GREINER, ANDREW JENKINS, *Sprachwissenschaftliche Aspekte der Theaterübersetzung*, in *Übersetzung. Translation. Traduction. Ein interdisziplinäres Handbuch zur Übersetzungsforschung*, Walter de Gruyter, Berlin 2007, pp. 669-675; SILVIA BIGLIAZZI, PETER KOFLER, PAOLA AMBROSI (a cura di), *Theatre Translation in Performance*, Routledge, New York 2013.

² Cfr. TADEUSZ KOWZAN, *Le signe au théâtre. Introduction à la sémiologie de l'art du spectacle*, «Diogène», 1968, 61, pp. 59-90; FRANCO RUFFINI, *Semiotica del teatro. Ricognizione degli studi*, «Biblioteca teatrale», 1974, 9, pp. 34-81.

³ Cfr. BARBARA DELLI CASTELLI, *Traduzione teatrale e codici espressivi*, «Traduttologia», 2006, 2, pp. 55-70.

⁴ Cfr. SUSAN BASSNETT, *Translation Studies*, Routledge, London 2014⁴, pp. 128-140.

l'attenzione del mediatore si rivolgerà soprattutto alla cura filologica per il testo originale e per il contesto storico-culturale in cui è stato scritto. Diversamente, lavorando per un teatro anziché per una casa editrice, il traduttore si orienterà sul criterio di recitabilità (*performability*) dell'opera e sull'effetto che intende ottenere sul pubblico in sala (quella che in tedesco si chiama *Bühnenwirksamkeit*): la sua bussola sarà in questo caso la specifica messa in scena, il contesto di arrivo, non il testo di partenza, che andrà probabilmente adattato e rivisto in stretta collaborazione con gli attori e il regista⁵.

Se fino agli anni Novanta del secolo scorso le teorie della traduzione teatrale si sono polarizzate attorno ai concetti di leggibilità e performabilità⁶ – riflettendo per certi versi la tensione dicotomica tra traduzione straniante, orientata al prototesto (*source*), e traduzione addomesticante, orientata alla cultura di arrivo (*target*)⁷ – più di recente si tende a evidenziare nella pratica traduttiva una fertile compresenza e compenetrazione dei due approcci⁸. Non capita di rado infatti di imbattersi in pubblicazioni di traduzioni teatrali che riproducono una particolare messinscena, così come non sono infrequenti le rappresentazioni integrali di opere o traduzioni pensate per la pagina.

Superando i tradizionali modelli prescrittivi degli studi traduttologici, sono stati soprattutto i *Descriptive Translation Studies*⁹ con il loro approc-

⁵ Cfr. SUSAN BASSNETT, *Ways Through the Labyrinth. Strategies and Methods for Translating Theatre Texts*, in *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*, a cura di T. HERMANS, Croom Helm, London 1985, pp. 97-103: 90; TADEUSZ KOWZAN, *From Written Text to Performance – From Performance to Written Text*, in *Das Drama und seine Inszenierung. Vorträge des internationalen literatur- und theatersemiotischen Kolloquiums Frankfurt am Main 1983*, a cura di E. FISCHER-LICHTE, Niemeyer, Tübingen 1985, («Medien in Forschung und Unterricht. Serie A», 16), pp. 1-11. Secondo MARIO LUZI (*Sulla traduzione teatrale*, «Testo a fronte», 1990, 3, pp. 97-99) la bontà di una traduzione teatrale si misura proprio sul palcoscenico, essendo la rappresentazione in grado di amplificare sia le soluzioni traduttive felici sia quelle infelici, determinando in buona sostanza l'esito della messa in scena.

⁶ Su questi due orientamenti fondamentali si vedano le tesi opposte di PATRICE PAVIS, *Problems of Translation for the Stage. Intercultural and Post-Modern Theatre*, in *The Play Out of Context. Transferring Plays from Culture to Culture*, a cura di H. SCOLNICOV, P. HOLLAND, Cambridge University Press, Cambridge 1989, pp. 25-44; SUSAN BASSNETT, *Translating for the Theatre. The Case Against Performability*, «Traduction, Terminologie, Rédaction», 1991, 4.1, pp. 99-111.

⁷ Cfr. LAWRENCE VENUTI, *Strategies of Translation*, in *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, a cura di M. BAKER, Routledge, London 1998, pp. 240-244; UMBERTO ECO, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Bompiani, Milano 2003, pp. 172-181.

⁸ Cfr. EKATERINI NIKOLAREA, *A Communicative Model for Theatre Translation*, in *From Kievan Prayers to Avantgarde. Papers in Comparative Literature*, a cura di P. FAST, W. OSNADIK, Wydawnictwo Energeia, Warsaw 1999, pp. 183-202.

⁹ Cfr. GIDEON TOURY, *Descriptive Translation Studies and Beyond*, Benjamins, Amsterdam 1995.

cio olistico-culturalista a evidenziare come ciascuna traduzione – trasportando un testo non solo da un codice linguistico verso un altro, ma da un sistema culturale e valoriale a un altro – si riveli in fondo un'operazione di adattamento¹⁰, un esercizio ermeneutico fortemente connotato dal punto di vista storico e socio-culturale. Come osserva André Lefevere, «[t]ranslations are not made in a vacuum. Translators function in a given culture at a given time. The way they understand themselves and their culture is one of the factors that may influence the way in which they translate»¹¹. Il traduttore letterario non è dunque un passivo imitatore, mano invisibile e ossequiosa verso l'originale, ma un «powerful agent for cultural change»¹², per citare Susan Bassnett: un operatore culturale impegnato a contribuire attivamente alla ri-creazione del testo che traduce, capace di lasciare un'impronta nella cultura di arrivo con la sua opera di selezione, ri-strutturazione, e non di rado anche manipolazione dell'opera straniera.

Nelle pagine che seguono si analizzerà il caso di una traduzione ottocentesca che bene esemplifica la questione dell'adattamento di un testo teatrale per scene geograficamente e culturalmente diverse da quelle per le quali era stato scritto in origine. Si tratta de *L'autorità paterna* (1822), una «libera traduzione» – come la definisce nel sottotitolo l'autore Salvatore Fabbrichesi – del dramma borghese *Die Advokaten* (1796) di August Wilhelm Iffland. *L'autorità paterna* non è l'unica traduzione italiana del testo di Iffland: sempre nel 1822 esce una versione a firma di Giambattista Baseggio, un bibliotecario di Bassano del Grappa, intitolata – senza grandi sorprese – *Gli avvocati*¹³. Diversamente però dalla traduzione di Fabbrichesi, il testo di Baseggio, pur discostandosi in alcuni punti dalla dizione dell'originale, riproduce piuttosto fedelmente la struttura e il contenuto del dramma di Iffland e risulta meno interessante per l'indagine che si vuole condurre in questa sede.

L'autorità paterna presenta un testo mutilato di diverse scene e in parte rimaneggiato, testimone di una vivace attività di interpretazione e sele-

¹⁰ Sulla possibilità di stabilire dei criteri di equivalenza funzionale per definire il confine fra traduzione e adattamento, si veda MICHAEL SCHREIBER, *Übersetzung und Bearbeitung. Zur Differenzierung und Abgrenzung des Übersetzungsbegriffs*, Narr, Tübingen 1993, p. 57.

¹¹ ANDRÉ LEFEVERE, *Translation / History / Culture. A Sourcebook*, Routledge, London 1992, p. 14.

¹² S. BASSNETT, *Translation Studies*, cit., p. 9.

¹³ Cfr. *Gli avvocati. Commedia in cinque atti in prosa di Augusto Guglielmo Iffland. Libera versione dal tedesco di Giambattista Baseggio, bassanese*, in *Scelto teatro inedito italiano tedesco e francese*, XXI, Tipografia [Vincenzo] Rizzi, Venezia 1822, pp. 1-95. Non è stato possibile accertare se questa traduzione sia mai stata messa in scena.

zione portata avanti dal traduttore con il pubblico italiano in mente. Questa prassi naturalizzante – piuttosto ricorrente, come si vedrà, nell’attività traduttiva di Fabbrichesi – era assai diffusa e generalmente accettata nell’Europa di fine Sette e inizio Ottocento¹⁴. Le opere teatrali, notoriamente resistenti all’espportazione a causa della stretta interdipendenza tra lingua, testo, contesto sociale e contesto reale della rappresentazione scenica¹⁵, trovano nella riscrittura, nella riduzione, nell’adattamento un canale di diffusione transnazionale che le rende fruibili a contesti linguistici e socio-culturali diversi da quelli di partenza. Il traduttore-adattatore accoglie la dinamicità del testo teatrale – definito esso stesso da alcuni studiosi come un costante processo di traduzione¹⁶ – per appropriarsi dell’originale, che manipola liberamente per incontrare il consenso del pubblico.

Qui di seguito si esamineranno gli scarti tra il dramma di Iffland e la traduzione di Fabbrichesi, cercando di definire da un lato la cifra stilistica e l’inclinazione personale del traduttore, e dall’altro la portata culturale, ma anche politica e sociale dei messaggi veicolati (o taciuti) dalla traduzione. Prima però di esplorare le caratteristiche de *L’autorità paterna*, vale forse la pena tratteggiare il profilo biografico-intellettuale di Fabbrichesi e ricostruire in particolare la sua poco studiata attività di traduttore.

Mediatore culturale o «profanatore»?

Salvatore Fabbrichesi tra le scene e il cemento della traduzione

Nato a Venezia nel 1772 da una famiglia di agiati commercianti, Salvatore (o Salvatore) Carlo Fabbrichesi fu un personaggio chiave nella vita teatrale italiana a cavallo tra Sette e Ottocento¹⁷. Sin da giovanissimo

¹⁴ Cfr. MONICA MARSIGLI, *L’internazionalizzazione delle culture nel Settecento. La mediazione culturale delle traduzioni per il teatro Europeo*, «Atti dell’Accademia Roveretana degli Agiati», 2009, A 259, serie VIII, vol. IX.1, pp. 297-312.

¹⁵ Cfr. GEORGES MOUNIN, *Teoria e storia della traduzione*, trad. di S. Morganti, Einaudi, Torino 1965, pp. 153-158.

¹⁶ «Drama [...] is a constant process of translation: from original concept to script (when there is one), to producer/director’s interpretation, to contribution by designer and actor/actress, to visual and/or aural images to audience response... these are only the most obvious stages [...] in the process. At every stage there may be a number of subsidiary processes of translation at work» (REBA GOSTAND, *Verbal and Non-Verbal Communication. Drama as Translation*, in *The Languages of Theatre*, cit., pp. 1-9: 1).

¹⁷ Per una ricca e documentata indagine sulla vita e l’attività drammatica di Fabbrichesi si rimanda allo studio monografico di ALBERTO BENTOGGIO, *L’arte del capocomico. Biografia critica di Sal-*

svolse il suo apprendistato attoriale in modeste compagnie del nord e centro Italia, guadagnandosi presto una certa fama come primo amoroso e caratterista che lo portò a essere scritturato da importanti impresari dell'epoca e a fondare egli stesso delle compagnie, ora da solo con la moglie, l'attrice Francesca Pontevichi, ora in società con altri comici. Nel 1807 fu chiamato a Milano dal viceré del Regno d'Italia, Eugène de Beauharnais, a dirigere la prima formazione teatrale statalemente sovvenzionata nell'Italia moderna, la Compagnia Vicereale, plasmata sul modello della *Comédie française*. Fabbrichesi ingaggiò alcuni tra i più rinomati attori del tempo e registrò importanti successi con le messinscène di testi classici e contemporanei, sia italiani sia tradotti. Sino alla caduta del regime napoleonico, Fabbrichesi alternò il lavoro di capocomico a Milano con alcune *tournées* in altre città. Dopo la Restaurazione si trasferì a Napoli, dove fondò una compagnia reale stabile che tuttavia non ottenne il successo sperato, probabilmente a causa di un repertorio fitto di drammi storici o lacrimosi, che non riuscì ad attrarre l'interesse del pubblico borbonico. Tornò nel settentrione nel 1824, dove continuò a lavorare per alcune stagioni ancora a Milano, Venezia, Trento e Verona, ritrovando il successo di un tempo. Morì a Verona nel 1827.

Poco sappiamo dell'istruzione di Fabbrichesi, anche se le felici, seppur sparute, esperienze di commediografo¹⁸ danno modo di pensare che egli amò sin da giovanissimo le lettere e fu, come osserva un biografo, «quale dovrebbero essere, e per disgrazia non sono, tutti i comici, versatissimo cioè nella bella letteratura»¹⁹. Risulta arduo stabilire se Fabbrichesi

vatore Fabbrichesi (1772-1827), Bulzoni Editore, Roma 1994, («Le fonti dello spettacolo teatrale», 1). Alla sua attività di scrittore e traduttore Bentoglio riserva tuttavia solo poche righe (cfr. *ibid.*, p. 21). Per alcuni profili biografici più sintetici, si vedano FRANCESCO REGLI, *Dizionario biografico dei più celebri poeti ad artisti melodrammatici, tragici e comici, maestri, concertisti, coreografi, mimi, ballerini, scenografi, giornalisti, impresari, ecc. ecc. che fiorirono in Italia dal 1800 al 1860*, Enrico Dalmazzo, Torino 1860, pp. 190-191; LUIGI RASI, *I comici italiani. Biografia, bibliografia, iconografia*, Fratelli Bocca Editori, Firenze 1897, pp. 849-853; RAFFAELLO BARBIERA, *Vite ardenti nel teatro (1700-1900). Da archivi e memorie*, Treves, Milano 1931, pp. 41-43; MARIO APOLLONIO, *Storia del teatro italiano*, Sansoni, IV, Firenze 1950, pp. 127-129; ROBERTA ASCARELLI, *Salvatore Fabbrichesi*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, XLIII, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 1993, pp. 659-660.

¹⁸ Tra le opere originali di Fabbrichesi si ricordano *Giustizia e riconoscenza, dramma in cinque atti*, Dionigi Ramanzini, Verona 1793, e *Il medico e la morte ossia Le cinque giornate di mastro Crespino Ciabattino, favola veneta in cinque atti*, Placido Maria Visaj, Milano 1835, pubblicata postuma ma composta nel 1825.

¹⁹ «Giornale dei teatri di Venezia», IV, parte II, p. 21, in *Il teatro moderno applaudito ossia Raccolta di tragedie, commedie, drammi e farse che godono presentemente del più alto favore sui pubblici teatri, così italiani, come stranieri; corredata di Notizie storico-critiche*, LII, A. F. Sella, Venezia 1800.

disponesse di sufficienti conoscenze delle lingue straniere: come molti suoi contemporanei traduceva liberamente, sciolto da un lato da qualsiasi vincolo di diritto d'autore, e dall'altro pienamente immerso nell'estetica della riscrittura, della riduzione e dell'adattamento, assai feconda nel passaggio da Sette a Ottocento²⁰.

Le traduzioni di Fabbrichesi che ci sono pervenute – a sua firma o comunque a lui riconducibili – sono dal francese²¹ e dal tedesco. In questa sede ci si soffermerà su quelle dal tedesco, che appaiono peraltro più rilevanti sia per numero sia per l'importanza storico-letteraria di alcuni dei testi di partenza. Accanto a opere meno note come *Die Erben* (1808) di Johanna von Weißenthurn o *Der Brautkranz* (1809) di Aloys Weißenbach²², Fabbrichesi tradusse infatti – con esiti più o meno felici – *pièces* di successo di August Wilhelm Iffland, August von Kotzebue e addirittura Friedrich Schiller. Da bravo impresario, Fabbrichesi si dedicò dunque con egual interesse a opere di intrattenimento e lavori di pregio, dimostrando un occhio di riguardo sia per l'orizzonte di attesa del pubblico che per il valore estetico delle opere. In questo aspetto è possibile scorgere una certa affinità con Iffland: il drammaturgo tedesco fu infatti, come Fabbrichesi, attore e capocomico, e nella sua esperienza di direttore del Berliner Nationaltheater tra il 1796 e il 1814 seppe bilanciare con oculatezza le esigenze commerciali dell'istituzione con un programma artistico di un certo grado di ambizione²³.

²⁰ Cfr. ALEXANDER NEBRIG, DANIELE VECCHIATO, *Translatorische Kreativität um 1800*, in *Kreative Praktiken des literarischen Übersetzens um 1800. Übersetzungshistorische und literaturwissenschaftliche Studien*, a cura di A. NEBRIG, D. VECCHIATO, Walter de Gruyter, Berlin-Boston 2019 («Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte», 152), pp. 1-15: 1-5.

²¹ Cfr. *Giuseppe in Egitto, azione sentimentale spettacolosa. Riduzione inedita dal Teatro Francese*, Ottavio Puccinelli, Roma 1818; *Luigi IX in Egitto, dramma in quattro atti di Ancelot* [Arsène Polycarpe], «Galleria teatrale», 1831, II, vol. IV, pp. 181-217.

²² Entrambe le traduzioni furono pubblicate postume. Cfr. *Gli eredi. Commedia in cinque atti di Madama Weissenthurn, artista dell'i. r. teatro di corte in Vienna. Libera traduzione di Salvatore Fabbrichesi*, in *Teatro moderno di tutte le colte nazioni ovvero scelta collezione de' più recenti ed applauditi teatrali lavori*, Giuseppe Picotti, Venezia 1829, pp. 95-166; *L'adottiva di Palma. Dramma liberamente tratto dalla tragedia del professore Aloys Weissebach intitolata Der Brauckranz* [sic], «Museo drammatico italiano e straniero», 1830, I, pp. 1-52.

²³ Si veda a tal proposito KLAUS GERLACH, *Ifflands Berliner Bühne. «Theatralische Kunstführung und Oekonomie»*, Walter de Gruyter, Berlin-Boston 2015, in particolare pp. 28-58 e 99-129. Sugli anni berlinesi di Iffland e sulle sue doti di impresario si veda anche LESLIE SHARPE, *A National Repertoire. Schiller, Iffland, and the German Stage*, Peter Lang, Oxford-Bern 2007 («Britische und Irische Studien zur deutschen Sprache und Literatur», 42), pp. 223-257.

Di Iffland – oltre a *Die Advokaten*²⁴, di cui si parlerà più diffusamente in seguito – Fabbrichesi traspose verosimilmente anche i drammi borghesi *Albert von Thurneisen* (1781) e *Die Jäger* (1785)²⁵. Nella prima grande edizione italiana multivolume di Kotzebue Fabbrichesi pubblicò invece la *Adelaide di Baviera*²⁶, mentre erroneamente attribuito a Kotzebue è il testo che Fabbrichesi tradusse nel 1800 e pubblicò nel 1804 con il titolo *La corona d'alloro*²⁷: si tratta in realtà del dramma *Der Lorberkranz: oder die Macht der Gesetze* (1806) di Friedrich Wilhelm Ziegler, attore e drammaturgo attivo al Burgtheater di Vienna. La differenza tra le date di pubblicazione dei due testi, che evidenzia come la traduzione sia uscita prima dell'originale, unita alle notevoli discrepanze tra l'edizione del testo di partenza e quella del testo di arrivo, lascia supporre che Fabbrichesi abbia avuto accesso a una versione non definitiva del dramma, possibilmente circolata tra gli attori o le maestranze che avevano lavorato a una sua messinscena. Occorre infatti ricordare che la circolazione transnazionale dei testi teatrali (e musicali) nell'età moderna e sino almeno agli inizi dell'Ottocento, su cui ancora molto poco è stato scritto, avveniva spesso per vie non ufficiali, seguiva gli spostamenti di singoli artisti o compagnie, valicava i confini linguistici e territoriali con una rapidità tale da anticipare talora l'importazione delle edizioni a stampa²⁸. È plausibile in questo caso ipotizzare che l'opera sia stata in qualche modo contrabbandata a Fabbrichesi come lavoro uscito dalla penna di Kotzebue, per attirare la sua attenzione.

