

Anno Accademico 2008-2009

«GENERI» E «CODICI»: INTERFERENZE E COMMISTIONI

giovedì 19 febbraio 2009

GUIDO BALDASSARRI

Da Macpherson a Cesarotti: intersezioni di genere nell'«Ossian»

L'intersezione fra i generi, nella costruzione della raccolta che Macpherson avrebbe consegnato a Cesarotti, era istitutiva, genetica. Aiuta a comprendere questo fatto anche un'altra intersezione: quella delle date che segnano le stampe, in inglese ed italiano, dell'*Ossian*. Macpherson esordì nel giugno 1760 con i *Fragments* che furono ristampati nello stesso anno con la giunta di un nuovo 'frammento'. Due edizioni prive di varianti – dicembre 1761 (ma 1762 sui frontespizi) e 1762 – ebbe anche *Fingal*; l'anno seguente, 1763, uscì *Temora*. Quest'ultime due raccolte furono poi ripubblicate insieme nel 1765 in una edizione condotta sotto un blando controllo d'autore, che replica, con un effetto-fotocopia, le stampe precedenti cosicché, ad esempio, il primo libro di *Temora*, già pubblicato come frammento a sé stante in *Fingal*, compare qui due volte e, per di più, con varianti sostanziali. È questo un fatto importante poiché consente di individuare con la massima sicurezza su quali edizioni lavorasse Cesarotti. Egli senza mai recuperare, nei quarant'anni durante i quali s'occupò dell'*Ossian*, la stampa dei *Fragments* o aggiornarsi sulle nuove iniziative editoriali di Macpherson, condusse le proprie traduzioni sulle *princeps*: l'edizione del 1761, per *Fingal* e per il primo di libro di *Temora*, e quella del 1763 per quanto di *Temora* restava. La traduzione italiana usciva per la prima volta a Padova nello stesso 1763 proponendo tutto il materiale a disposizione eccettuati due testi che Cesarotti, per la premura di andare in stampa, non riuscì a tradurre in tempo. L'edizione completa dell'*Ossian* in italiano sarebbe stata pubblicata nel 1772 dotata di un ricchissimo apparato di note, caratteristico di Cesarotti e anche del Macpherson editore di *Temora*, che poi avrebbe accompagnato il *corpus* ossianico nella sua fortuna europea. Il commento cesarottiano risultò così importante che è persino ipotizzabile anche un effetto di ritorno sull'ultima edizione inglese curata da Macpherson (1773). Qui infatti, per la prima volta, i testi venivano disposti in sequenza secondo il principio della cronologia degli avvenimenti narrati. Era questo lo stesso criterio che, seppur con risultati diversi, aveva guidato Cesarotti nell'edizione del 1772 e che poi sarebbe stato mantenuto in quella pisana del 1801, stampa definitiva ma, a fronte dei documentabili interventi dell'editore, Giovanni Rosini, di non certa autorialità.

La ricollocazione dei testi rende esplicita la costituzionale interferenza fra codice lirico e codice narrativo che presiede all'operazione macphersoniana: il materiale folklorico originale era infatti costituito non da testi continui ma da singole ballate gaeliche. Nella premessa dei *Fragments* – anonima, ma in realtà di Hugh Blair – l'autore, segnalando il rilievo di uno dei frammenti (*Fingal*) come parte di un più ampio poema narrativo di cui promette la pubblicazione, dice che esso non aveva a che fare con la musica e col canto. La notazione è importante poiché Macpherson nelle note alle sue edizioni distinguerà in misura via via maggiore le parti originariamente caratterizzate da una misura lirica e quelle caratterizzate da un metro recitativo. La terminologia ripresa dal melodramma segnala chiaramente come il materiale con cui si misurò Cesarotti, per quanto uniformato dalla versione prosastica inglese, fosse già segnato dalla commistione di generi. Appare anche chiaro che le ballate gaeliche usate da Macpherson non avessero nulla a che fare con i generi alti della tradizione classica, sebbene i testi che aprivano le sillogi del 1761-'62, *Fingal* e *Comala*, 'imitassero' rispettivamente il poema e la tragedia, suggerendo al Cesarotti riflessioni sul modo quasi miracoloso col quale al nord, senza conoscere Aristotele, in modo assolutamente indipendente da Omero e dai tragici greci, fosse dato ritrovare testi che rispettavano le regole classiche e del buon gusto. Macpherson aveva insomma costruito una tradizione di poema narrativo

che mai era stata nella mente dei narratori orali dai quali egli aveva raccolto i materiali e che nulla avevano a che fare con poemi regolari come *Fingal*, in sei canti, o *Temora*, in otto. Alla ricucitura delle antiche ballate in poemi continui Macpherson aveva aggiunto la commistione di saghe non solo scozzesi ma anche irlandesi e, nel caso di *Fingal*, di saghe irlandesi del tutto indipendenti: quella del *Ramo rosso* e quella dei *Finiani*, due cicli di per sé separati e appartenenti il primo all'Ulster, il secondo alla parte centro-meridionale dell'isola. Di queste commistioni Cesarotti era ignaro; ignaro era però anche delle frequenti varianti, specie onomastiche, via via introdotte da Macpherson, non essendosi mai preoccupato di controllare le edizioni precedenti e successive a quelle da lui usate per la sua versione. Questa 'trascuratezza' lascia tracce in alcune opacità del testo italiano: se ad esempio Cesarotti, per il lavoratissimo *incipit* di *Fingal*, avesse controllato il testo dei *Fragments* (nell'edizione del 1760 vi compariva come il XIV 'frammento') avrebbe probabilmente tenuto conto, riprendendola, di una nota inserita da Macpherson che avvertiva come «la pianta di fischianti foglie» sotto la quale siede Cucullino non fosse un particolare inerte, genericamente esornativo, ma un ben individuato pioppo tremulo.

