

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/>)

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.