²⁴ Pubblicata per la prima volta a Milano nel 1822 nella «Nuova raccolta teatrale», la traduzione di Fabbrichesi conobbe negli anni diverse edizioni. I passi citati nel presente saggio (con la sigla AP, seguita al numero di pagina) sono tratti da un'edizione napoletana del 1828: *L'autorità paterna. Commedia del signor Iffland. Libera traduzione del sig. Salvatore Fabbrichesi in cinque atti*, Gaetano Nobile e C. Editori, Napoli 1828.

²⁵ Cfr. *Alberto di Thurneisen. Dramma in cinque atti in prosa di A. G. Iffland*, in *Scelto teatro inedito italiano tedesco e francese*, I, Antonio Bazzarini Editore, Padova 1820, pp. 3-83; *I cacciatori, quadro teatrale de' costumi campestri, in cinque atti in prosa, tradotto e adattato al teatro italiano*, Giovanni Tommaso Hoechenberger, Trieste 1792. L'attribuzione di queste traduzioni a Fabbrichesi si deve a PATRIZIA GARELLI, *Bretón de los Herreros, traductor de traductores*, in *Traducción y traductores, del Romanticismo al Realismo*, a cura di F. LAFARGA, L. PEGENAUTE, Peter Lang, Bern 2006, pp. 177-190: 179.

²⁶ Cfr. *Adelaide di Baviera. Dramma tradotto e ridotto pel teatro italiano dal signor Salvatore Fabbrichesi*, in *Teatro del signor Augusto di Kotzebue*, XII, Giuseppe Gattei, Venezia 1827, pp. 3-63.

²⁷ Cfr. *La corona d'alloro. Dramma del signor Augusto di Kotzebue. Traduzione inedita del signor Salvatore Fabbrichesi [sic]*, Antonio Rosa, Venezia 1804.

²⁸ Si veda la recente collettanea a cura di PIERRE-YVES BEAUREPAIRE, PHILIPPE BOURDINE, CHARLOTTE WOLF, *Moving Scenes. The Circulation of Music and Theatre in Europe, 1700-1815*, Oxford Studies in the Enlightenment, Oxford 2018. Merita una menzione in questo contesto anche il convegno internazionale *Mapping Artistic Networks of Italian Theatre and Opera Across Europe, 1600-1800*, svoltosi nel 2019 presso la Freie Universität di Berlino sotto la direzione scientifica di Tatiana Korneeva. Gli atti del convegno sono di prossima uscita presso Brepols.

Chiude il quadro delle traduzioni dal tedesco di Fabbrichesi una riduzione della *Maria Stuart* (1801) di Schiller, andata in scena per la prima volta il 14 gennaio 1825 al Teatro di San Benedetto a Venezia e «per sei volte replicata con acclamazioni ed applausi»²⁹. La *Stuarda* di Fabbrichesi non ci è pervenuta, ma dagli atti della censura austriaca a Venezia si deduce che si trattava di una ritraduzione, ovvero della «traduzione di una traduzione»³⁰, redatta sulla base di una versione francese del 1816³¹. Poiché nei teatri del Lombardo-Veneto il testo di Schiller poteva essere rappresentato soltanto nella versione autorizzata a Vienna, la riscrittura di Fabbrichesi fu sottoposta al vaglio dei censori. Tuttavia, nella loro relazione, questi notano compiaciuti che l'adattamento francese scelto da Fabbrichesi «presenta effettivamente delle riforme che lo rendono ben diverso dall'originale, e fanno cessare le difficoltà che da principio opponevansi all'ammissione di questa tragedia»³². Il tenore squisitamente politico del dramma schilleriano era insomma annacquato già nel testo francese preso a base per la traduzione, e Fabbrichesi avrebbe ulteriormente neutralizzato, su indicazione delle autorità austriache, la tensione tra cattolicesimo e protestantesimo presente nell'originale³³. Questo rimaneggiamento, che pure registrò un certo favore di pubblico, costò al traduttore alcune critiche spietate. Sulla rappresentazione al Teatro Re di Milano, per esempio, un recensore nota tagliente:

Finché, per una degenerazione del gusto italiano, si sono frequentati i teatri drammatici [...] col solo fine [...] di udire dati personaggi, e una, o due scene, in cui questi spiccano, poco badando poi, se questa scena abbia o no relazione al dramma [...], il signor *Fabbrichesi* [...] poteva essere un buon direttore di Compagnia, e anche traduttore, o riduttore alla sua usanza, di rinomati componimenti stranieri; potea, leggendo in *Schiller* che Elisabetta e Maria Stuarda si danno talvolta per etichetta il titolo di sorelle, crederle sorelle davvero, e farle

²⁹ Così si legge nella prefazione a un'ulteriore rielaborazione del testo schilleriano: *Maria Stuarda. Azione storico-tragica in cinque atti di Federico Schiller. Liberamente ridotta per la scena italiana da F. M. viniziano*, «Teatro moderno di tutte le colte nazioni, ovvero Scelta collezione de' più recenti ed applauditi teatrali lavori», Giuseppe Picotti, Venezia 1829, XII, pp. 1-142: 10.

³⁰ Secondo la definizione di YVES GAMBIER, *La retraduction, retour et détour*, «Meta. Journal des traducteurs/Translators' Journal», 1994, 39.3, pp. 413-417: 413. Sulle traduzioni indirette, che stanno acquisendo un'importanza crescente negli studi traduttologici, si vedano ALEXANDRA ASSIS ROSA, HANNA PIĘTA, RITA BUENO MAIA, *Theoretical, Methodological and Terminological Issues Regarding Indirect Translation: An Overview*, «Translation Studies», 2017, 10.2, pp. 113-132.

³¹ Cfr. RITA UNFER LUKOSCHIK, *Friedrich Schiller in Italien (1785-1861). Eine quellengeschichtliche Studie*, Duncker & Humblot, Berlin 2004 («Schriften zur Literaturwissenschaft», 22), pp. 269-270.

³² Citazione riportata in *ibid.*

³³ Cfr. *ibid.*

entrambe figlie di Enrico VIII; potea [...] nel suo scenico aborto trasmutare a suo grado il gran delitto politico che è perno alla tragedia del Poeta alemanno in un fratricidio; ma ben maraviglio, come la Compagnia Ducale di Modena, prima fra le attuali nell'alletterarci al teatro drammatico, [...] si sia abbassata ad adottare un tal mostro nel suo repertorio [...]. Il profanatore di Schiller (col cambiarle i vincoli naturali e l'indole della colpa) travisò [...] l'inglese Regina [...]»³⁴.

Il tono feroce di questa critica si giustifica da un lato alla luce delle considerazioni generali del recensore su alcune pratiche coeve della ricezione teatrale, caratterizzate spesso da una fruizione svagata e frammentaria delle opere da parte di un pubblico bulimico di intrattenimento. Dall'altro lato, l'affondo intende colpire la pratica della riduzione (e, si direbbe, dello snaturamento) del testo straniero, di cui Fabbrichesi pare esser stato maestro. Con puntuale riferimento ai dettagli storici e al profilo caratteriale delle due protagoniste del dramma schilleriano, il critico smaschera il tradimento dell'originale, definendolo senza mezzi termini «scenico aborto», «mostro», profanazione.

È un peccato non avere accesso proprio a questa traduzione, tra tutte quelle firmate da Fabbrichesi. Non stupisce ad ogni modo che la pratica traduttiva del capocomico e drammaturgo, poco interessato alla resa filologicamente corretta degli originali, fosse allineata con il modello della riscrittura, della riduzione, dell'adattamento per le scene di cui si diceva nell'introduzione. Si tratta di un modello estetico-funzionale di traduzione per certi versi ancora erede delle *belles infidèles* secentesche³⁵, ma che – calato nella realtà polimorfa e altamente competitiva della vita teatrale di fine Sette e inizio Ottocento – risponde anche a necessità più contingenti, come la pressante preoccupazione di ottenere successo presso il pubblico. In questa chiave va letta anche la «libera traduzione» degli *Advokaten* di Iffland, adattata (o profanata?) da Fabbrichesi per le scene italiane.

Die Advokaten vs. L'autorità paterna: Un'analisi traduttologica

Uscito a Lipsia nel 1796 per i prestigiosi tipi di Göschen, *Die Advokaten. Ein Schauspiel in fünf Aufzügen* di Iffland è un dramma borghese (*bürgerliches Trauerspiel*) di chiaro intento moralizzante, riconducibile al genere

³⁴ Recensione anonima apparsa in «Teatri. Giornale drammatico, musicale e coreografico», 1827, I, parte II, pp. 491-492: 491.

³⁵ Cfr. ROGER ZUBER, *Les «belles infidèles» et la formation du goût classique*, Albin Michel, Paris 1995.

lacrimoso (*Rührstück*)³⁶. Come tale viene accolto anche in Italia, favorito da una concezione del teatro ancora tutta illuministica, secondo la quale gli spettacoli dovevano rispondere al duplice intento di ricreare gli animi ed educare i costumi. Facendosi interprete degli interessi e delle esigenze del ceto medio emergente, questa forma di teatro puntava a elaborare un'analisi critica della società, fondata sull'esaltazione delle virtù borghesi e la condanna del vizio, associato di norma a personaggi di estrazione aristocratica.

Sulla falsariga dell'*Emilia Galotti* (1772) di Lessing, di *Kabale und Liebe* (1783) di Schiller e numerose altre opere del secondo Settecento tedesco, il dramma di Iffland ripropone il conflitto tra i valori di rettitudine e laboriosità incarnati dalla borghesia e la corruzione politica e morale di una classe dirigente composta da nobili e *parvenu* senza scrupoli. Protagonista della vicenda drammatica è un giovane avvocato, figlio dell'onesto capomastro Klarenbach, pronto a sacrificare affetti e integrità morale alla sua ascesa sociale. Prestando favori di dubbia legalità al consigliere di corte Reißmann, il giovane Klarenbach riceve in premio una carica dopo l'altra e la promessa di sposare la figlia di Reißmann, la virtuosa Sophie. Proprio mentre l'esistenza di Klarenbach sta per deragliare dai binari della probità, ecco che la bontà d'animo della promessa sposa e il temperamento fermo del padre – pronto a denunciare il figlio per corruzione – distolgono il giovane dall'ambizione, riportandolo sulla strada della giustizia e dell'onore. Reißmann nel frattempo cerca di avvelenare il secondo avvocato che appare sulla scena, Wellenberger, che lo accusa di essersi appropriato indebitamente dell'eredità di una vedova. Wellenberger riesce ad accorgersi giusto in tempo delle intenzioni omicide di Reißmann, e usa la prova del tentato avvelenamento per costringere il consigliere a dimettersi da tutte le sue cariche, consegnare l'eredità sottratta ai legittimi eredi e acconsentire al matrimonio di Sophie col giovane Klarenbach. L'opera si chiude con il ripristino della giustizia, siglato da un accordo di collaborazione tra i due avvocati che si proclamano

³⁶ Sul dramma, si vedano in particolare SIGRID SALEHI, *August Wilhelm Ifflands dramatisches Werk. Versuch einer Neubewertung*, Peter Lang, Frankfurt am Main 1990, pp. 302-304; ALEXANDER KOŠENINA, *Die Advokaten (1796)*, in *Ifflands Dramen. Ein Lexikon*, a cura di M. DEHRMANN, A. KOŠENINA, Wehrhahn, Hannover 2009, pp. 17-19. Per una contestualizzazione generale dell'opera drammatica di Iffland si vedano, oltre alla citata monografia di Salehi, i lavori di KARL LAMPE, *Studien über Iffland als Dramatiker mit besonderer Berücksichtigung der ersten Dramen*, Ströher, Celle 1899; KARL-HEINZ KLINGENBERG, *Iffland und Kotzebue als Dramatiker*, Arion, Weimar 1962, soprattutto pp. 41-79.

«Rechtsfreunde, Unrechtsfeinde!»³⁷, amici del diritto e nemici dell'illegalità.

Giustizia del cuore, giustizia delle leggi

La prima osservazione da fare sulla traduzione di Fabbrichesi riguarda proprio il tema della giustizia: la scelta di intitolare il dramma *L'autorità paterna* segnala uno spostamento del focus dal tema giuridico, rappresentato dai due avvocati che danno il titolo all'originale tedesco, verso la figura di Klarenbach padre, baricentro morale dell'opera. Non è dato sapere se Fabbrichesi ne fosse a conoscenza, ma nella versione del dramma andata in scena per la prima volta il 29 giugno 1795 a Vienna e poi il 2 novembre dello stesso anno a Berlino, era proprio il capomastro a comparire nel titolo, mentre i due uomini di legge si perdevano nel sottotitolo: *Der Zimmermeister, oder die Advokaten*³⁸. Dietro la scelta del traduttore può nascondersi il desiderio di evidenziare l'autorità morale del padre che, pur nella sua debole posizione sociale, riesce a trarre il figlio dalle seduzioni del potere e a ricondurlo al bene. E al contempo è lecito pensare che Fabbrichesi volesse inserire l'opera di Iffland, per strategia di mercato, nella scia di commedie familiari molto amate dal pubblico italiano, come *Il padre di famiglia* (1750) di Carlo Goldoni.

Alla modifica del titolo – un mutamento di superficie, seppur importante – Fabbrichesi fa seguire una serie di interventi testuali più profondi, che mirano a rimuovere o a ridurre gli scambi di battute sul tema della giustizia e della legalità, forse considerati troppo pedanti per il pubblico italiano. Ecco allora che accorcia, per esempio, i dialoghi di Wellenberger con il giovane Klarenbach e con Reißmann nel terzo atto (DA, 97-106), ed elimina quasi del tutto i latinismi che fanno sembrare l'anziano avvocato un personaggio saggio e al contempo buffo, che richiama alla memoria Olearius, il saccente dottore di legge del *Götz von Berlichingen* (1773) goethiano. Fabbrichesi espunge anche uno scambio di battute tra Reißmann e il viscido consigliere Selling (DA, 127-131), in cui quest'ultimo, vittima delle distorsioni dell'*amour propre* rousseauiano, chiede di poter scrivere un codicillo, per poter gloriarsi in pubblico di essere legislatore: «Aber, nicht wahr, sie helfen doch, daß ich auch einmahl ein Gesetz ganz allein

³⁷ AUGUST WILHELM IFFLAND, *Die Advokaten. Ein Schauspiel in fünf Aufzügen*, Georg Joachim Göschen, Leipzig 1796, p. 205. Da questa edizione si citerà in seguito nel corpo del testo con la sigla DA, seguita dal numero di pagina.

³⁸ Cfr. A. KOŠENINA, *Die Advokaten* (1796), cit., p. 17.

machen kann? [...] ein wirkliches Gesetz, wornach die Leute thun müssen. Wenn's auch ganz klein ist – nur daß man doch weiß, daß ich auch Gesetze mache. Es ist nur der Leute und des Ansehens wegen» (DA, 131). Fabbrichesi rimuove non solo questo dialogo, che mette in luce lo svilimento del diritto da parte dei funzionari di corte, ma – come si vedrà – elimina del tutto il personaggio di Selling, protagonista di una trama secondaria dell'azione.

Sempre all'interno della cornice discorsiva sul diritto, si rileva nella versione italiana un taglio integrale della scena conclusiva del dramma (DA, 202-206), in cui i due avvocati eponimi si propongono di seguire la legge del cuore e non dei codici: «Selten das *Corpus juris* gefragt – oft das Herz» (DA, 205)³⁹. Il dissidio tra giustizia del cuore e giustizia delle leggi è molto presente nell'opera e riflette un discorso cardine di fine Sette e inizio Ottocento, vale a dire lo scontro tra la posizione giusnaturalista, dominante nel corso dell'illuminismo (sia tedesco sia italiano), e l'incipiente positivismo giuridico di matrice storicista⁴⁰. In *Die Advokaten* assistiamo alla conversione del giovane Klarenbach da cieco sostenitore della legge scritta a rappresentante di una giustizia che precede i codici, dettata dal buonsenso, dalla ragione, dal sentimento. In questa evoluzione è accompagnato dal padre e da Sophie, entrambi portavoce nel testo di istanze illuministe. Nonostante espunga la scena conclusiva, considerata forse troppo farragginosa o moralmente problematica,⁴¹ Fabbrichesi non rimuove del tutto questo sottotesto giuridico. Al contrario, in un paio di scene il traduttore esplicita la posizione giusnaturalista del dramma, là dove Iffland la lasciava piuttosto in filigrana:

³⁹ Nella citazione del *Corpus iuris civilis* giustiniano è possibile individuare un ulteriore riferimento al discorso giuridico che permea il *Götz* di Goethe.

⁴⁰ Cfr. ANNETTE BROCKMÖLLER, *Die Entstehung der Rechtstheorie im 19. Jahrhundert in Deutschland*, Nomos, Baden-Baden 1997.

⁴¹ Come evidenziano alcune recensioni coeve, alla fine del dramma i due uomini di diritto non fanno una bella figura: Wellenberger lascia di fatto impunito Reißmann, e nella confusione dello *happy ending* viene insabbiata pure la connivenza del giovane Klarenbach. Tra i critici più puntuti va menzionato August Wilhelm Schlegel, che in una recensione si interroga sull'efficacia pedagogica e morale di una simile rappresentazione: «Wer wird nicht mit Widerwillen gegen die menschliche Natur von dem Schauplatze zurückkehren, wo man ihn mit dem Ekel gegen ihre mögliche Ausartung übersättigt, und eine so kurze Erholung dagegen gereicht hat? [...] Der Gute mag siegen: die Handlungen und die Demüthigung des Bösen hinterlassen einen niederschlagenden Eindruck, der allen Triumph verbietet, die Einbildungskraft befleckt und die Flügel der Seele lähmt» (AUGUST WILHELM SCHLEGEL, *Vermischte und kritische Schriften*, a cura di E. BÖCKING, Weidmann, Leipzig 1847, vol. 5, pp. 53-62: 54).

DA, 13-14:

M. Klarenbach. [...] die reiche Erbschaft ihrer alten Tante gehört den Kindern und nicht ihnen, dem sie wider Recht und **Redlichkeit** alles vermacht hat.
Hofrath. Ja, du lieber Gott, das Testament will es denn aber doch so.
M. Klarenbach. Freylich. Aber das Recht sollte es nicht wollen.
Hofrath. Ein letzter Wille, o lieber Gott, der ist heilig. Die Kinder dauern mich, aber –
M. Klarenbach. Ich habe das Testament angegriffen.

DA, 88:

Geheimerrath. zuckt die Achseln. Der **Buchstabe** hat entschieden, wie in so mancher Sache, wo unser Gefühl anders entscheiden möchte und nicht darf.
M. Reißmann. Und nicht darf. – Weiter.

AP, 8-9:

C. Mast. Io compiangio [...] quella vecchia zia che li ha diseredati, lasciando la sua pingue eredità a vostra signoria Illustrissima, in onta alla **natura** e alla giustizia.
De Reis. Il testamento è chiaro abbastanza.
C. Mast. Ma le leggi sono ancora più chiare.
De Reis. L'ultima volontà degli uomini è cosa sacra.
C. Mast. Degli uomini sì, non delle bestie. [...] **Chi oltraggia la natura è bestia, ed anzi bestia feroce;** alle corte! Io ho protestato contra quel testamento in difesa degli orfani.

AP, 28:

Clar. [...] la legge in questi casi è quella che determina; e non di rado avviene che il sentimento del giudice sarebbe diverso dalla sentenza che pronuncia; ma dove ci sono **codici e statuti** il primo dover nostro è di obbedire alle **prescrizioni**.
Sof. Mi fate compassione!