La scarsa attenzione di Cesarotti circa le vicende editoriale inglesi è però uno dei segni che indicano come egli ritenesse quella di Macpherson una traduzione di servizio. In questa considerazione influì senz'altro anche la forma inglese poiché alla prosa ritmica, preferita al verso per salvaguardare quanto più possibile la fedeltà all'originale, il padovano sostituì, come metro base della sua traduzione, l'endecasillabo sciolto. Con ciò egli dava prova della volontà di ricostruire, oltre il testo inglese, il 'vero' *Ossian*, di reinventare l'originale gaelico dietro la prosa macphersoniana.

Gli endecasillabi sciolti sono però alternati spesso ad amplissimi brani in metri lirici: è questo il risultato della genetica interferenza di generi di cui si è parlato. Se tale alternanza è poco visibile nel citato inizio di *Fingal* che, già nei *Fragments* – per lo più canti a due voci fra persone che interloquiscono – restava quasi isolato, in poemi come *Carritura* e i *Canti di Selma* – che raccolgono altri 'frammenti' e li ripropongono come pause liriche all'interno della sequenza narrativa, quando l'azione sosta – essa risulta invece assai più appariscente. Così se la prima parte di *Fingal* non aveva attinenza, secondo le parole di Blair, con la musica e il canto, gran parte della poesia ossianica convinceva Cesarotti della notizia, desunta da Macpherson e riproposta nel proprio commento, sull'amore per il canto da parte dei Caledoni i quali riempivano con esso le pause d'ogni attività della vita. È infatti il canto che allieta i guerrieri quando non sono in battaglia, anche se triste; anzi, in questo caso si può parlare di una 'gioia del dolore' toccando così una chiave interpretativa fondamentale per l'*Ossian* ma che è in realtà ripresa d'un luogo già omerico.

Da questo elemento, tutt'altro che secondario, è possibile avanzare il sospetto che le traduzioni inglesi dei classici citate da Macpherson nelle note delle sue prime edizioni (soprattutto quelle di Pope per l'*Iliade* e di Dryden per l'*Eneide*) abbiano riversato la loro carica modellizzante sulla poesia ossianica con un'ulteriore *contaminatio* di tradizioni diverse e separate. Altrettanto si potrebbe dire per la Bibbia, nella quale Cesarotti, sulla scorta della lezione di Vico, da lui citato nel commento e profondamente assimilato, riscontra un'affinità, all'insegna del primitivismo, con la poesia gaelica. Per le giovani popolazioni orientali e nordiche la poesia è infatti un primo sguardo sul mondo, una prima forma di conoscenza che si realizza in una lingua priva di astratti e con un gusto, in assenza di termini propri e nell'incapacità di staccare le idee dalla concretezza degli oggetti, per le perifrasi nobilitanti. Infine, fra le 'fonti', è da segnalare che il 'modello occulto' dei canti a due voci nei *Fragments*, sono ovviamente le *Bucoliche* di Virgilio. I fenomeni d'interferenza non investono però soltanto il rapporto fra lirica e narrativa ma, in qualche caso, anche quello fra lirica e tragedia: si è già citato il caso di *Comala*, ma è anche assai interessante il caso del XV 'frammento', ripreso nel primo canto di *Fingal*, nel quale ciò che non è evidente per il lettore è integrato da 'note di regia' inserite fra parentesi quadre.

Da un punto di vista formale la scelta dei metri nei brani lirici, ispirata alla più libera varietà, è antimetastasiana: si fa uso infatti di versi brevi, endecasillabi e settenari come nelle tragedie del Cinquecento, terzine dantesche, ottave, strofe di ode. Una sperimentazione questa che, nel pur

generale consenso ottenuto dalla traduzione cesarottiana dell'*Ossian*, andò incontro a critiche sia da parte dei metastasiani che ne censuravano l'irregolarità, che degli antimetastasiani i quali, al contrario, vi riscontravano ancora troppe tracce arcadiche – cosa che non impedirà ad Alfieri di rifarsi proprio a questa sperimentazione nel *Saul* o nell'*Abele* –. Resta da dire che Cesarotti identifica le zone liriche all'interno della prosa inglese quando compaiono i nomi dei personaggi che interloquiscono o quando la presenza nell'originale di misure liriche e brani cantati è segnalata in nota dallo stesso Macpherson; talvolta però egli individua tali zone indipendentemente dal testo inglese, dimostrando una concezione di 'parte lirica' più ampia di quella macphersoniana. Questa maggiore ampiezza si manifesta anche in alcune scelte metriche: talvolta Cesarotti, pur in presenza di un brano lirico, mantiene l'endecasillabo sciolto contro la tradizione arcadica e cinquecentesca. Ciò significa schiudere questo verso ad istanze prettamente liriche e a possibilità espressive sviluppate poi nell'Ottocento da Foscolo, Alfieri, Leopardi, ed è questo forse, da un punto di vista storico, il risultato più alto e di maggiore durata della traduzione cesarottiana.

GIOVANNI FERRONI