Nella prima citazione, a una vaga idea di «Redlichkeit» Fabbricarsi sostituisce – con una certa caparbia ermeneutica – un riferimento esplicito al diritto di natura, aggiungendo di proprio pugno una riflessione sulla bestialità dei documenti legali che non rispettano i vincoli naturali. Nel secondo passo egli risalta invece con un'accumulazione semantica l'ottusità del giovane Klarenbach, che nel confronto con Sofia si dimostra obbediente non alla propria facoltà di giudizio, al «Gefühl» («sentimento»), ma alla lettera delle leggi («Buchstabe»), dei «codici e statuti», delle «prescrizioni».

Nomen est omen

I personaggi di Iffland, dal profilo morale così facilmente individuabile, acquisiscono nelle dinamiche dell'azione drammatica il carattere di tipi. In particolare, Klarenbach padre e il consultore Reißmann sono portatori di valori opposti (probità vs. corruzione, laboriosità vs. vizio), riconducibili all'opposizione primaria tra borghesia e aristocrazia tipica del *bürgerliches Trauerspiel*. Al lettore accorto non sarà sfuggito che i due personaggi portano nomi parlanti: la trasparenza del capomastro è evo-

cata dal «chiaro ruscello» che compone il suo cognome, mentre il rapace Reißmann è un «uomo che strappa», che lacera i rapporti, che vuole sottrarre il giovane Klarenbach all'affetto del padre per portarlo sotto la propria ala.

Non di rado nell'originale il capomastro usa il verbo *reißen* per parlare del rivale. In un dialogo, per esempio, mette in guardia il figlio dicendogli che, mentre lui da architetto è abituato a costruire le case (e le relazioni umane), Reißmann le rade al suolo («reißt sie nieder» – DA, 56; AP, 22) con il suo uso improprio del potere. E più avanti, quando il giovane Klarenbach è posto davanti alla scelta tra Reißmann e il padre, ecco che questi inveisce:

DA, 119:

M. Klarenbach. [...] Holt ihn von mir –
reißt ihn weg aus meinen Armen –
reißt ihn los – er ist mein Sohn, und
 kein Vater läßt seinen Sohn selbst ins
 Elend gehen. Hans, ich lasse dich nicht,
 und gebe dich nicht – [...] willst du dich
 denn selbst los **reißen**?
Geheimerrath. [...] Nein, ich kann nicht –
 ich gehe mit euch – Fort von hier!

AP, 37:

C. Mast. Io a voi, signore, domando mio
 figlio, rendetemelo; anzi no, me lo
 riprendo io stesso... [...] Figlio, esci di
 qua, te lo comando.
Clar. Ma...
C. Mast. Lo voglio. L'ira mia non ha
 più freno [...] e salvare ti voglio, tuo
 malgrado, ingrato! esci, scusate; esci,
 obbedisci, signore, io sono suo padre.
 (*parte*)

Fabbrichesi non riproduce l'iterazione di quel *reißen* che definisce l'etimologia del personaggio: rinuncia a quella semantica dello strappo che Klarenbach padre usa, con atteggiamento maieutico, per far comprendere al figlio da che parte schierarsi. Al contrario, quasi a rimarcare quell'«autorità paterna» che dà il titolo alla sua traduzione, Fabbrichesi preferisce mostrare un giovane irrisolto che, messo alle strette, obbedisce alla voce grossa del padre piuttosto che a un sussulto interiore. Il traduttore non italianizza dunque i nomi dei due grandi rivali dell'azione, ma al contempo rinuncia anche a rendere quelle sfumature tipologiche presenti nell'originale che contribuiscono a delineare i tratti caratteriali dei personaggi.

Perdite, compensazioni e aggiunte

In generale, la versione di Fabbrichesi si caratterizza per ampie omissioni di scene, riduzioni e tagli: delle 206 pagine dell'originale ne rimangono appena 54 nella traduzione. Viene mantenuta la divisione in cinque

atti, ma il numero di scene è drasticamente ridotto da 56 a 29. Alcuni episodi particolarmente lunghi sono stati condensati a beneficio della rappresentazione scenica. Tra le numerose riduzioni operate da Fabbrichesi, vale la pena menzionare la riscrittura del quarto atto, che nell'originale comprende ben dodici scene e nella traduzione appena quattro, esito di un collage di momenti diversi: nella scena IV.1 Fabbrichesi riprende la scena V.1 del testo di Iffland; IV.2 e IV.3 sono una riduzione rispettivamente delle scene IV.1 e IV.5, mentre la scena conclusiva traduce la scena V.4 dell'originale, anche qui abbreviando. Questo montaggio dà prova dell'estro creativo e dell'ambizione autoriale del capocomico, per nulla intenzionato a scomparire dietro l'originale secondo il postulato dell'invisibilità del buon traduttore⁴².

In altri casi, intere porzioni di dialogo sono state rese con semplici indicazioni di scena, a esprimere con la gestualità anziché con le parole lo stato d'animo dei personaggi. Per esempio, anziché tradurre la lunga invettiva del capomastro contro il figlio corrotto (DA, 59-60), Fabbrichesi riproduce visivamente la disperazione del personaggio, con un'indicazione di scena che ne esprime tutta la vergogna e la preoccupazione: «*C. Mast. (colle mani coprendosi il volto, si andrà ritirando grado, grado, indi con un sospiro parte brontolando)*» (AP, 24).

La maggior parte delle omissioni sembra essere dovuta alla necessità funzionale di condensare in poche battute dialoghi spesso involuti o ripetitivi. In singoli casi, le perdite sono motivate da ragioni di carattere culturale: per esempio, quando Reißmann definisce Wellenberger con tono dispregiativo un attaccabrighe pietista («*ein pietistischer Klopf-fechter*» – DA, 43), Fabbrichesi (AP, 27) non può che astenersi dal tradurre l'appellativo culturospecifico, che avrebbe richiesto una spiegazione per il pubblico italiano, probabilmente digiuno di conoscenze specifiche sulle vicende confessionali tedesche.

Soltanto in un'occasione Fabbrichesi aggiunge anziché sottrarre. Si tratta di una breve diatriba tra Klarenbach padre e il servitore Luigi (Louis nell'originale), che si lamenta per il «salario [...] miserabile» che riceve dall'avvocato, insufficiente a garantirgli un'esistenza dignitosa: «Senza le mance, noi camerieri [...] saremmo spolpati come le mummie di Egitto» (AP 19). Questo inserto comico, che ricorda i battibecchi tra servitori e padroni nella commedia dell'arte, è del tutto assente nell'ori-

⁴² Cfr. LAWRENCE VENUTI, *The Translator's Invisibility. A History of Translation*, Routledge, New York 2018³, pp. 1-34.

ginale, e dimostra ancora una volta la particolare attenzione dell'imprenditore Fabbrichesi per il gusto del pubblico di arrivo.

Consumo e produzione

La modifica più importante apportata dal traduttore riguarda le vicende amorose di Friederike, la figlia del capomastro, innamorata dell'onesto guardaboschi Gernau e insidiata dal consigliere Selling, che cerca di sedurla ricoprendola di regali costosi. Dopo qualche indugio, Friederike decide di non cedere alle lusinghe del ricco pretendente e sceglie il vero amore. Fabbrichesi tralascia del tutto questa trama secondaria: i personaggi di Gernau e Selling scompaiono, e le scene che nell'originale presentavano riferimenti ai due corteggiatori vengono opportunamente ritoccate o cassate. Mentre Friederike assume un ruolo ancillare nella versione italiana, nel testo originale la sua vicenda occupa diverse pagine, di impostazione pedagogica, pensate per il pubblico femminile ma non solo: la virtù della giovane borghese minacciata dal nobile predatore diventa, pur nella sua dimensione domestica, metafora del conflitto – culturale e valoriale prima ancora che sociale – tra i due ceti.

Negli abiti e nei mobili pregiati che Selling recapita a Friederike, suscitando la gelosia del povero Gernau e l'ira di Klarenbach padre, è possibile individuare quell'asservimento alla moda, alla fruizione passiva di forme belle che nell'Età di Goethe viene letto come cifra distintiva dell'aristocrazia, in opposizione alla tensione creatrice, all'*ethos* della produzione che caratterizza invece la borghesia⁴³. Questa sublime operosità, questo agonismo produttivo è incarnato nel testo dall'architetto Klarenbach, che si vieta la sosta dell'ozio e del consumo («Ich? aufhören zu arbeiten? das ist, als wenn ich aufhören sollte zu leben» – DA, 20) e da Gernau, votato all'ideale borghese della *Pflicht*, del dovere che rafforza e ricompensa («sie lohnet und stärkt» – DA, 36). L'uomo di corte Selling, al contrario, è ossessionato dall'aver e dal mostrare, e punta a convertire Friederike e la sua famiglia al lusso: in una scena altamente simbolica, egli fa condurre via l'antico mobilio di casa Klarenbach e lo sostituisce con un arredamento alla moda («modern» – DA, 65; «modisch» – DA, 136). Friederike però si aggrappa fisicamente alla sedia del nonno, espressione dei *boni mores* da cui non intende separarsi (DA, 60-61). Quando poi prova

⁴³ Cfr. GIULIANO BAIONI, *La filologia e il sublime dionisiaco*, in FRIEDRICH NIETZSCHE, *Considerazioni inattuali*, trad. di S. Giametta e M. Montinari, Einaudi, Torino 1981, pp. VII-LXI: VIII-XV.

i sontuosi abiti (anche questi «modern» – DA, 75) recapitati da Selling, la fanciulla comprende di stare mascherando la propria identità, e li rifiuta: «ich bin nicht ich [...] – ich bin in einer Maskerade von Sachen, die mir gar nicht zukommen» (DA, 70).

Nel simbolismo talora didascalico di queste scene, Iffland esprime tutta l'ostilità di fine Settecento per la *Mode* e per il lusso, sospettati dai moralisti tedeschi di corrompere «die ruhige, arbeitende Bürgerklasse» (DA, 149), promovendo una cultura del consumo che precipita l'individuo nell'indolenza e nella languidezza anziché spronarlo alla produzione, al sacrificio, alla *Leistung*. Rimovendo la storia di Friederike – forse per via dei toni sentimentali, al limite del patetico, dell'originale – Fabbrichesi rinuncia nella sua traduzione a questa componente discorsiva fondamentale, legata all'impronta pedagogica del dramma borghese tedesco, che mira a gettar luce sulle mancanze dei potenti e, per contrasto, sulle virtù dei semplici cittadini.

Riflessioni conclusive

Salvatore Fabbrichesi, che come Iffland fu attore e impresario prima ancora che drammaturgo e traduttore, presenta con *L'autorità paterna* una versione dimidiata del dramma *Die Advokaten*. Si tratta di una «libera traduzione» ancora molto tipica per il primo Ottocento⁴⁴, caratterizzata da un rimaneggiamento complessivo dell'originale, che viene ora snellito, ora riscritto, mediato per una sensibilità differente da quella originaria, adattato alle esigenze di scena e al gusto del pubblico di arrivo. La traduzione risulta agile, viva, pronta per essere portata sul palcoscenico: è evidente che non è stata scritta con pretese di equivalenza o di correttezza filologica, ma piuttosto approntata sulle scene e forse addirittura concertata con gli attori, per testarne l'efficacia drammatica prima della pubblicazione.

Lo studio comparativo della traduzione e del testo di partenza ha evidenziato numerose perdite nella versione di Fabbrichesi, non solo sul piano delle dinamiche della trama o del numero di personaggi, ma anche dal punto di vista delle connotazioni discorsive e culturali del testo di Iffland che, se trasposte 1:1 in italiano, avrebbero corso il rischio di non essere del tutto comprese dal grande pubblico.

⁴⁴ Cfr. ALEXANDER NEBRIG, «*Neue Schriften*» oder die Übersetzungsfreiheit der Romantik, in *Kreative Praktiken des literarischen Übersetzens um 1800*, cit., pp. 17-50.

Resta in ogni caso da sottolineare l'importanza dell'operazione culturale realizzata da Fabbrichesi, espressione di un momento felice di contatto interculturale, che restituisce vigore al testo di partenza – a distanza di quasi trent'anni dalla sua pubblicazione – e al contempo importa nella cultura di arrivo una serie di situazioni drammatiche e motivi tipici del dramma borghese tedesco, filtrandoli per il pubblico italiano.

Fu grazie alla mediazione di traduttori per le scene come Fabbrichesi che autori non canonici ma amatissimi dal pubblico come Iffland e Kotzebue riuscirono a entrare nei teatri italiani di inizio Ottocento accanto ai grandi nomi, arricchendo il repertorio nazionale con opere capaci di intrattenere e divertire il pubblico, ma anche di veicolare idee e valori – opere che, come scrive Madame de Staël parlando proprio del talento di Iffland, «remplissent trop bien le but de toutes les épigraphes des salles de spectacle: *Corriger les moeurs en riant*»⁴⁵.

⁴⁵ [ANNE-LOUISE GERMAINE] BARONNE DE STAËL HOLSTEIN, *De l'Allemagne*, II, John Murray, London 1813, p. 240.

Lo stile letterario del Manifesto del partito comunista e la sua prima traduzione italiana

ULISSE DOGÀ

Lo stile letterario del Manifesto

Poesia della rivoluzione

Il *Manifesto del partito comunista* fu redatto da Marx ed Engels nel 1848 su incarico della Lega dei comunisti, all'epoca una segreta associazione operaia internazionale, al fine di avere un programma di partito «pratico e teorico, dettagliato, concepito per il pubblico»¹. Solo un anno prima Marx aveva dato alle stampe *Miseria della filosofia*, in cui – come già nell'*Ideologia tedesca* – sferrava un violentissimo attacco alla filosofia come ricerca astratta. Condotta a termine la polemica con la sinistra hegeliana e con Proudhon, si trattava per Marx di passare all'azione pratica, di condensare sul piano politico tutte le acquisizioni teoriche fino a lì maturate. Il *Manifesto* sintetizza nei suoi tratti essenziali la storia e la teoria della lotta di classe con lo scopo preciso di tracciare un orientamento politico per la lotta del proletariato di cui la Lega voleva farsi portavoce e guida. Certamente Marx non fu lo scopritore delle categorie di classe e di lotta di classe, e molti dei concetti pregnanti del *Manifesto* (“individuo come essere sociale”, “appropriazione”, “mercato mondiale”, “divisione del lavoro” ecc.) furono evinti per la filosofia critica dal confronto col sistema hegeliano del diritto, ma egli ora conduce la dialettica storica del conflitto fra le classi a una evidenza concettuale non puramente filosofica, ma mediata e orientata alla prassi. Nel 1847 Marx ritiene che il

¹ KARL MARX, FRIEDRICH ENGELS, *Manifesto del partito comunista*, Edizioni Lotta Comunista, Milano 1998, p. 103. Fra le molte edizioni del *Manifesto* questa presenta una versione riveduta e corretta della traduzione di Labriola, ma viene qui citata per la ricchissima appendice sulle edizioni e sulla diffusione del *Manifesto* dal 1848 al 1918, un'appendice che in sostanza traduce in italiano il lavoro di BERT ANDRÉAS, *Le Manifeste Communiste de Marx et Engels. Histoire et Bibliographie 1848-1918*, pubblicato da Feltrinelli in francese nel 1963. Per un'edizione ottima sia per la nuova traduzione di Marina Montanelli che per l'apparato critico si veda invece KARL MARX, FRIEDRICH ENGELS, *Manifesto comunista*, Ponte alle Grazie, Milano 2018.

momento sia maturo e che la rivoluzione proletaria sia da considerarsi come una concreta possibilità. La rivoluzione è però nei termini del *Manifesto* non una semplice o improvvisa rivolta, ma un periodo transitorio, caratterizzato da necessarie alleanze e tatticismi. Ci soffermiamo in via preliminare su questa differenza perché è di centrale importanza per capire anche l'aspetto retorico e narrativo del *Manifesto*.

Come ha chiarito Furio Jesi, rivolta e rivoluzione perseguono entrambe lo stesso scopo, ovvero la conquista del potere, ma esse si distinguono in una diversa concezione ed esperienza del tempo poiché la prima è un improvviso scoppio insurrezionale il cui decorso non implica necessariamente una strategia a lunga distanza, mentre la seconda si sviluppa secondo un disegno strategico e coordinando movimenti insurrezionali sul lungo periodo². Per quanto riguarda l'aspetto prettamente ideologico e quindi comunicativo, la rivolta si avvale di un sistema propagandistico che prevede la rievocazione di precedenti mitici e storici nei quali confida di trovare la motivazione e la forza per raggiungere i propri immediati obiettivi, come mostra esemplarmente proprio la cultura insurrezionale tedesca (dall'Ordine degli Illuminati di Adam Weishaupt, al movimento organizzatosi intorno a Friedrich Weidig e Georg Büchner, fino naturalmente allo Spartakusbund del 1919) che cercò di cristallizzare e rendere fruibile in determinate immagini un frammento del tempo storico, elevandolo a momento privilegiato dell'esperienza³. La rivoluzione invece – nell'idea paradigmatica di Marx – non può derivare la sua “poesia” dal passato, ma solo dal futuro. Secondo Marx è proprio nei momenti storici di crisi e cambiamento che gli uomini evocano “con timore” gli spiriti del passato, appropriandosi dei loro nomi, delle loro parole d'ordine e dei loro costumi per mettere in scena con abiti e linguaggi presi in prestito nuovi scenari storico-universali, come fece Lutero travestendosi da apostolo Paolo o i rivoluzionari del 1789-1814 da repubblicani e da cesari romani. Ma – chiarisce Marx nel *18 Brumaio* con un esempio perfettamente calzante con il nostro tema di storia e teoria della traduzione – così si comporta il principiante che ha imparato una nuova lingua e la ritraduce conti-

² FURIO JESI, *Spartakus. Simbologia della rivolta*, Bollati Boringhieri, Torino 2000, p. 19: «si potrebbe dire che la rivolta sospenda il tempo storico e instauri repentinamente un tempo in cui tutto ciò che si compie vale di per se stesso, indipendentemente dalle sue conseguenze e dai suoi rapporti con il complesso di transitorietà o di perennità di cui consiste la storia. La rivoluzione sarebbe invece interamente e deliberatamente calata nel tempo storico.»

³ *Ibid.*, p. 15.

nuamente nella propria, mentre si dimostrerà all'altezza dello spirito della nuova lingua solo quando si muoverà liberamente e creativamente in essa senza rievocazioni e dimenticando quella propria. Il pericolo nell'evocazione degli spiriti del passato è di trasformare la glorificazione delle nuove battaglie in una parodia delle antiche, perdendo così il vero legame con lo spirito rivoluzionario del passato e facendone circolare solo lo spettro: «La rivoluzione sociale del secolo decimonono non può trarre la propria poesia dal passato, ma solo dall'avvenire. Non può cominciare a essere se stessa prima di aver liquidato ogni fede superstiziosa nel passato»⁴. Le rivoluzioni borghesi che hanno preceduto quella comunista hanno avuto bisogno di rievocare precedenti mitici e storici per ingannarsi con la propaganda sul proprio contenuto, mentre quest'ultima deve emanciparsi dagli spettri delle generazioni passate facendo trionfare il contenuto sulle parole d'ordine. A differenza delle rivoluzioni borghesi, le quali passano rapidamente e come in estasi di successo in successo, ma hanno la vita breve di un bengala, le rivoluzioni proletarie del diciannovesimo secolo sono secondo Marx auto-critiche e discontinue, esse imparano dai propri errori e sono pronte a ricominciare sempre da capo fino a quando non si crea la situazione «in cui è reso impossibile ogni ritorno indietro»⁵.

Questa prospettiva storica e di lunga durata, critica e demistificante nei confronti della rivolta come momento privilegiato, mitologico e autocelebrativo, è esattamente la prospettiva fondativa del *Manifesto* in cui Marx condensa la "poesia" della rivoluzione proletaria orientata al futuro, ovvero in cui articola e orienta secondo una precisa modalità del discorso fatti storici, ideali sociali e strategie politiche al fine di marcare con un atto performativo un punto di non ritorno per la rivoluzione proletaria. Vedremo in questo intervento come l'emancipazione dai fantasmi del passato e la proiezione verso il futuro del *Manifesto* lo determini nelle intenzioni del loro autore non come semplice pamphlet politico, ma come poesia della rivoluzione internazionale, come *Weltliteratur*⁶, e indagheremo in particolare come proprio questa sua essenziale caratteristica di bene culturale comune oltre i limiti e le particolarità nazionali sia garan-

⁴ KARL MARX, *Il 18 Brumaio di Luigi Bonaparte*, Editori Riuniti, Roma 1974, p. 50.

⁵ *Ibid.*

⁶ Cfr. K. MARX, F. ENGELS, *Manifesto del partito comunista*, cit., p. 15. Sulla cultura letteraria di Marx si veda l'esauriente libro di SIEGBERT PRAWER, *Karl Marx und die Weltliteratur*, Beck, München 1983.

tita e si rispecchi nel continuo sforzo teorico e di attualizzazione dello scritto profuso nelle numerose prefazioni al *Manifesto* da parte di Marx ed Engels e nell'acceso interesse e nelle scrupolose cure delle traduzioni, fra cui quella italiana a cura di Pompeo Bettini per la quale Engels scrisse la sua ultima postilla.

Forma e contenuto del Manifesto

Sappiamo per testimonianza dello stesso Engels che la stesura definitiva del *Manifesto* è opera esclusiva della penna di Marx. Il *Manifesto* è un documento straordinario non solo da un punto di vista ideologico e politico, ma anche da quello letterario: la pregnanza dello scritto e il suo stile, ovvero la precisa struttura espositiva e la chiarezza concettuale da un lato, l'astuzia retorica e l'abile uso dei toni ironici, polemici ed apocalittici dall'altro, contribuirono essenzialmente alla sua popolarità e alla sua diffusione a livello mondiale. Numerosi sono gli studiosi che hanno sottolineato la forza retorica degli scritti di Marx. Analisi circostanziate sono state dedicate soprattutto al *Capitale*⁷, mentre meno frequenti sono state le analisi esplicitamente di carattere stilistico del *Manifesto* e gli studi sulle sue componenti discorsive, ovvero sulle sue strategie e tecniche narrative e di rappresentazione.

Gli studi sul carattere prettamente letterario del *Manifesto* sono stati in ogni epoca oggetto di critica da parte del fronte ideologico e scientifico della ricerca marxista che difficilmente ha accettato – quando non respinto del tutto – il tentativo di staccare l'aspetto genuinamente stilistico dal contenuto veicolato dai testi e di elevarlo a oggetto di indagine. Il filosofo della politica Robert Paul Wolff sostiene per esempio che Wilson – che fu tra i primi a occuparsi esclusivamente dello stile di Marx nel suo libro del 1940 sul pensiero rivoluzionario *To the Finland Station*⁸ – non essendo sfortunatamente in grado di giudicare le teorie economiche di Marx,

⁷ Per una panoramica sugli studi di carattere poetologico sul *Capitale* si veda l'informatissima introduzione al volume *Marx Konkret. Poetik und Ästhetik des Kapitals*, a cura di M. BIES, E. MENGALDO, Wallstein Verlag, Göttingen 2020.

⁸ Wilson dedica solo alcune pagine al *Manifesto*, testo che unisce la chiarezza e l'acutezza concettuale di Marx con il candore e l'umanità di Engels. Wilson sottolinea che da nessuna parte possiamo vedere meglio quanto Engels deve a Marx: la bozza di Engels *I principi del comunismo* è un lucido, ma incolore resoconto sull'industria contemporanea, in cui manca ogni tipo di emozione e partecipazione. Il *Manifesto* invece è secondo Wilson un testo densissimo ed esplosivo che comprime con estremo vigore e in modo avvincente una teoria della storia, un'analisi della società europea e un programma di azione rivoluzionaria. Cfr. EDMUND WILSON, *The Finland Station. A Study in the Writing and Acting of History*, Doubleday and Company, New York 1940, pp. 157-161.

non può nemmeno dirci per quale motivo Marx ha scelto di scrivere così come ha scritto⁹. Simili critiche potrebbero essere rivolte a Ludovico Silva, autore del fortunato *El estilo literario de Marx*¹⁰, ma è evidente che il posizionamento ideologico del poeta e filosofo venezuelano non solo lo mise serenamente al riparo da tali rimproveri, ma gli assicurò inoltre una grande diffusione in anni di particolare prosperità per l'editoria di orientamento marxista. Se gettiamo uno sguardo oltre la cortina di ferro, non ci deve sorprendere se lo studio probabilmente più esteso e puntiglioso sull'uso di mezzi metaforici nel *Manifesto* scritto dal linguista Eduard Kurka, pubblicato nei *Linguistische Studien* della Akademie der Wissenschaften der DDR nel 1973, si apre con un inchino retorico a Lenin, il quale parlando della «geniale chiarezza e forza d'espressione» del *Manifesto* intendeva certamente lodarne anche l'aspetto linguistico che considerato il concetto espresso, parola di Lenin, «calza proprio a pennello»¹¹. Più recentemente, in un articolo del 1998 pubblicato sulla rivista «L'Espresso», anche Umberto Eco aveva offerto un'analisi stilistica del *Manifesto* in cui dichiarava la necessità di studiarlo dal punto di vista della qualità letteraria e della sua straordinaria struttura retorico-argomentativa¹². L'articolo di Eco fu oggetto di un duro attacco da parte del poeta e critico militante Sanguineti. Nella prefazione a un'edizione del *Manifesto* della casa editrice Meltemi, pubblicazione scomunicata dall'*Unità* con l'accusa ridicola di

⁹ ROBERT PAUL WOLFF, *Moneybags Must Be So Lucky. On the Literary Structure of Capital*, The University of Massachusetts Press, Amherst 1988, p. 7.

¹⁰ Al *Manifesto* Silva dedica tuttavia solo qualche riga di passaggio, in cui lo caratterizza come un caso esemplare di adattamento di uno scritto ideologico a un determinato e ricercato stile letterario, al fine di catturare l'attenzione e affascinare il proprio pubblico di lettori: il tono apocalittico nella presentazione dei fatti, la descrizione della storia come teatro della lotta di classe, la previsione della rivoluzione come evento terrificante e, più in generale, l'aspetto poetico ovvero l'uso abbondante di metafore e figure retoriche in un discorso ideologico, danno a questo scritto un'aria dirompente e dissacrante, ma rendono esplicita l'intenzione comunicativa e non scientifica dello scritto. Cfr. LUDOVICO SILVA, *El estilo literario de Marx*, Siglo Veintiuno Editore, Madrid 1975², pp. 105-106.

¹¹ EDUARD KURKA, *Metaphorische Darstellungsmittel im «Manifest der kommunistischen Partei» und ihre sprachliche Wirkung*, «Linguistische Studien», 1973, A, 4, pp. 1-44: 2. L'articolo, fra una citazione di Honecker, doverosi rimandi a ideologi sovietici e svariati accenni a membri del Zentral Komitee della SED, passa dunque al setaccio il *Manifesto* e ne analizza la «denk- und sprachökonomische Funktion» ricavandone almeno un centinaio di formulazioni retoriche (4 similitudini, circa 30 personificazioni, 70 metafore e qualche metonimia). L'aridità dell'esposizione è bilanciata dall'animosità con cui Kurka attualizza la critica esposta nel *Manifesto* ai partiti socialisti di metà Ottocento contro i partiti socialisti del mondo occidentale e il loro illegittimo uso del lascito teorico e linguistico di Marx.

¹² L'articolo *Lo stile letterario del Manifesto*, pubblicato l'8 gennaio 1998 ne «L'Espresso», si può leggere ora in UMBERTO ECO, *Sulla letteratura*, Bompiani, Milano 2002, pp. 30-34.

dogmatismo¹³, Sanguineti polemizza con l'atteggiamento degli intellettuali italiani che, di fronte all'onnipotenza del capitale globalizzato, alla totale disumanizzazione dei rapporti sociali, alla sconfitta del proletariato a livello mondiale, elogiano le qualità letterarie del *Manifesto*, tacendo del tutto sul contenuto ideologico, ovvero sul destino della lotta di classe nell'epoca contemporanea¹⁴. Sia le interpretazioni esclusivamente stilistico-letterarie del *Manifesto* che la loro critica si giocano sulla separazione di contenuto e forma, ovvero su quella concezione dualistica, comune alla critica stilistica come ai suoi avversari, che sdoppia il testo in significanti e significati. Tale discontinuità, abbondantemente criticata e superata nelle discussioni sul linguaggio poetico, dev'essere nuovamente esaminata nel caso di un testo ideologico come il *Manifesto*: anche in questo caso lo stile particolare e marcato non va considerato come accessorio e ornamentale rispetto al contenuto di cui è forma, ovvero il testo non consiste di due dimensioni eterogenee, ma va affrontato come un'unica entità.

Nel tentativo di superare questo dualismo, gli studi letterari divenuti studi culturali hanno proposto un cambiamento di paradigma: non si tratta nel caso di testi non letterari o poetici, come appunto quelli di Marx, di rintracciare influssi del linguaggio letterario o l'uso di mezzi retorici recuperati dalla tradizione poetica, ma di mostrare la poeticità intrinseca al linguaggio ideologico o scientifico, enucleare insomma una poetologia del sapere¹⁵. Sulle orme di Foucault, questa metodologia intende chiarire quali modi di rappresentazione privilegia e costruisce l'ordine del sapere; quali leggi e procedimenti esso segue nell'inclusione e nell'esclusione di avvenimenti, dati, concetti e forme; mostrare in che modo e per quali motivi gli oggetti del sapere non vadano ricercati o localizzati nei referenti esterni al discorso, ma nei modi del discorso stes-

¹³ Cfr. l'informattissimo intervento sulle prefazioni al *Manifesto* in Italia di FRANCESCO GALOFARO, *Le prefazioni italiane del Manifesto. Colpo d'occhio sullo sviluppo del marxismo in Italia*, «Sinistrainrete», 14 aprile 2016, <<https://www.sinistrainrete.info/marxismo/7006-francesco-galofaro-le-prefazioni-del-manifesto.html>> (29 dicembre 2020).

¹⁴ EDOARDO SANGUINETI, *Introduzione* a K. MARX, F. ENGELS, *Manifesto del Partito Comunista*, Meltemi, Roma 1998, p. 15: «All'intellettuale, in congiunture di questa specie, appare preferibile, e di gran lunga, il cosmopolitismo all'internazionalismo. Se ammira e loda il *Manifesto*, infatti, sarà, nel migliore dei casi, perché arriva ad apprezzarne, e persino a invidiarne, avendo fatto i suoi seri studi, l'efficacissima struttura rettorica e la stupefacente abilità oratoria. Sarà citato al merito, in compenso, in quarta di copertina.»

¹⁵ Cfr. JOSEPH VOGL, *Poetologie des Wissens um 1800*, Fink Verlag, München 1999. Per uno sguardo generale sulle molteplici e fruttuose applicazioni di questa metodologia si veda il recente compendio a cura di R. BORGARDS, H. NEUMEYER, N. PETHES, Y. WÜBBEN, *Literatur und Wissen. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Metzler Verlag, Stuttgart-Weimar 2013.

so¹⁶. Questo metodo di indagine, per quanto riguarda il *Manifesto*, è stato messo a frutto esemplarmente da Derrida ne *Gli spettri di Marx*, dove il filosofo francese – qui sorprendentemente vicino alle tesi dell'avversario Foucault¹⁷ – si esercita in una decostruzione del concetto di spettro. I risultati ottenuti da Derrida sono sembrati per un certo tempo di assoluto rilievo, ma la dissezione del lessico e della semantica del *Manifesto* ha mostrato da subito degli aspetti problematici che, soprattutto negli epigoni¹⁸, diventano involontariamente nebulosi o parodistici: quando il discorso filosofico, scientifico, ideologico non viene più distinto da quello letterario e quando l'analisi del testo – abbandonato il terreno storico – si risolve in uno smontaggio e rimontaggio dei suoi elementi e modi di rappresentazione, allora non si ha un superamento della contrapposizione fra contenuto e forma, ma uno slittamento dell'attenzione ermeneutica sul piano esclusivo dei significanti, i quali, però, considerati in se stessi divengono del tutto autoreferenziali e astratti¹⁹.

¹⁶ Foucault per primo – ne *Le parole e le cose*, poi più precisamente nel saggio *Che cos'è un autore?* – aveva descritto Marx non solo o non semplicemente come autore delle sue opere, ma più essenzialmente come un «fondatore di discorsività», ovvero come colui che ha prodotto attraverso il suo linguaggio possibilità e regole di altri testi, che ha creato attraverso l'instaurazione di una serie di differenze rispetto ai suoi stessi testi le basi per una certa tipologia di discorso politico-economico o filosofico che quindi non sarà solo imitazione, ma applicazione, proseguimento, accrescimento. Foucault invita a una analisi di Marx che non parta tuttavia dai caratteri formali della scrittura, ma dalle sue proprietà discorsive irriducibili a leggi di grammatica e logica. Bisogna partire in altre parole non dai valori espressivi, ma dalle modalità di esistenza del discorso. Cfr. MICHEL FOUCAULT, *Scritti letterari*, Feltrinelli, Milano 2004, p. 20: «Forse è tempo di studiare i discorsi non più soltanto nel loro valore espressivo o nelle loro trasformazioni formali, ma nelle modalità della loro esistenza: i modi di circolazione, di valorizzazione, di attribuzione, di appropriazione dei discorsi variano con ogni cultura e si modificano all'interno di ciascuna; la maniera in cui si articolano su dei rapporti sociali si decifra in modo, mi sembra, più diretto nel gioco della funzione-autore e nelle sue modificazioni piuttosto che nei temi o nei concetti che essi mettono in opera.»

¹⁷ Cfr. WARREN MONTAG, *Spiriti armati e disarmati*, in JACQUES DERRIDA, *Marx & Sons. Politica, spettralità, decostruzione*, Mimesis, Milano 2008, p. 88.

¹⁸ Si vedano per esempio i numerosi nonsense nell'articolo di JÖRN ETZOLD, *Am Ende des Kommunismus. Zur Erzählbarkeit des Proletariats bei Marx*, in *Wissen. Erzählen. Narrative der Humanwissenschaften*, a cura di A. HÖCKER, J. MOSER, P. WEBER, Transcript Verlag, Bielefeld 2006, pp. 29-40. All'opposto di questa tendenza si situa la chiara e costruttiva analisi letteraria e stilistica di alcuni testi di Marx, fra cui anche il *Manifesto*, di STEFANO BRUGNOLO, *La letterarietà dei discorsi scientifici. Aspetti figurativi e narrativi della prosa di Hegel, Tocqueville, Darwin, Marx, Freud*, Bulzoni, Roma 2001.

¹⁹ Il gesto derridiano, ricco fino a poco tempo fa di innumerevoli imitazioni, ha inaugurato un sorta di marxismo accademico fantasmatico e spettrale – lontanissimo dalle intenzioni diremo primariamente illuministiche di Marx – che di fatto si è spento con la stessa velocità con cui era apparso all'orizzonte: un bengala nel campo in perenne rivoluzione e ricerca del nuovo degli studi culturali che si intendono critici e che si esaltano per la “differenza” enfatica e ridondante fra uno “spettro” e uno “spirito”. Cfr. JACQUES DERRIDA, *Gli spettri di Marx. Stato del debito, lavoro*

Drammaturgia e ritmo del Manifesto

Lo stato delle cose attuali può apparire tanto più bizzarro se, come ha suggerito recentemente Martin Puchner²⁰, si prendono in esame le indagini di critici come Kenneth Burke o Marshall Berman o di filosofi marxisti come Gramsci e Althusser che a loro tempo avevano colto e messo in luce dal punto di vista della critica filosofica e letteraria, marxista e non, il nesso essenziale che lega il contenuto del *Manifesto* alla sua forma: lo scritto di Marx non è una descrizione particolarmente efficace sul piano retorico della storia delle rivoluzioni borghesi e dell'attualità della rivoluzione proletaria, ma è la rappresentazione della storia *come* processo di rivoluzioni che tende al rivolgimento finale.

È merito di Kenneth Burke aver enucleato una originale teoria degli atti linguistici e averla applicata al *Manifesto* sottolineando l'efficacia della sua struttura "drammaturgica". Il *dramatist pentad*, lo schema interpretativo di Burke, ricavato da Aristotele, è costituito di cinque categorie di cui quattro (*agent, agency, act, purpose*) offrono prospettive differenti sull'azione, mentre la quinta (*scene*) descrive appunto lo scenario o il campo in cui accade l'azione. Il *Manifesto* non solo rappresenta la tensione fra la speranza in un 'atto' rivoluzionario che trasformerebbe lo 'scenario' del mondo e la coscienza che ogni visione, idea, speranza è – contrariamente all'idealismo hegeliano – determinata dalle condizioni materiali. Più essenzialmente, l'atto propagandistico del *Manifesto* assume implicitamente che le idee in esso contenute sono *forze* sociali e che il corso delle azioni umane, al di là della stringente dialettica materialistica, può essere in un certo grado alterato dalla diffusione di queste idee, le quali dunque non sono solo il riflesso delle condizioni sociali, ma possono essere il veicolo per il cambiamento di queste condizioni²¹.

del lutto e nuova Internazionale, Raffaello Cortina Editore, Milano 1994, p. 22 e sgg. Il dato crudo che la "hantologie" di Derrida, ricavata dalla decostruzione del primo paragrafo del *Manifesto*, non giochi più nessun ruolo nel discorso filosofico e critico contemporaneo, se non per aggirarsi nei meandri della filosofia di Derrida stesso, è la prova più plastica della sua effettiva inutilità per la comprensione delle componenti discorsive e narrative del *Manifesto* essenzialmente legate al proprio contenuto. Si vedano le tempestive critiche rivolte alla decostruzione di Marx da parte di Negri, Jameson e Montag in J. DERRIDA, *Marx & Sons*, cit.

²⁰ Cfr. MARTIN PUCHNER, *Poetry of the Revolution. Marx, Manifestos, and the Avant-Gardes*, Princeton University Press, Princeton and Oxford 2006, pp. 11-68.

²¹ Cfr. KENNETH BURKE, *A Grammar of Motives*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 1945, pp. 204-207. Come ha sottolineato Meschonnic, l'idea forte che emerge dall'interpretazione di Burke del *Manifesto* è che la comunicazione è azione e che non vi può essere una scissione fra piano della storia e piano del linguaggio o della letteratura, poiché tutto ciò che è sociale appartiene anche all'ordine simbolico, mentre il linguaggio non è la maschera

In *Metahistory* White si ricollega direttamente a Burke per costruire la sua teoria tropologica e il suo concetto di “prefigurazione” del discorso storico. In pagine densissime egli corregge l’analisi di Burke specificando che nel *Manifesto* il pensiero di Marx si muove simultaneamente sul piano meccanicistico e su quello organicistico, e per questo utilizza fondamentalmente due differenti protocolli linguistici o narrativi: «metonimico» quando la modalità delle relazioni fra le parti è meccanicistica ovvero estrinseca (come per esempio quando Marx descrive il modo in cui alla manifattura subentrò la grande industria moderna e al cetto medio industriale subentrarono gli industriali miliardari), e «sineddochico» quando la modalità delle relazioni fra le differenti fasi della storia è organicistica, ovvero intrinseca e la relazione è quindi fra qualità condivise (come per esempio quando Marx mostra come la borghesia moderna sia il prodotto di un lungo processo di sviluppo ed emancipazione economica e politica rispetto alla signoria feudale)²². Il *Manifesto* mette in scena secondo White la trasformazione di una condizione storica e sociale originariamente caratterizzata dalla modalità meccanicistica e che proprio attraverso la sua descrizione e critica passa dallo stato metonimico ridotto a quello di un’unione sineddochica²³. Il vantaggio della griglia interpretativa di White è per quanto riguarda l’analisi letteraria del *Manifesto* evidente: gli elementi retorici non servono, ma governano il discorso storico e ideologico, ovvero essi non sono ornamentali rispetto al contenuto, ma, al contrario, lo costituiscono nel senso che cercano di portare alla luce e di mostrare come storici e dialettici i nessi apparentemente meccanicistici e naturali; i tropi sono impiegati nello sforzo di portare alla coscienza del proletariato ciò che gli è sconosciuto o estraneo in modo tale che la classe degli sfruttati possa divenire certa del proprio compito rivoluzionario²⁴.

o superficie di moti più profondi o la forma di un contenuto, ma appunto azione e in quanto tale insolubilmente unito all’etica e alla politica. Cfr. HENRI MESCHONNIC, *Que les signes sont des actes, selon Kenneth Burke*, «Littérature», 1991, 84, pp. 61-76: 62-63 e 72-74.

²² Cfr. HAYDEN WHITE, *Retorica e storia*, Guida, Napoli 1978, p. 311.

²³ Nel *Manifesto* Marx «dispensava l’ordine sociale dalla completa determinazione da parte di forze causali come un modo per comprendere la dinamica dei suoi attributi strutturali interni. Sebbene l’ordine sociale segua, e ne sia determinato nella sua configurazione generale, le cause che agiscono meccanicisticamente nella Base (i modi di produzione), la dinamica interna della Sovrastruttura deve essere compresa nel modo di relazione sineddochica. E il Comunismo, a parere di Marx, non era che l’ordine sociale concepito nel modo di una perfetta integrazione sineddochica» (*ibid.*, p. 315). Come ha sottolineato Ricoeur, grazie alla teoria tropologica White, sulla scia di Vico e Burke, supera il criterio binario della linguistica offrendo una varietà di figure retoriche in cui si concretizzerebbe il discorso storico (cfr. PAUL RICOEUR, *Tempo e racconto*, III, Jaka Book, Milano 1988, p. 233).

²⁴ Il *Manifesto* tuttavia, conclude White la sua analisi tropologica, è esso stesso un documento

Abbiamo fin qui sottolineato la duplicità degli studi letterari sul *Manifesto* (stile e discorso) in modo strategico e funzionale allo scopo di ricavare elementi e categorie utili per una analisi critica delle sue traduzioni: secondo Meschonnic la prima tendenza opera una scissione fra gli elementi formali e contenutistici del testo, la seconda ne recupera l'unità sul piano discorsivo. Il critico e poeta francese ha sottolineato con forza che se si parte dalla concezione dualistica del modello segnico, la scelta del traduttore sarà fra la fedeltà alla forma o quella al contenuto, mentre si tratta di cogliere il «continuo» del discorso, l'interazione fra gli elementi prosodici, sintattici, semantici che solo una considerazione delle «continuità che formano un sistema discorsivo»²⁵ può garantire. Tradurre un testo significa allora per Meschonnic tradurre non i singoli elementi di una lingua, ma un complesso specifico della lingua organizzato e modellato da un determinato ritmo. La traduzione presuppone in altre parole una comprensione del «ritmo» di un discorso non in senso rigidamente metrico, ma in una accezione larga, ovvero come strutturazione di tutti gli elementi del discorso che partecipano al processo di significazione. La poetica del ritmo di Meschonnic, basandosi e approfondendo uno studio di Benveniste sulla nozione di ritmo nella sua espressione linguistica, intende il ritmo in senso presocratico, come disposizione, configurazione momentanea degli elementi in una frase, non come struttura fissa o metro prestabilito²⁶.

fondamentalmente «ironico» poiché Marx sapeva all'epoca della sua composizione che la rivoluzione da lui proclamata non poteva essere compiuta nell'immediato, egli sapeva che «lo stadio sinodochico della coscienza, presupposto dagli scopi a cui mirava, non era stato ancora raggiunto dal proletariato europeo» (H. WHITE, *Retorica e storia*, cit., p. 315).

²⁵ Cfr. HENRI MESCHONNIC, *Il ritmo come poetica. Conversazioni con Giuditta Isotti Rosowsky*, Bulzoni, Roma 2006, p. 43.

²⁶ ID., *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Verdier, Lagrasse 1982, pp. 216-217, traduzione citata da EMILIO MATTIOLI, *La poetica del ritmo di Henri Meschonnic*, in *Ritmologia*, a cura di F. BUFFONI, Marcos y Marcos, Milano 2002, pp. 15-2: 16: «Io definisco il ritmo nel linguaggio come l'organizzazione delle marche attraverso le quali i significanti, linguistici ed extralinguistici (nel caso della comunicazione orale soprattutto) producono una semantica specifica, distinta dal senso lessicale, e che io chiamo la significanza, cioè i valori propri di un discorso e di uno solo. Queste marche possono collocarsi a tutti i 'livelli' del linguaggio: accentuali, prosodici, lessicali, sintattici. Esse costituiscono insieme una paradigmatica e una sintagmatica che neutralizzano precisamente la nozione di livello. Contro la riduzione corrente del 'senso' al lessicale, la significanza appartiene a tutto il discorso, essa è in ogni consonante, in ogni vocale che, in quanto paradigmatica e sintagmatica, produce delle serie. Così i significanti sono tanto sintattici quanto prosodici. Il 'senso' non è più nelle parole, lessicalmente. Nella sua accezione ristretta, il ritmo è l'accentuale, distinto dalla prosodia – organizzazione vocale, consonantica. Nella sua accezione larga, quella che io implico qui più spesso, il ritmo ingloba la prosodia. E, oralmente, l'intonazione. Organizzando insieme la significanza e la significazione del discorso, il ritmo è l'organizza-

Le conseguenze della teoria di Meschonnic per la riflessione traduttologica di testi non letterari è rilevante, poiché se il superamento/rifiuto del dualismo fra forma e contenuto dell'opera letteraria è, nella pratica traduttoria, diremmo pressoché implicita o ovvia, lo stesso non si può certo dire della traduzione di opere filosofiche o scientifiche che soffrono più pesantemente di un approccio traduttorio concentrato sul contenuto e che trascura di conseguenza la musicalità e il ritmo caratteristici di alcuni testi oltremodo brillanti e significativi anche dal punto di vista stilistico. Secondo Meschonnic la filosofia stessa è complice e beneficiaria della concezione dualistica del segno poiché può così relegare in alcuni e centrali casi – come per esempio nell'interpretazione e nella traduzione della Bibbia – a questioni stilistiche l'essenza poetica del testo, estrandone invece dei significati particolari, manipolabili²⁷. Si tratta allora per il teorico francese di denunciare questo patto della filosofia con il segno, ovvero di de-concettualizzare il linguaggio e di ripartire dal legame originario fra linguaggio, poesia, etica e politica, ovvero, di nuovo, dal ritmo. Superata l'eterogeneità delle categorie di ragione e riacquistata l'unità originaria del testo è possibile per il traduttore rendere l'organizzazione portante del testo originale in un'altra lingua: nelle parole di Meschonnic, tradurre non il senso, ma la sua significanza²⁸.

Vedremo concretamente nel confronto fra le prime traduzioni italiane del *Manifesto* che la qualità della traduzione cambia notevolmente se il ritmo è parte della strategia traduttoria o se al contrario la versione vuole rendere conto del senso del testo. Per Meschonnic si tratta, in ultima istanza, di promuovere un approccio poetico al testo filosofico o scientifico che superi un atteggiamento sterilmente, rigidamente filologico e concettuale²⁹. E proprio questa contrapposizione teorizzata in astratto da Meschonnic fra un approccio poetico e uno tecnico è quella storicamente

zione stessa del senso del discorso. E il senso essendo l'attività del soggetto dell'enunciazione, il ritmo è l'organizzazione del soggetto come discorso nel e attraverso il suo discorso.»

²⁷ Cfr. *Id.*, *Éthique et politique du traduire*, Verdier, Lagrasse 2007, pp. 166-167.

²⁸ *Id.*, *Poétique du traduire*, Verdier, Lagrasse 1999, p. 102, traduzione citata da EMILIO MATTIOLI, *La poetica del tradurre di Henri Meschonnic*, «Rivista internazionale di tecnica della traduzione», 2003, 7, pp. 29-36: 33: «La situazione delle traduzioni trova là i suoi criteri specifici; testo per testo, o non-testo per testo. E questo vale non solamente per i componimenti poetici. Un testo filosofico ha anche la sua poetica. Ove appare tanto più che la riduzione al senso è propria di una filosofia povera, che si impone soltanto attraverso il dogmatismo e l'inerzia dell'establishment universitario. Un culto pedante e falso della scienza. In cui si impone tanto più la critica e il ruolo strategico del tradurre».

²⁹ *Ibid.*, pp. 103, 112-113, 122.

determinatasi fra la versione del *Manifesto* del poeta Bettini e quella contemporanea del filosofo Labriola.

La traduzione italiana del Manifesto di Pompeo Bettini

Le prime traduzioni del Manifesto

Il drammatico fallimento dei moti rivoluzionari in tutta Europa nel 1848 e il seguente periodo di reazione e di violenta repressione lungi dallo smentire, confermarono plasticamente il valore delle tesi marxiane sulla crisi della borghesia europea e sulla sua paura dello spettro del comunismo. I principi del *Manifesto* ebbero notevole diffusione fra i lavoratori e le loro associazioni a livello internazionale: alla prima edizione in lingua tedesca pubblicata a Londra seguirono nello stesso anno delle ristampe in Germania, la traduzione in francese, in polacco e in danese; la prima traduzione in inglese è del 1850, quella russa ad opera di Bakunin apparve agli inizi degli anni Sessanta, durante gli anni Settanta viene tradotto in serbo, in portoghese e in ungherese; nel 1886 viene tradotto in norvegese e in spagnolo. Con grande ritardo rispetto agli altri paesi europei, la prima traduzione completa e fedele del *Manifesto* in Italia risale solo al 1892: pubblicata a puntate sulla rivista socialista «Lotta di classe», è opera di Pompeo Bettini, poeta crepuscolare scomparso prematuramente³⁰. Coscienti del valore ideologico e quindi implicitamente transeunte del messaggio espresso, Marx ed Engels apportarono nel corso dei decenni modifiche lessicali e concettuali e scrissero nuove prefazioni in occasione di nuove traduzioni, secondo la loro vocazione scientifica e l'intento esplicito di storicizzare le tesi del *Manifesto*, senza per questo snaturarne o relativizzarne l'essenza rivoluzionaria e lo scopo propagandistico: l'ideologia del *Manifesto* non perse la sua vitalità e poté costituire un continuo punto di riferimento per nuovi partiti, associazioni, gruppi, appunto perché Marx ed Engels attraverso le loro continue attualizzazioni, autocritiche e prese di posizione non smisero di parlare al loro pubblico sempre più numeroso, evitando così di dogmatizzare e sclerotizzare la dialettica del conflitto tracciata con precisione già nella prima stesura. In questo senso la traduzione fu intesa dal punto di vista ideologico come essenziale prassi di anti-cristallizzazione e continuo rinnovamento del messaggio rivoluzionario.

³⁰ Tutte le notizie di carattere storico sulle traduzioni italiane del *Manifesto* sono tratte da K. MARX, F. ENGELS, *Manifesto del partito comunista*, cit. pp. 421-435.

Sebbene nel preambolo del *Manifesto* Marx accenni a una imminente versione italiana, non vi è traccia di una traduzione italiana approvata dagli autori prima di quella di Bettini. Fino a lì circolarono versioni non ufficiali, parziali o scorrette. L'economista Vito Cusumano aveva riassunto le tesi del *Manifesto* nel suo scritto *Sulla questione attuale degli studi economici in Germania* del 1875; alcuni estratti del *Manifesto* compaiono anche nella traduzione italiana del *Capitale* presso la casa editrice Ute di Torino nel 1886. Dall'agosto al novembre del 1889 il periodico «Eco del Popolo» di Cremona pubblica a puntate la prima traduzione italiana del *Manifesto*, ma si tratta di una traduzione ancora parziale, alcune parti sono solo riassunte, altre mancano del tutto, come le importanti prefazioni di Marx ed Engels e la terza parte, *Letteratura socialista e comunista*. È del 1891 la prima traduzione quasi integrale, pubblicata a Milano dall'editore e tipografo Flaminio Fantuzzi ad opera dell'anarchico Pietro Gori, il quale firma anche una prefazione in cui auspica future e migliori traduzioni del testo, mentre la conclusione del suo scritto stravolge in termini anarcoidi il chiaro messaggio propagandistico del *Manifesto*. Gori è cosciente della precarietà della sua traduzione, condotta non sulla base dell'originale tedesco, ma sulla versione francese e quindi caratterizzata da molte imprecisioni terminologiche e concettuali; la cosa tuttavia più grave è che la versione di Gori viene stampata all'oscuro di Engels, il quale, avvertito dall'amico Martignetti di questa traduzione scorretta, confessa in una lettera del marzo 1891 a Filippo Turati di aspettare finalmente una buona traduzione italiana del *Manifesto*. Turati, direttore della rivista socialista «Critica sociale», aveva avviato con il consenso di Engels proprio nel 1891 una traduzione del *Manifesto* da pubblicare a puntate, incaricando l'amico e poeta Pompeo Bettini di tradurre il testo sulla base della quinta edizione tedesca del 1883. Probabilmente a causa dell'uscita concomitante della traduzione di Gori, la pubblicazione della traduzione di Bettini viene posticipata. Nel dicembre del 1892 Turati annuncia sul numero 8 della rivista «Lotta di classe», organo del Partito dei Lavoratori Italiani, la pubblicazione a puntate della «prima e la sola traduzione italiana del *Manifesto* che non sia un tradimento»³¹. Una versione rivista leggermente e arricchita dalla prefazione di Engels e da note esplicative ricavate dall'edizione inglese del 1890 viene poi pubblicata in opuscolo nel 1893 nella collana della rivista «Critica sociale», «Biblioteca

³¹ *Ibid.*, p. 427.

della *Critica Sociale*”. La prefazione scritta da Engels su preghiera di Turati alla traduzione italiana di Bettini fu l’ultimo intervento sul *Manifesto* ad opera dei suoi autori. Qui Engels, dopo aver ricapitolato nuovamente gli avvenimenti rivoluzionari del 1848, esplicitato la necessaria fase di transizione e il ruolo dei regimi industriali e borghesi per la formazione e crescita della classe del proletariato, augura all’edizione italiana di essere di buon auspicio per la vittoria del proletariato in Italia e conclude con un riferimento storico e letterario a Dante, presumibilmente ricavato dall’estetica di Hegel: «Il *Manifesto comunista* rende pienamente giustizia al ruolo rivoluzionario svolto dal capitalismo nel passato. La prima nazione capitalistica è stata l’Italia. La fine del Medioevo feudale, l’inizio dell’era capitalistica moderna sono scanditi da una gigantesca figura di genio. Un italiano – Dante, al tempo stesso l’ultimo poeta del Medioevo e il primo poeta moderno. Oggi, come nel ’300, si delinea una nuova era storica. L’Italia ci donerà il nuovo Dante che scandirà l’ora della nascita di questa era proletaria?»³². La versione di Bettini verrà ristampata negli anni numerose volte e ripresa o riprodotta da altri editori. Contemporaneamente all’impresa di Turati e Bettini anche Labriola stava preparando una traduzione da posporre a un suo studio sulla genesi del *Manifesto*; lo studio, approvato da Engels, esce in francese nel 1895 sulla rivista diretta da Georg Sorel «Devenir Social», mentre la versione italiana sarà pubblicata nel 1902 a cura di Benedetto Croce e infine sarà incluso nel volume che raccoglie i saggi di Labriola sul materialismo storico. In appendice all’edizione italiana del saggio viene posta la traduzione del *Manifesto*, portata a termine grazie all’aiuto della moglie Rosalia Carolina de Sprenger. Nonostante la traduzione di Labriola sia più corretta nel lessico e concettualmente, la traduzione di Bettini si impose come quella ufficiale del *Manifesto* fino al secondo Dopoguerra.

Profilo di Pompeo Bettini

Pompeo Bettini non può certo essere considerato un nuovo Dante, ma, probabilmente unico poeta fra i traduttori del *Manifesto*, infuse come vedremo tutta la sua sensibilità artistica nella resa ritmica della prosa fortemente scandita e incalzante di Marx. Scriverà Turati dopo la prematura morte di Bettini nel 1896 in un commosso necrologio su «Critica sociale» che il giovane poeta era anche un valente letterato, un linguista e un

³² *Ibid.*, p. 129.

coscienzioso interprete del socialismo scientifico³³. Abbandonati gli studi dopo la morte del padre, Bettini trova lavoro come correttore di bozze presso Sonzogno. È qui che viene in contatto con l'ambiente operaio, maturando poi l'adesione al partito socialista. Dall'esperienza di lavoro trae tre scritti: *Il correttore nella tipografia moderna* (Tipografia degli Operai, Milano 1891), *L'unità ortografica nella tipografia italiana* (Tipografia degli operai, Milano 1891) e *Il viaggiatore poliglotta* (Tipografia Allegretti, Milano 1899). Collaborò dal 1892 con la rivista «Vita moderna» con scritti autobiografici, critiche letterarie, traduzioni, e sempre dal 1892 con «Critica sociale» e «Lotta di classe». Ispirato dalla *Biblioteca romantica tascabile* della Sonzogno, di cui era correttore di bozze, scrisse un romanzo d'appendice, *La toga del diavolo*, mentre ha forti tinte politiche e pacifiste il dramma d'ambiente postrisorgimentale *I vincitori*. Nella lirica di Bettini invece, come scrisse Croce nel 1911, «non è quasi traccia del socialista militante»³⁴. Toccato dalla sfortunata figura di Bettini, Croce ne recupera gli scritti e ne fa un ritratto più commemorativo che critico. La descrizione della doppia vita del Bettini militante socialista e poeta crepuscolare sembra anticipare curiosamente il profilo di quelle personalità tipiche della cultura italiana del Novecento come Fortini e Calvino che vissero consciamente, ma non senza dissidi e polemiche, la scissione fra impegno e intima vena creativa o poetica. Scrive Croce:

Fu dei pochissimi (socialisti o intinti di socialismo o, in generale, partecipi alla vita politica) che sentirono, se non pensarono e dissero, che la poesia di un individuo non è da confondere con l'attività pratica e politica, che lo stesso individuo può svolgere; e talvolta risulta più ampia, talvolta più ristretta di quell'attività, e se talvolta più o meno coincide con essa, tal'altra ne diverge totalmente o addirittura le si oppone. Nella vita pratica, è dovere frenare reprimere i propri sentimenti, sottomettendoli alla razionale necessità dell'azione; nella poesia, è dovere il contrario ed è forza andare dove il sentimento porta. Onde il fatto, che desta meraviglia negli inesperti, di uomini del progresso che nell'arte hanno nostalgia del passato e si rifugiano fantasticamente nella sala d'armi di una rocca feudale o nelle celle di una badia; di uomini praticamente austeri, che nell'arte sono sibariti³⁵.

Nei versi di Bettini (*Versi e acquerelli* è l'unica silloge pubblicata dall'autore in vita nel 1887 a Milano presso Quadrio; una seconda raccolta su

³³ Cfr. FILIPPO TURATI, *Pompeo Bettini. Necrologio*, «Critica Sociale», 1896, 6, pp. 371-374.

³⁴ BENEDETTO CROCE, *Note sulla letteratura italiana nella seconda metà del secolo XIX. Pompeo Bettini*, «La Critica. Rivista di Letteratura, Storia e Filosofia», 1911, 9: pp. 161-173: 161.

³⁵ *Ibid.*, p. 162.

iniziativa della madre, *Poesie*, uscirà postuma nel 1897 presso la casa editrice Brigola di Milano) non c'è socialismo, ma non vi si trovano nemmeno forti influssi della tradizione poetica, di scuole letterarie o tendenze poetiche alla moda, essi si riannodano, per via delle forme impressionistiche, immediate e semplici «all'antiletteraria letteratura lombarda» di cui Croce qui traccia un primo abbozzo storico-letterario, invitando futuri storici della letteratura a illuminare meglio l'aspetto psicologico di questa tendenza poetica regionale. In ogni caso, la caratteristica piana e naïf della poesia di Bettini non sembra riconducibile a una tendenza letteraria, ma è assolutamente spontanea: sono versi a volte fiacchi, come scrive Bettini stesso («Così tronco in un grido / queste fiacche quartine: / – Versate ancora sangue, / vecchie razze latine!») che fanno volutamente a meno di ricercati strumenti o appigli retorici e stilistici, ma proprio in questo «duplice affrancamento» dalla pratica e dalla letteratura sta l'attrattiva dei pochi versi di Bettini che Croce meritoriamente salverà poi dall'oblio e pubblicherà in volume nel 1942, in piena epoca fascista, assicurando a Bettini una certa fama postuma³⁶.

Analisi comparativa delle traduzioni del Manifesto di Bettini e Labriola

La memorabile apertura del *Manifesto* avverte che il comunismo non è più l'utopia sociale sognata da pensatori estranei alle sorti delle classi schiavizzate dal Capitale, ma una forza reale, uno "spettro" temuto da tutte le potenze conservatrici della vecchia Europa. Al preambolo seguono quattro capitoli: il primo sui rapporti fra borghesia e proletariato, il secondo sulla rivoluzione proletaria e sull'abolizione della proprietà privata, il terzo sulla distinzione fra comunismo e socialismo utopistico, il quarto sulla linea di condotta del partito comunista rispetto agli altri partiti di opposizione. La parte più ragguardevole letterariamente è la descrizione della genesi, ascesa e necessario tramonto della classe della borghesia, descritta

³⁶ Dopo l'iniziativa editoriale di Croce, Bettini fu inserito nell'*Antologia della lirica italiana dell'Ottocento* a cura di F. ULIVI, G. PETROCCHI, Colombo, Roma 1947, in *Poeti minori dell'Ottocento*, a cura L. BALDACCI, Ricciardi, Napoli 1958 e in *Poeti minori dell'Ottocento italiano* a cura di F. ULIVI, Vallardi, Milano 1963; Ulivi curò anche il volume POMPEO BETTINI, *Poesie e prose*, Cappelli, Bologna 1970. Ne parlarono PIETRO PANCAZZI, *Il caso P. B.*, in ID., *Scrittori d'oggi*, Laterza, Bari 1946, pp. 197-204; CARLO MUSCETTA, *Un socialista idillico, P. B.*, in ID., *Letteratura militante*, Parenti, Firenze 1953, pp. 59-67; MARZIANO GUGLIELMINETTI, *P. B. poeta inattuale della società umbertina*, in ID., *Struttura e sintassi del romanzo italiano nel primo novecento*, Silva, Milano 1964, pp. 155-170; per un ritratto recente di Bettini si veda l'articolo di SALVATORE RITROVATO, *Pompeo Bettini: destino di un poeta minore*, «alleo.it», 21 settembre 2019, <<https://www.alleo.it/2019/09/21/pompeo-bettini-destino-di-un-poeta-minore/>> (29 dicembre 2020).

da Marx non solo come classe sociale, ma come straordinario fatto di civiltà e come fattore di incalcolabile importanza per la storia dell'umanità. Labriola, autore di un celebre scritto sul *Manifesto* elogiato anche da Engels, scrive a proposito della parabola della borghesia descritta da Marx: «Necrologia di stile così monumentale non fu mai scritta. Quelle lodi rese alla borghesia assumono una certa originale forma di umorismo tragico, e son parse ad alcuno come scritte con intonazione da ditirambo»³⁷.

Prendiamo allora come materiale di confronto fra originale, versione di Bettini e di Labriola proprio un passaggio da questo capitolo e il celebre finale del *Manifesto*.

Die Bourgeoisie hat in der Geschichte eine höchst revolutionäre Rolle gespielt.

Die Bourgeoisie, wo sie zur Herrschaft gekommen, hat alle feudalen, patriarchalischen, idyllischen Verhältnisse zerstört. Sie hat die buntscheckigen Feudalbande, die den Menschen an seinen natürlichen Vorgesetzten knüpften, unbarmherzig zerrissen und kein anderes Band zwischen Mensch und Mensch übrig gelassen als das nackte Interesse, als die gefühllose "bare Zahlung". Sie hat die heiligen Schauer der frommen Schwärmer, der ritterlichen Begeisterung, der spießbürgerlichen Wehmut in dem eiskalten Wasser egoistischer Berechnung ertränkt. Sie hat die persönliche Würde in den Tauschwert aufgelöst und an die Stelle der zahllosen verbrieften und wohlverworbenen Freiheiten die *eine* gewissenlose Handelsfreiheit gesetzt. Sie hat, mit einem Wort, an die Stelle der mit religiösen und politischen Illusionen verhüllten Ausbeutung die offene, unverschämte, direkte, dürre Ausbeutung gesetzt.

La borghesia ebbe nella storia un ufficio sommamente rivoluzionario.

Dov'è giunta al potere, ha distrutto i rapporti feudali, patriarcali e idillici. Ha stracciato senza pietà i variopinti lacci feudali che stringevano l'uomo ai suoi naturali superiori, e non ha lasciato fra uomo e uomo altro legame che il nudo interesse e l'arido "pagamento a pronti". Ha affogato i santi fremiti dell'esaltazione religiosa, il cavaleresco entusiasmo, le malinconie dei cittadini all'antica, nell'acqua gelida del calcolo egoistico. Ha valutato quanto si paga la dignità personale e, in luogo delle innumerevoli franchigie conquistate e patentate, ne proclamò una sola: la libertà di commercio senza scrupoli. In una parola, invece dello sfruttamento velato da illusioni religiose e politiche, lo sfruttamento palese, senza pudore e senza viscere.

La borghesia ha avuto nella storia una parte essenzialmente rivoluzionaria.

Dovunque è giunta al dominio essa ha distrutto tutte quelle condizioni di vita, che eran feudali, patriarcali, idilliache. Essa ha distrutti senza pietà tutti quei legami multicolori, che nel regime feudale avvincean gli uomini ai loro naturali superiori, e non ha lasciato fra uomo ed uomo altri vincoli da quelli in fuori del nudo interesse, e dello spietato pagamento in contanti. Essa ha spento i santi timori dell'estasi religiosa, l'entusiasmo cavaleresco, e la sentimentalità del piccolo borghese dalle limitate abitudini, immergendo il tutto nell'acqua gelida del calcolo egoistico. Ha risolta la dignità personale in un semplice valore di scambio; ed alle molte e varie libertà bene acquisite e consacrate in documenti, essa ha sostituito la sola ed unica libertà del commercio, di dura e spietata coscienza. Al posto, in una parola, dello sfruttamento velato di illusioni religiose e politiche, essa ha messo lo sfruttamento aperto, senza pudori, diretto e brutale.

³⁷ ANTONIO LABRIOLA, *In memoria del Manifesto dei comunisti*, Loescher, Torino 1895, p. 14.

Die Bourgeoisie hat alle bisher ehrwürdigen und mit frommer Scheu betrachteten Tätigkeiten ihres Heiligenscheins entkleidet. Sie hat den Arzt, den Juristen, den Pfaffen, den Poeten, den Mann der Wissenschaft in ihre bezahlten Lohnarbeiter verwandelt.

Die Bourgeoisie hat dem Familienverhältnis seinen rührend-sentimentalen Schleier abgerissen und es auf ein reines Geldverhältnis zurückgeführt.

[..]

Die Kommunisten verschmähen es, ihre Ansichten und Absichten zu verheimlichen. Sie erklären es offen, daß ihre Zwecke nur erreicht werden können durch den gewaltsamen Umsturz aller bisherigen Gesellschaftsordnung. Mögen die herrschenden Klassen vor einer kommunistischen Revolution zittern. Die Proletarier haben nichts in ihr zu verlieren als ihre Ketten. Sie haben eine Welt zu gewinnen.

Proletarier aller Länder, vereinigt euch!

La borghesia ha tolto l'aureola alle azioni finora credute onorevoli e considerate con pio terrore. Ha trasformato il medico, il legale, il prete, il poeta, lo scienziato, in lavoratori salariati.

La borghesia ha strappato il velo di tenero sentimentalismo che avvolgeva i rapporti di famiglia, e li ha ridotti a un semplice rapporto di quattrini.

[..]

I comunisti sdegnano di nascondere i loro principî e i loro scopi. Dichiarano apertamente che il loro scopo non potrà essere raggiunto che colla caduta violenta di tutti gli ordinamenti sociali finora esistiti. Le classi dominanti possono tremare davanti ad una rivoluzione comunista. I proletari non hanno nulla da perdere in essa fuorché le loro catene. Hanno un mondo da guadagnare.

Proletari di tutto il mondo, unitevi!

La borghesia ha spogliato della loro aureola le professioni, che per l'innanzi eran tenute per onorande e degne di rispetto. Essa ha fatto del medico, del giurista, del prete, del poeta, dello scienziato i suoi salariati.

(manca)

[..]

I comunisti disdegnano di celare le loro vedute e i loro intendimenti. Essi confessano apertamente, che i loro intenti non possono esser raggiunti se non per via della violenta sovversione del tradizionale ordinamento sociale. Che le classi dominanti paventino lo scoppio di una rivoluzione comunista. I proletarii non ci han da perdere che le loro catene. Hanno da guadagnarci tutto un mondo.

PROLETARII DI TUTTO IL MONDO UNITEVI.

Se prendiamo in considerazione le traduzioni del *Manifesto* di Bettini e Labriola dal punto di vista della correttezza lessicale, terminologica, della fedeltà al senso, allora possiamo concordare – ma anche in questo solo fino a un certo punto – con Cortelazzo, autore di uno studio ormai classico sulle prime traduzioni del *Manifesto* in Italia, e affermare che sì, la traduzione di Bettini è sostanzialmente buona, ma contiene errori terminologici piuttosto gravi come *Tauschwert* (valore di scambio) reso con “quanto si paga”, *Aneignungsweise* (modo di appropriazione) reso con “teoria di appropriazione”, *spießbürgerliche Wehmut* (sentimentalità piccolo-borghese) tradotto “malinconia del cittadino all’antica”, ecc. La traduzione di Labriola, anche se non perfetta e stranamente priva di un paio di passaggi importanti, è comunque la più originale e la meno inerziale fra le prime traduzioni del *Manifesto*, quella che rivela il maggior impegno del traduttore. Chi ha criticato la traduzione di Labriola non ha

capito, per Cortelazzo, che il suo merito maggiore è stato quello di aver interpretato il testo tedesco e di aver risolto tramite endiadi, amplificazioni, precisazioni le difficoltà di traduzione in italiano di molti termini fondamentali del marxismo³⁸.

Ma proprio questa solerzia nel rendere con precisione il significato dei termini caratteristici del linguaggio di Marx, questo tentativo di ultra-chiarimento, allontana inevitabilmente la traduzione di Labriola dal ritmo dall'originale tedesco, ovvero, secondo la definizione di Meschonnic, dalla voluta e ricercata organizzazione originale di tutti gli elementi che concorrono a creare una semantica specifica, non solo un significato specifico. La versione del poeta Bettini è in questo senso non solo migliore rispetto a quella di Labriola, ma probabilmente migliore anche di alcune traduzioni recenti che, di fatto, si sono orientate piuttosto verso la versione di Labriola o, più precisamente, che hanno seguito il suo gesto di tradurre e allo stesso tempo sciogliere alcune difficoltà secondo un ideale di chiarezza e comprensione contenutistica a discapito del ritmo e del melos.

La versione di Bettini è fedele al ritmo quasi paratattico dell'originale tedesco nel passaggio altamente drammatico sulla storia della borghesia, ma è molto vicina all'originale anche nella sintassi tagliente e grazie a precise e difficili scelte lessicali («i variopinti lacci feudali che stringevano l'uomo ai suoi naturali superiori»), mentre la traduzione di Labriola scioglie le asprezze sintattiche, diluisce attraverso congiunzioni, tende a risolvere in parafrasi chiarificatrici e quindi aggiungendo sostantivi e aggettivi lo staccato di per sé già chiarissimo dell'originale perdendo man mano, anche per colpa di qualche arcaismo, quel tocco di spirito ironico e sinceramente ammirato di Marx per la potenza rivoluzionaria della classe borghese. E uguali considerazioni valgono per l'ultimo celebre paragrafo, la chiusa finale, dove le due traduzioni divergono marcatamente: Bettini è quasi letterale, ma, di nuovo, non si tratta di una fedeltà né alla forma né al significato esclusivamente, ma all'interazione fra i diversi elementi e livelli del discorso, riuscendo così a rievocare nella traduzione le tonalità asseverative, risolutive e infine volontaristiche dell'originale lì dove Labriola inciampa in ricercatezze e affettazioni che snaturano o neutralizzano in modo significativo il ritmo di battaglia di questo ultimo, epico paragrafo del *Manifesto*.

³⁸ Cfr. MICHELE CORTELAZZO, *La diffusione del Manifesto in Italia alla fine dell'Ottocento e la traduzione di Labriola*, in *Studi di filologia romanza e italiana offerti a Gianfranco Folena dagli allievi padovani*, a cura di F. ZAMBON et al., Mucchi, Modena 1980, pp. 492-499.

Lasciando sullo sfondo considerazioni di carattere socio-culturale come la diversa formazione e condizione sociale ed esistenziale fra il poeta e tipografo milanese Bettini e il professore napoletano Labriola, la diversa collocazione editoriale delle loro traduzioni (la rivista di partito e il volume accademico), e ancora il pubblico di lettori a cui le versioni del *Manifesto* erano pensate e destinate (la massa operaia della grande città da un lato, l'ambiente intellettuale socialista nazionale ed europeo dall'altro) possiamo dire in sintesi che la traduzione di Bettini è, nonostante le numerose imperfezioni lessicali, la più fedele all'intenzione di Marx di presentare la storia *come* rivoluzione, ovvero all'intenzione di elevare il processo drammatico delle rivoluzioni sociali non solo a nuova rilevanza storiografica (aspetto su cui si concentra la traduzione di Labriola), ma a tassello fondamentale di una filosofia della prassi che mira a trasfigurare il presente da ultimo e inerziale anello di un'evoluzione causale e necessaria degli eventi a momento di rottura, a potenziale punto di non ritorno nel processo di emancipazione del proletariato³⁹. Se il *Manifesto* non solo indica la storia come un processo dialettico che tende alla rivoluzione finale, ma vuole fare esso stesso storia, ovvero, come si accennava all'inizio, si comprende e presenta come un mezzo performativo essenziale per portare a coscienza il proletariato del proprio destino e missione⁴⁰, allora possiamo concludere che la prima traduzione italiana ufficiale del *Manifesto* nella rivista *Lotta di classe* ad opera del poeta Pompeo Bettini fu all'altezza del suo compito.

³⁹ Cfr. MARSHALL BERMAN, *All That Is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity*, Penguin, London 1988, p. 88 e sgg.

⁴⁰ Cfr. LOUIS ALTHUSSER, *Machiavel et nous*, Edition Tallandier, Paris 2009, p. 66 e sgg.

Riassunti

CLAUDIA BAMBERG

L'idea di traduzione romantica in August Wilhelm Schlegel, ovvero: in che modo la letteratura nazionale diventa Weltliteratur?

Il saggio si interroga su come l'idea di traduzione romantica formulata da August Wilhelm Schlegel si inserisca nella visione della poesia del primo Romanticismo. Si mostrerà che la traduzione occupa una posizione centrale nel programma del primo Romanticismo tedesco e che va intesa in senso enfatico: per i primi romantici tradurre non indica il mero trasferimento di un'opera da una lingua a un'altra, quanto un processo di accrescimento del grado di romanticismo che si mantiene in continuo movimento. Obiettivo esplicito di August Wilhelm Schlegel, attraverso le sue pionieristiche traduzioni "poetiche" di Shakespeare, Calderón, Dante e altri, è allo stesso tempo quello di istituire la traduzione come parte integrante della pratica letteraria e di stimolare una produzione letteraria autenticamente romantica che si ponga come apripista per una futura *Weltliteratur* europea. Si chiarisce così come letteratura nazionale e letteratura universale siano sempre considerate da Schlegel come reciprocamente dipendenti: la letteratura nazionale può essere di altissima qualità solo in quanto poesia "cosmopolita", e ciò è possibile solo quando il traduttore è in grado di comprendere le massime creazioni delle singole letterature nazionali. Il concetto di traduzione poetica di Schlegel offre la chiave di interpretazione per comprendere questo nuovo orientamento romantico della poesia europea; e la funzione preminente che attribuisce in ciò alla letteratura tedesca viene discussa criticamente nell'articolo.

KATRIN HENZEL

Le Vorlesungen di August Wilhelm Schlegel nel contesto della letteratura comparata: per un ripensamento delle origini della comparatistica come disciplina scientifica

Il saggio esamina i nuovi metodi filologici elaborati da August Wilhelm Schlegel nel contesto che istituzionalizza come disciplina la letteratura comparata, la quale, fin dalle sue origini, ha fatto della traduzione uno dei suoi ambiti principali. La ricezione italiana di Schlegel, che sembra avere un ruolo decisivo nell'affermazione della comparatistica come disciplina scientifica, riceverà in questa chiave un'attenzione particolare. La riflessione teorica italiana e i meccanismi di *transfer* rappresentano un "punto cieco" nelle narrazioni che ricostruiscono le origini storiche della disciplina: un motivo sufficiente per mettere ancora una volta criticamente in discussione il mito fondativo degli studi comparati. La tesi di fondo è che la contraddizione intrinseca tra il perseguire concetti transnazionali e il mantenimento di un orientamento nazionale sia indissolubilmente legata alla ricezione del Romanticismo e di Schlegel in particolare, e che l'Italia abbia in questo processo un ruolo specifico ancora da indagare. Quale

aspetto debba assumere una tale nuova prospettiva sarà delineato in seguito. L'attenzione ai fenomeni transnazionali contribuirà a ripensare e ad ampliare la visione finora unilaterale della storia della disciplina, basandosi da un punto di vista metodologico sull'*histoire croisée*, che ha contribuito in modo significativo al passaggio da un approccio alla storia sociale di stampo comparatistico a uno di taglio transculturale.

OLAF MÜLLER

«du bruit dans le silence». Mme de Staël e la polemica classico-romantica del 1816

Con il saggio di Madame de Staël *Sulla maniera e la utilità delle traduzioni*, pubblicato nel gennaio del 1816 sul primo numero della «Biblioteca Italiana» nella versione di Pietro Giordani, il problema della traduzione e del canone degli autori (tedeschi) da tradurre in italiano inaugura, attraverso la legittimazione francese, la polemica tra Classicisti e Romantici. Quale rapporto intrattiene il programma di traduzioni – dal tedesco e non solo – proposto da Mme de Staël con ciò che in Italia fu effettivamente tradotto o giudicato degno di traduzione nel corso della polemica classico-romantica? Che ruolo gioca la traduzione nelle reazioni all'articolo di Madame de Staël? Il saggio esplora queste domande a partire dal dibattito del 1816.

MARIKA PIVA

Letterature assimilate, letterature comparate e letterature tradotte. Goethe tra Francia e Italia a inizio Ottocento

A partire dalle prime traduzioni del *Werther* in Francia e in Italia di fine Settecento e inizio Ottocento – passando incidentalmente per quelle inglesi e spagnole – si tratterà, per campioni esemplificativi, un quadro dei complessi rapporti alla base delle versioni e delle edizioni in un periodo decisivo nell'evoluzione delle pratiche e delle teorie della mediazione, quello che arriva fino a metà del XIX secolo. Il paratesto sarà l'elemento chiave per illustrare le problematiche relative agli attori della traduzione, alla revisione e (ri)stampa delle versioni, all'assimilazione della tradizione traduttiva e critica. Il ritorno ai testi originali nella loro materialità e la ricostruzione sia pure incompleta del contesto evidenziano come alcuni dei luoghi comuni della storia letteraria siano il frutto di una visione parziale della situazione dell'epoca e come la ripresa acritica di dati non verificati perpetui ancora oggi la diffusione di imprecisioni.

MICHELE SISTO

Michiel Salom traduttore. Goethe, Wieland e il romanzo italiano prima di Manzoni

L'ebreo padovano Michiel Salom (1741-1837), noto anche come Michelangelo Arconchini (nome che assume dopo la sua conversione al cattolicesimo nel 1801), è uno dei più interessanti mediatori di letteratura tedesca dell'illuminismo italiano. Medico massone e giacobino, sconta tre anni di carcere nella fortezza dalmata di Clissa (Klis) per le sue idee filo-francesi, prima di essere eletto, nel 1797, nella municipalità di Padova, costituita dopo l'arrivo di Napoleone. Nonostante la scarsità di notizie sulla sua vita, è accertato che a partire almeno dal 1776 frequenta gli ambienti dell'illuminismo ebraico berlinese intorno a Daniel Itzig e Moses Mendelssohn, in cui probabilmente maturano le idee letterarie che lo portano ad affrontare le sue principali traduzioni: il *Werther* di Goethe (1788), l'*Agathon* e dell'*Aristipp* di Wieland (1802 e 1809) e l'*Emilia Galotti* di Lessing (1806). I pochi suoi scritti che si sono conservati, innanzitutto le prefazioni a queste traduzioni,

lasciano intravedere lo sviluppo di una riflessione sul romanzo all'avanguardia nella scena letteraria italiana di quegli anni. L'intervento prova ricostruirne le linee principali e a contestualizzarla nel coevo dibattito sul romanzo, ancora lontano, in Italia, dal godere di quella legittimità che gli conferiranno, anni dopo, i *Promessi sposi*.

FLAVIA DI BATTISTA

«Dirò ancora di *Werther*». Leopardi lettore di Goethe

Il contributo ripercorre tutti i luoghi dell'opera leopardiana in cui sono contenuti espliciti riferimenti alla persona o a testi di Goethe, a partire dal *Werther*, folgorante e approfondita lettura di gioventù, fino a un brevissimo e tardo accenno al *Faust* contenuto nello *Zibaldone*, passando per alcuni estratti di commento alle compilazioni di Madame de Staël e Enrico Mayer. In particolare viene posto l'accento sia sugli elementi di continuità che sugli scarti tra i caratteri generali della ricezione di Goethe nell'Italia del primo Ottocento e la personalissima interpretazione data da Leopardi.

DARIA BIAGI

«Mirate e giudicate». Il problema del narratore nelle traduzioni ottocentesche dei romanzi goethiani

Ripercorrendo la contrastata ricezione italiana di Goethe, lo studio si sofferma sulla sorte riservata al Goethe "epico", il romanziere che nonostante il successo europeo del *Werther* appare relegato per tutto l'Ottocento su un piano decisamente inferiore rispetto al poeta lirico e drammatico. Tra le ragioni di questa subalternità, oltre alla posizione di scarso prestigio che il romanzo come genere letterario ricopre ancora nell'Italia dell'epoca, interviene la singolare "situazione narrativa" che Goethe costruisce nei suoi romanzi: anziché presentarsi nei panni di una voce guida, come le convenzioni dell'epoca avrebbero prescritto, il suo narratore sembra infatti rinunciare a ogni giudizio morale e accontentarsi – questa l'accusa mossagli da Madame de Staël – di una eccessiva imparzialità. L'affidarsi al giudizio autonomo del lettore si inserisce pienamente nel quadro delle trasformazioni che, a cavallo tra Sette e Ottocento, rendono la lettura di romanzi un'esperienza sempre più silenziosa e individuale, eppure la sperimentazione goethiana è percepita da molti come disturbante, e i traduttori si ingegnano a porvi rimedio con espliciti interventi e manipolazioni testuali. I fraintendimenti che caratterizzano le prime traduzioni italiane del *Werther*, del *Wilhelm Meister* e delle *Affinità elettive* possono essere in gran parte ricondotti alla difficoltà di interpretare il ruolo della voce narrante, e al desiderio di far prevalere quello che, all'inizio del Novecento, Käthe Friedemann definirà il "narratore ingenuo" sul "narratore sentimentale".

TOBIA ZANON

Forme della traduzione delle *Idyllen* di Gessner in Italia tra fine Sette e primo Ottocento

Il saggio indaga la fortuna degli *Idilli* dell'autore svizzero Salomon Gessner nel panorama letterario e culturale italiano tra Sette e Ottocento. Punto di osservazione privilegiato dell'analisi è lo studio delle principali traduzioni italiane degli *Idyllen* pubblicate nel periodo preso in considerazione. Particolare importanza è stata data alle traduzioni di Aurelio de' Giorgi Bertola per il Settecento e di Andrea Maffei per l'Ottocento. Se entrambi i traduttori si caratterizzano per il loro ruolo fondamentale di mediatori della letteratura tedesca nel campo letterario italiano (per Bertola si può senz'altro parlare di

un ruolo pioneristico, anche e soprattutto per quanto riguarda la fortuna di Gessner in Italia), il loro modo di tradurre è indicativo di un mutamento del gusto letterario avvenuto a cavaliere tra i due secoli e che coincide tanto con un nuovo modo di concepire il senso e i modi del tradurre, quanto con una nuova idea della “modernità” in poesia.

SUSANNE VITZ-MANETTI

La lirica di Goethe in Italia: gli inizi

Nel 1779 Aurelio de' Giorgi Bertòla pubblicò nell'*Idea della poesia alemanna* per la prima volta un testo di Goethe tradotto in italiano. Il *Veilchen* dal Singspiel *Ervin* ed *Elmira*, tante volte messo in musica, diventa così preludio e billet d'entrée del francofortese in Italia. Il contributo segue il destino del *Veilchen* in lingua italiana fino al 1890, analizzando quattro traduzioni: dello stesso Bertòla, di Antonio Bellati, di Grazia Pierantoni-Mancini e di Antonio Zardo. Essi rappresentano lettori tipici di testi goethiani: tutti e quattro in stretto contatto col mondo asburgico, sono però di vedute repubblicane e vicini agli ideali della Rivoluzione francese, della Giovine Italia e della cerchia risorgimentale intorno a Giuseppe Verdi. La ricezione della *Violetta* diventa nello stesso tempo indicatore del successo di Goethe in Italia. Nelle *Poesie scelte da Matthiesson, Goethe, Schiller, Cramer e Bürger* di Bellati del 1828 e soprattutto nel *Saggio di poesie alemanne* del 1832 Goethe assume al ruolo di *primus inter pares* e “caposcuola”. Le prefazioni ed annotazioni delle varie antologie sono inoltre ricche di riflessioni poetologiche sulla teoria della traduzione. E se anche le idee rimangono alquanto vaghe vi si riconosce la chiara coscienza dell'impossibilità di una traduzione semanticamente e formalmente equivalente. Soprattutto Bellati, seguendo le tracce del famoso saggio *Sulla maniera e la utilità delle traduzioni* di Germaine de Staël, si dichiara a favore della traduzione libera. Le traduzioni stesse non rendono giustizia al testo originale: la poesia di Bertòla diventa una versione libera anacreontica in forma di *canzonetta madrigale*. Pur seguendo di più gli aspetti formali e strofici Bellati non restituisce, come già non aveva fatto il suo predecessore, le metafore erotiche ed il tono di ballata. Nella versione di Pierantoni si trovano sfumature di netta connotazione cattolica non certo presenti nell'originale. A Zardo, invece, va il merito di aver cercato di preservare il movimento ritmico della ballata goethiana.

ELENA POLLEDRI

I numi della Grecia dello Schiller romantico in Italia: le prime traduzioni di Die Götter Griechenlands tra Classicismo e Romanticismo

Dopo un'introduzione dedicata alla prima fortuna italiana di Schiller come poeta romantico, vengono presentate e brevemente messe a confronto le prime traduzioni della seconda e della prima stesura di *Gli Dei della Grecia*, mostrando come esse abbiano non solo avuto un ruolo importante per poeti come Monti e Leopardi, ma anche rispecchiato il dibattito tra classicisti e romantici che plasmava la vita culturale italiana dell'epoca. Le traduzioni apparvero nel volume *Sperimento di traduzioni dal tedesco* (1822, seconda stesura, versione di Giovanni Rasori, pubblicata anonima), sulla rivista «Il Ricoglitore» (1822, seconda stesura, anonima), sulla rivista fiorentina «Antologia» (1826, seconda stesura, di Antonio Benci), negli *Atti dell'Imperial Regia Accademia degli Agiati di Rovereto* (1828, strofe dalla prima e dalla seconda stesura, di Luigi B. Pompeati) e su «Il Vaglio» (1837, prima stesura, di Sebastiano Barozzi).

MARCO RISPOLI

Su alcune traduzioni dell'ode di Schiller An Goethe, als er den Mahomet von Voltaire auf die Bühne brachte

La poesia *An Goethe, als er den Mahomet von Voltaire auf die Bühne brachte* (*A Goethe, quando mise in scena il Mahomet di Voltaire*), scritta da Schiller nel 1800, fu tradotta in francese già nel 1802 da Charles-Louis de Sevelinges. La complessa argomentazione che Schiller sviluppa nella poesia riguardo al valore della tradizione drammatica francese non trovò tuttavia una traduzione adeguata. Il testo risulta sotto molti aspetti falsato, venendo presentato al pubblico come un'espressione di germanico patriottismo e come attacco polemico rivolto contro la poesia drammatica francese. L'episodio viene indagato, nel presente articolo, come un esempio delle difficoltà che accompagnano la ricezione della cultura tedesca nel mondo romanzo all'inizio del XIX secolo. Il crescente interesse per i testi letterari provenienti dal mondo di lingua tedesca si intreccia infatti spesso con una tendenza a ricondurre il dialogo tra le culture entro rigidi schemi nazionalistici: qualsiasi testo tedesco viene così a essere ricondotto a un vago concetto di poesia romantica e viene a essere necessariamente visto come antipodo di qualsivoglia classicismo. A partire da queste premesse l'articolata prospettiva offerta da Schiller sul rapporto tra teatro francese e tedesco non poteva essere compresa, come dimostrano alcune altre traduzioni francesi e italiane della stessa poesia che si susseguono nei primi decenni del secolo: i versi di Schiller sono letti come una protesta contro Goethe e il suo presunto "tradimento". Così venne a essere profondamente fraintesa non soltanto questa poesia di Schiller, ma anche quella tendenza al cosmopolitismo che in forme diverse caratterizza la cultura dell'età di Goethe.

MIRJAM MANSEN

Mondnacht in Italia. Traduzioni a confronto

In Germania *Mondnacht* di Joseph von Eichendorff è senza dubbio una delle più celebri poesie del romanticismo, profondamente radicata nella memoria tedesca anche grazie alla trasposizione musicale realizzatane da Robert Schumann nel 1840. In questo contesto si cercherà di capire se e in quale forma la poesia sia stata recepita in Italia durante la seconda metà dell'Ottocento, mettendo concretamente a confronto quattro traduzioni italiane realizzate prima della fine del secolo. Ciò che emerge in piccolo rimanda a un problema più generale: la ricezione italiana risulta piuttosto limitata, probabilmente anche perché la forma strofica fissa della canzone non trova una controparte corrispondente nel canone italiano e dal punto di vista formale non può essere davvero trasposta in italiano. Verso la fine del XIX secolo, dunque, la ricezione di *Mondnacht* sembra aver avuto luogo principalmente attraverso la rielaborazione musicale, mentre la ricezione del testo vero e proprio e dello stesso Eichendorff come autore appare piuttosto discontinua.

VALENTINA GALLO

La «lirica più gioconda che mai poeta abbia cantato»: Pirandello traduttore delle Römische Elegien

La traduzione pirandelliana delle *Römische Elegien* (1896), con la quale Pirandello intese rispondere alle coeve *Elegie romane* di D'Annunzio, marca una soluzione di continuità nella storia italiana della ricezione di Goethe: sul piano formale per l'adozione

del distico elegiaco, su quello estetico per il tentativo di attrarre l'opera del tedesco nell'orbita dell'umorismo, da cui deriva una precisa messa in risalto della dialettica tra la forma mesta dell'elegia e la modulazione 'gioiosa' dello spartito lessicale italiano.

DANIELE VECCHIATO

Tradurre per le scene tra Sette e Ottocento. Note in margine a L'autorità paterna di Salvatore Fabbrichesi, «libera traduzione» del dramma Die Advokaten di Iffland

Sulla scorta di alcune considerazioni teoriche sulla traduzione del testo drammatico, lo studio ricostruisce l'attività traduttiva del capocomico veneziano Salvatore Fabbrichesi (1772-1827), figura di spicco della vita teatrale italiana di inizio Ottocento. L'analisi si rivolge in particolare alla «libera traduzione» del dramma *Die Advokaten* (1796) di August Wilhelm Iffland, uscita nel 1822 con il titolo *L'autorità paterna*. La versione di Fabbrichesi si presenta come una riscrittura e riduzione dell'originale tedesco, di cui conserva alcuni elementi discorsivi centrali, come lo scontro tra le posizioni giusnaturaliste dell'illuminismo e il positivismo giuridico ottocentesco, mentre ne trasforma o tralascia degli altri, come l'opposizione tra borghesia e aristocrazia, tra etica del lavoro e corruzione del lusso, tipica del dramma borghese tedesco. Oltre a evidenziare i principali punti di scollamento tra l'originale e la traduzione italiana, dovuti sia alla creatività del traduttore sia alle diverse esigenze di messinscena e di ricezione nella cultura di arrivo, la lettura contrastiva dei due testi consente di trarre conclusioni più generali sulle strategie traduttive e sullo stile di Fabbrichesi, ma anche sulle specificità di alcuni *pattern* ricorrenti nella traduzione del testo teatrale a cavallo tra Sette e Ottocento.

ULISSE DOGÀ

Lo stile letterario del Manifesto del partito comunista e la sua prima traduzione italiana

Il *Manifesto del partito comunista*, redatto da Marx nel 1848, è un documento straordinario non solo da un punto di vista ideologico, ma anche da quello letterario: la compattezza e lo stile, ovvero la curata struttura espositiva e la chiarezza concettuale da un lato, la sottigliezza retorica e l'abile uso dei toni ironici, polemici ed apocalittici dall'altro, contribuirono alla sua popolarità e alla sua capillare diffusione a livello mondiale. Con enorme ritardo rispetto agli altri paesi europei, la prima traduzione completa e fedele del *Manifesto* in Italia risale solo al 1892: pubblicata a puntate sulla rivista socialista «Lotta di classe», è opera di Pompeo Bettini, poeta crepuscolare scomparso prematuramente. L'intervento intende misurarne la correttezza e le ragioni del successo, dato che nonostante la comparsa di traduzioni immediatamente successive, migliori nel lessico e più corrette sintatticamente come quella di Labriola, la traduzione di Bettini si impose come quella ufficiale del *Manifesto* fino al secondo Dopoguerra.

Abstracts

CLAUDIA BAMBERG

August Wilhelm Schlegels Konzept des romantischen Übersetzens, oder: Wie wird aus Nationalliteratur Weltliteratur?

Der Beitrag erörtert, inwiefern sich August Wilhelm Schlegels Idee des romantischen Übersetzens in das frühromantische Poesiekonzept einfügt. Es soll gezeigt werden, dass das Übersetzen im Programm der deutschen Frühromantik eine zentrale Stellung einnimmt und in einem emphatischen Sinne zu verstehen ist: Übersetzen bedeutet für die Frühromantiker mehr als die Übertragung eines Werkes von einer Sprache in die andere, indem es als stets in Bewegung gehaltener romantisierender Steigerungsprozess aufgefasst wird. Zugleich ist es August Wilhelm Schlegel ausdrückliches Ziel, mit Hilfe seiner eigenen, seinerzeit bahnbrechenden 'poetischen' Übertragungen aus Shakespeare, Calderón, Dante und anderen die Übersetzung als festen Bestandteil romantischer Literaturpraxis zu etablieren und eine genuin romantische Literaturproduktion anzuregen, die als künftige Weltliteratur den Ton in Europa angeben soll. Dabei wird deutlich, dass National- und Weltliteratur bei Schlegel stets als sich gegenseitig bedingende Literaturen gedacht werden müssen: Nationalliteratur kann nur als "kosmopolitische" Poesie von höchster Qualität sein; umgekehrt ist diese erst dann möglich, wenn sich der Übersetzer die höchsten Schöpfungen der einzelnen Nationalliteraturen verstehend aneignet. Schlegels Konzept des poetischen Übersetzens bietet für diese romantische Neuausrichtung der europäischen Poesie den Schlüssel; dabei schreibt er der deutschen Literatur eine herausgehobene Funktion zu, was im Beitrag kritisch diskutiert wird.

KATRIN HENZEL

August Wilhelm Schlegels Vorlesungen im Kontext der Letteratura comparata: Versuch einer Neuperspektivierung auf die Anfänge der Komparatistik als Wissenschaftsdisziplin

In diesem Beitrag werden August Wilhelm Schlegels neu formulierte philologische Methoden in den Kontext der Institutionalisierung des Faches Komparatistik gestellt, das von Beginn an die literarische Übersetzung als ein Kerngebiet definierte. Dabei scheint die italienische Schlegel-Rezeption ein Schlüssel für die Etablierung der Komparatistik als Wissenschaftsdisziplin zu sein, sie soll daher besondere Beachtung finden. Die Rolle des italienischen Wissenschaftsdiskurses und -transfers stellt allerdings in den allgemeinen historischen Überblicksdarstellungen des Faches einen 'blinden Fleck' dar. Dies ist Anlass genug, den Gründungsmythos des Faches Komparatistik einmal mehr kritisch zu hinterfragen. Die Grundthese ist hierbei, dass die im Fach selbst angelegte Widersprüchlichkeit, transnationale Konzepte zu verfolgen und dabei doch national ausgerichtet zu sein, untrennbar mit der Romantik- und speziell der

Schlegel-Rezeption verknüpft ist und Italien hierbei eine spezifische, noch stärker zu erforschende Bedeutung zukommt. Wie eine solche Neuperspektivierung aussehen kann, soll im Folgenden skizziert werden. Die Fokussierung auf transnationale Phänomene soll helfen, den bisher einseitigen Blick auf die Fachgeschichte entsprechend zu überdenken und zu erweitern. Methodisch wird sich dabei an die *Histoire croisée* angelehnt, die wesentlich zu einer Verschiebung von komparatistischen hin zu transkulturellen Ansätzen der Sozialgeschichte beigetragen hat.

OLAF MÜLLER

«du bruit dans le silence». Mme de Staël und der Mailänder Übersetzungstreit von 1816

Mit Mme de Staëls Übersetzungsaufsatz, der in der Version von Pietro Giordani und unter dem Titel *Sulla maniera e la utilità delle traduzioni* im Januar 1816 das erste Heft der «Biblioteca italiana» eröffnete, steht die (über eine französische Instanz vermittelte) Frage der Übersetzung und des Kanons der ins Italienische zu übersetzenden (deutschen) Autoren am Anfang des Romantikerstreits in Italien. Wie verhält sich Mme de Staël Übersetzungsprogramm (nicht nur) aus dem Deutschen zu dem, was in Italien im Verlauf des Romantikerstreits tatsächlich übersetzt oder als übersetzenswert eingeschätzt worden ist? Welche Rolle spielt das Übersetzen in den Reaktionen auf Mme de Staëls Artikel? Diesen Fragen geht der Aufsatz am Beispiel der Debatte von 1816 nach.

MARIKA PIVA

Assimilierte, vergleichende und übersetzte Literaturen. Goethe zwischen Frankreich und Italien zu Beginn des 19. Jahrhunderts

Von den ersten französischen und italienischen *Werther*-Übersetzungen Ende des 18. Jahrhunderts, über die englischen und spanischen Versionen, soll der Beitrag anhand illustrativer Beispiele ein Bild der komplexen Beziehungen zeichnen – in einer für die Entwicklung von Praktiken und Theorien der Vermittlung entscheidenden Periode, welche sich bis Mitte des 19. Jahrhunderts ausdehnt – die den Übersetzungen und Editionen zugrunde liegen. Der Paratext dient als Schlüsselement bei der Veranschaulichung der Problematiken, die mit den Akteuren der Übersetzung, der Überarbeitung und dem (Nach-)Druck von Versionen sowie der Assimilation der übersetzerischen und kritischen Tradition zusammenhängen. Die Rückbesinnung auf die Originaltexte in ihrer Materialität und die – wenn auch nicht vollständige – Rekonstruktion des Kontextes zeigen, wie manche Gemeinplätze der Literaturgeschichte das Ergebnis einer unvollständigen Sicht auf die damalige Situation sind und wie die unkritische Wiederverwertung ungeprüfter Daten noch immer die Verbreitung von Ungenauigkeiten fortsetzt.

MICHELE SISTO

Michiel Salom Übersetzer. Goethe, Wieland und der italienische Roman vor Manzoni

Der jüdische Arzt Michiel Salom (1741-1837) aus Padua, auch bekannt als Michelangelo Arcontini (ein Name, den er nach seinem Übertritt zum Katholizismus 1801 annahm), ist einer der interessantesten Vermittler deutscher Literatur in der italienischen Aufklärung. Als Freimaurer und Jakobiner saß er drei Jahre lang wegen seiner pro-französischen Ideen in der dalmatinischen Festung Clyssa (Klis) im Gefängnis, bevor er 1797 in die nach Napoleons Ankunft gegründete Gemeinde Padua gewählt wurde. Trotz des Mangels an Informationen über sein Leben steht fest, dass er mindestens

ab 1776 in den Kreisen der Berliner jüdischen Aufklärung um Daniel Itzig und Moses Mendelssohn verkehrte, wo er wahrscheinlich die literarischen Ideen entwickelte, die ihn dazu veranlassten, seine wichtigsten Übersetzungen in Angriff zu nehmen: Goethes *Werther* (1788), Wielands *Agathon* und *Aristipp* (1802 und 1809) und Lessings *Emilia Galotti* (1806). Die wenigen seiner Schriften, die erhalten geblieben sind, vor allem die Vorworte zu diesen Übersetzungen, erlauben uns einen Blick auf die Entwicklung seiner Reflexionen über den Roman zu werfen, die im italienischen Kontext jener Jahre fortschrittlich zu sein scheint. Der Beitrag versucht die Hauptlinien dieser Reflexion zu rekonstruieren und sie in die damalige Debatte über den Roman einzubeziehen, ein Genre, das in Italien damals noch weit entfernt ist, die Legitimität zu erreichen, die ihm erst das Erscheinen von Manzonis *Verlobten* verleihen wird.

FLAVIA DI BATTISTA

«Dirò ancora di Verter». Leopardi liest Goethe

Der Beitrag geht allen Stellen in Leopardis Werk nach, an denen es explizite Bezüge zu Goethes Person oder Werk gibt, angefangen vom *Werther*, einer für ihn schillernde und tiefgründige Jugendlektüre, bis hin zu einem kurzen und späten Bezug auf den *Faust* im *Zibaldone*, über einige Kommentarauszüge zu den Kompilationen von Madame de Staël und Enrico Mayer. Insbesondere werden sowohl die Elemente der Kontinuität als auch die Unterschiede zwischen den allgemeinen Merkmalen der Goethe-Rezeption im Italien des frühen 19. Jahrhunderts und der sehr persönlichen Interpretation Leopardis herausgearbeitet.

DARIA BIAGI

«Voyez et jugez». Das Problem des Erzählers in den Goethe-Übersetzungen des 19. Jahrhunderts

Im Nachvollzug der kontrastreichen italienischen Goethe-Rezeption wird das Schicksal des «epischen» Goethe beleuchtet, und zwar des Romanciers, der trotz des europäischen Erfolgs seines *Werther* das ganze 19. Jahrhundert hindurch auf eine viel niedrigere Stufe als der lyrische und dramatische Dichter gestellt wird. Zu den Gründen für diese Unterordnung gehört neben dem geringen Prestige, das der Roman als literarische Gattung damals in Italien noch besaß, die eigentümliche Erzählsituation, die Goethe in seinen Romanen konstruiert: Statt sich in der Rolle einer leitenden Stimme zu präsentieren, wie es die Konventionen der Zeit gewollt hätten, scheint sein Erzähler tatsächlich auf jedes moralische Urteil zu verzichten und sich – so der Vorwurf von Madame de Staël – mit einer übertriebenen Unparteilichkeit zufrieden zu geben. Dieses Vertrauen auf das autonome Urteil des Lesers steht ganz im Einklang mit den Veränderungen, die an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert das Lesen von Romanen zu einer zunehmend stillen und individuellen Erfahrung machten, dennoch wurde Goethes Innovation von vielen als störend empfunden, und die Übersetzer bemühten sich, dies durch explizite Eingriffe und Textmanipulationen zu beheben. Die Missverständnisse, die die ersten italienischen Übersetzungen von *Werther*, *Wilhelm Meister* und den *Wahlverwandtschaften* kennzeichneten, lassen sich weitgehend auf die Schwierigkeit zurückführen, die Rolle der Erzählstimme zu interpretieren, und auf den Wunsch, das, was Käthe Friedemann im frühen 20. Jahrhundert den «naiven Erzähler» genannt hätte über den «sentimentalen Erzähler» siegen zu lassen.

TOBIA ZANON

Übersetzungsformen von Gessners Idyllen in Italien zwischen dem späten 18. und dem frühen 19. Jahrhundert

Der Beitrag untersucht das Schicksal der *Idyllen* des Schweizer Autors Salomon Gessner im italienischen Literatur- und Kulturpanorama zwischen dem 18. und dem 19. Jahrhundert. Als bevorzugter Beobachtungspunkt der Analyse gilt die Untersuchung der wichtigsten italienischen Übersetzungen, die im betrachteten Zeitraum veröffentlicht wurden. Besondere Bedeutung wird den Übersetzungen von Aurelio de' Giorgi Bertola für das 18. Jahrhundert und denen von Andrea Maffei für das 19. Jahrhundert beigemessen. Während beide Übersetzer durch ihre grundlegende Rolle als Vermittler der deutschen Literatur im italienischen Literaturbetrieb charakterisiert sind (bei Bertola kann man sicherlich von einer Pionierrolle sprechen, auch und vor allem im Hinblick auf die Rezeption Gessners in Italien), so ist ihre Art zu übersetzen bezeichnend für einen Wandel des literarischen Geschmacks, der sich zwischen den beiden Jahrhunderten vollzog und der sowohl mit einer neuen Auffassung des Sinns und der Art zu übersetzen als auch mit einer neuen Idee von "Modernität" in der Poesie zusammenfällt.

SUSANNE VITZ-MANETTI

Goethes Lyrik in Italien: zu den Anfängen

1779 veröffentlichte Aurelio de' Giorgi Bertola in der *Idea della poesia alemanna* zum ersten Mal einen ins Italienische übersetzten Text von Goethe. Das vielfach vertonte *Veilchen* aus dem Singspiel *Ervino ed Elmira* wurde so zum Auftakt und Billet d'Entrée des Frankfurter Dichters in Italien. Der Beitrag verfolgt das Schicksal der *Veilchen* im Italienischen bis 1890 und analysiert dabei vier Übersetzungen: von Bertola selbst, von Antonio Bellati, von Grazia Pierantoni-Mancini und von Antonio Zardo. Sie stellen den typischen Leser von Goethes Texten dar: alle vier Übersetzer waren mit der habsburgischen Welt eng verbunden, waren aber republikanisch gesinnt und standen den Idealen der Französischen Revolution, der *Giovine Italia* und dem Risorgimento-Kreis um Giuseppe Verdi nahe. Die Rezeption von *Violetta* wurde zugleich zum Gradmesser für Goethes Erfolg in Italien. In Bellatis *Poesie scelte da Matthisson, Goethe, Schiller, Cramer e Bürger* (1828) und vor allem in seinem *Saggio di poesie alemanne* (1832) steigt Goethe zum *primus inter pares* und Meister auf. Darüber hinaus enthalten die Vorworte und die Anmerkungen der verschiedenen Anthologien zahlreiche poetologische Reflexionen zur Übersetzungstheorie. Und auch wenn die Ideen eher vage bleiben, kann man das klare Bewusstsein der Unmöglichkeit einer semantisch und formal äquivalenten Übersetzung erkennen. Vor allem Bellati, auf den Spuren von Germaine de Staëls berühmtem Aufsatz *Sulla maniera e l'utilità delle traduzioni*, spricht sich für die freie Übersetzung aus. Die Übersetzungen selbst werden dem Originaltext nicht gerecht: Bertolas Gedicht wird zu einer freien anakreontischen Version in Form eines Madrigalstücks. Während er mehr den formalen und strophischen Aspekten folgt, stellt Bellati, anders als sein Vorgänger, die erotischen Metaphern und den Balladenton nicht wieder her. In Pierantonis Version gibt es Nuancen mit klarer katholischer Konnotation, die im Original nicht vorhanden sind. Zardo hingegen kommt das Verdienst zu, versucht zu haben, die rhythmische Bewegung von Goethes Ballade zu erhalten.

ELENA POLLEDRI

I numi della Grecia des romantischen Schillers. Die ersten italienischen Übersetzungen der Götter Griechenlands zwischen Klassik und Romantik

Nach einer Einleitung in die frühe italienische *fortuna* Schillers als eines romantischen Dichters werden die ersten Übersetzungen der ersten und zweiten Fassung von *Die Götter Griechenlands* vorgestellt und miteinander verglichen. Es wird gezeigt, wie sie nicht nur eine wichtige Rolle für italienische Dichter, darunter Monti und Leopardi, spielten, sondern auch jene Debatte zwischen Klassikern und Romantikern widerspiegeln, die das Kulturleben Italiens damals prägte. Die Übersetzungen erschienen jeweils im Band *Sperimento di traduzioni dal tedesco* (1822, 2. Fassung, von Giovanni Rasori, anonym erschienen), in der Zeitschrift «Il Ricoglitore» (1822, 2. Fassung, Anonym), in der Florentiner Zeitschrift «Antologia» (1826, 2. Fassung, von Antonio Benci), in *Atti dell'Imperial Regia Accademia degli Agiati di Rovereto* (1828, Strophen aus der ersten und der zweiten Fassung, von Luigi B. Pompeati) und in «Il Vaglio» (1. Fassung, 1837, von Sebastiano Barozzi).

MARCO RISPOLI

Zu einigen Übersetzungen von Schillers Gedicht An Goethe, als er den Mahomet von Voltaire auf die Bühne brachte

Schillers Gedicht *An Goethe, als er den Mahomet von Voltaire auf die Bühne brachte* (1800), wurde bereits im Jahr 1802 von Charles-Louis de Sevelinges ins Französische übersetzt. Dabei fand Schillers komplexer Gedankengang über den Wert der dramatischen französischen Tradition jedoch keine adäquate Übersetzung. Der Text wurde in vieler Hinsicht verfälscht und dem Publikum als Ausdruck deutsch-patriotischer Gefühle und als polemischer Angriff auf die französische Dramatik vermittelt. Solche Umstände werden im vorliegenden Beitrag als ein Beispiel der Schwierigkeiten, die am Anfang des 19. Jahrhunderts die Rezeption deutscher Dichtung im romanischen Kulturraum begleiten, interpretiert. Denn das zunehmende Interesse für die deutschsprachige Literatur verflucht sich oft mit einer schablonisierenden Logik, die durch nationalistische Gefühle bestimmt wird: jeglicher deutsche Text wird dabei auf einen vagen ‚romantischen‘ Poesiebegriff zurückgeführt und somit als Antipode des Klassizismus betrachtet. Die differenzierende Perspektive Schillers über das Verhältnis zwischen französischer und deutscher Bühne konnte unter diesen Umständen kaum verstanden werden, wie einige andere frühe französische bzw. italienische Übersetzungen (von Giovanni Rasori und Cesare Cantù) belegen: Immer wieder werden die Verse Schillers als ein Protest gegen Goethes vermeintlichen «Verrat» am deutschen Theater gelesen. Nicht nur das Gedicht, sondern auch die kosmopolitische Tendenz der deutschen Kultur der Goethezeit wurden somit gründlich verkannt.

MIRJAM MANSEN

Mondnacht in Italien. Ein Übersetzungsvergleich

Joseph von Eichendorffs Gedicht *Mondnacht* ist in Deutschland mit Sicherheit eines der berühmtesten Gedichte aus der Zeit der Romantik und tief im deutschen Gedächtnis verwurzelt. Dazu hat nicht zuletzt die musikalische Vertonung von Robert Schumann aus dem Jahre 1840 beigetragen. An dieser Stelle soll der Frage nachgegangen werden, ob und in welcher Form das Gedicht in Italien in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts

rezipiert worden ist. Dies geschieht in einem konkreten Übersetzungsvergleich von vier bis zur Jahrhundertwende entstandenen italienischen Versionen des Gedichts. Was sich hier im Kleinen zeigt, scheint auf ein allgemeineres Problem hinzuweisen. Die Rezeption erfolgt in Italien eher spärlich, was wohl auch daran liegt, dass die feste Strophenform des Liedes kein entsprechendes Pendant im italienischen Kanon findet und sich als lyrische Form nicht wirklich ins Italienische transponieren lässt. So scheint die Rezeption von *Mondnacht* gegen Ende des 19. Jahrhunderts in Italien vor allem über die musikalische Vertonung stattzufinden, während die Rezeption des eigentlichen Textes wie auch des Autors Eichendorff selbst eher sporadisch zu sein scheint.

VALENTINA GALLO

«Die fröhlichste Lyrik, die je ein Dichter gesungen hat»: Pirandellos Übersetzungen der Römischen Elegien

Pirandellos Übersetzung der *Römischen Elegien* (1896), die er als Antwort auf D'Annunzios zeitgenössische *Römische Elegien* sah, markiert eine Lösung der Kontinuität in der italienischen Rezeptionsgeschichte Goethes: auf formaler Ebene für die Übernahme des elegischen Couplets, auf ästhetischer Ebene für den Versuch, das deutsche Werk in die Umlaufbahn des «umorismo» zu ziehen, woraus sich eine präzise Hervorhebung der Dialektik zwischen der traurigen Form der Elegie und der "freudigen" Modulation der italienischen lexikalischen Partitur ergibt.

DANIELE VECCHIATO

Randnotizen zu *L'autorità paterna* von Salvatore Fabbrichesi, «freie Übersetzung» des Theaterstücks *Die Advokaten* von Iffland

Ausgehend von einigen theoretischen Überlegungen zur Übersetzung dramatischer Texte geht der Beitrag der Übersetzungstätigkeit des venezianischen Dramatikers Salvatore Fabbrichesi (1772-1827), einer führenden Figur im italienischen Theaterleben des frühen 19. Jahrhunderts, nach. Die Analyse wendet sich insbesondere der ‚freien Übersetzung‘ des Schauspiels *Die Advokaten* (1796) von August Wilhelm Iffland zu, die 1822 unter dem Titel *L'autorità paterna* erschien. Fabbrichesis Version zeigt sich als Umschreibung und Reduktion des deutschen Originals, von dem sie einige zentrale diskursive Elemente bewahrt, wie den Zusammenprall zwischen den naturalistischen Positionen der Aufklärung und dem juristischen Positivismus des 19. Jahrhunderts, während sie andere transformiert oder auslässt, wie den für das deutsche bürgerliche Drama typischen Gegensatz zwischen Bürgertum und Aristokratie, zwischen Arbeitsethik und der Korruption des Luxus. Die kontrastive Lektüre der beiden Texte hebt nicht nur die wichtigsten Unstimmigkeiten zwischen dem Original und der italienischen Übersetzung hervor, die sowohl auf die Kreativität des Übersetzers als auch auf die unterschiedlichen Bedürfnisse der Inszenierung und Rezeption in der Zielkultur zurückzuführen sind, sondern erlaubt auch allgemeinere Rückschlüsse auf Fabbrichesis Übersetzungsstrategien und -stil, sowie auf die Besonderheiten einiger wiederkehrender Muster in der Übersetzung theatralischer Texte an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert.

ULISSE DOGÀ

Der literarische Stil des jungen Marx und die erste italienische Übersetzung des Manifests
Das von Marx 1848 verfasste *Manifest der Kommunistischen Partei* ist nicht nur in

ideologischer Hinsicht ein außergewöhnliches Dokument, sondern auch als literarischer Text. Sein Zusammenhang und sein Stil, der sorgfältige Aufbau und die konzeptuelle Klarheit einerseits, sowie die rhetorische Feinheit und der Einsatz ironischer, polemischer und apokalyptischer Töne andererseits, trugen zu seiner Popularität und seiner weltweiten Verbreitung bei. Im Vergleich zu anderen europäischen Ländern entsteht die erste vollständige und wortgetreue italienische Übersetzung des *Manifests* mit großer Verspätung erst im Jahr 1892. Sie wurde mehrteilig in der sozialistischen Zeitschrift «Lotta di classe» von dem früh verstorbenen Dichter Pompeo Bettini veröffentlicht. Der Beitrag untersucht die Korrektheit dieser Übersetzung und fragt nach den Gründen ihres Erfolgs, denn trotz des unmittelbaren Erscheinens von weiteren Übersetzungen, die im Hinblick auf Wortschatz und Syntax korrekter waren (wie z.B. die von Antonio Labriola), hat sich das Werk Bettinis bis zum Zweiten Weltkrieg als offizielle Übersetzung des *Manifests* durchgesetzt.

A partire dal Settecento l'aspirazione a una cultura letteraria in grado di superare i confini non appare più legata a una lingua franca che permetta il dialogo all'interno di una universale "Repubblica delle Lettere". L'idea di "Weltliteratur" prospettata tra gli altri da Goethe si sviluppa invece a partire da un'intensa attività di traduzione. Essa viene dunque a intrecciarsi, talora a confliggere con la ricerca e l'affermazione delle specifiche identità nazionali.

Alternando riflessioni di carattere generale e studi rivolti a singoli episodi traduttivi, il volume si propone di indagare entro questo contrastato quadro d'insieme la ricezione della letteratura tedesca in Italia, senza trascurare il ruolo di fondamentale mediazione svolto dalla Francia in un simile processo. Si è così cercato di contribuire all'indagine di quella tensione tra l'apertura verso l'estraneo e l'affermazione del proprio che caratterizza l'Ottocento europeo, osservando come la distanza tra le culture abbia generato talvolta malintesi e "parole bugiarde", talvolta abbia invece permesso nuove e feconde prospettive di lettura.

978-88-6938-246-8



9 788869 382468

22,00 €