



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI UDINE

**Dipartimento di Studi umanistici
e del patrimonio culturale**

Dottorato di ricerca Interateneo Udine - Trieste
in Studi Linguistici e Letterari - Ciclo XXIX

TESI DI DOTTORATO

**Omero neoclassico.
Lingua e stile nelle traduzioni di Cesarotti,
Monti, Foscolo e Pindemonte**

Relatori:

Prof. Antonio Daniele

Dott. Rodolfo Zucco

Dottorando:

Dott. Stefano Marangoni

Anno esame finale 2017

Abstract

La ricerca consiste in una analisi linguistica e stilistica delle traduzioni dei poemi omerici realizzate in Italia a cavallo fra Settecento e Ottocento. I testi presi in esame sono la *Versione poetica dell'Iliade* di Melchiorre Cesarotti (1786-1794), *l'Iliade* di Vincenzo Monti (1825), *l'Odissea* di Ippolito Pindemonte (1822), il primo (1807) e il terzo libro (1821) degli *Esperimenti di traduzione dell'Iliade* di Ugo Foscolo. Queste traduzioni segnarono profondamente la stagione del Neoclassicismo, partecipando a una fase di rinnovamento dei mezzi espressivi della poesia in direzione aulica e anti-prosastica. Il primo capitolo dello studio riguarda i fondamenti teorici che guidarono l'attività dei quattro traduttori. Tenendo in considerazione l'assoluta rilevanza che il dibattito sulla traduzione ebbe a livello europeo nel Settecento, ho messo a confronto le posizioni degli autori sulla base delle loro affermazioni esplicite e ho rilevato sia convergenze sia specificità metodologiche. Il capitolo costituisce una premessa all'analisi stilistica, poiché individua delle convinzioni in fatto di traduzione che incidono in misura sensibile sulla forma dei testi di arrivo. Il secondo capitolo comprende uno studio sulla lingua delle traduzioni che tiene in considerazione alcune questioni di fonetica, morfologia e sintassi, senza pretesa di esaustività. Per quanto concerne la sintassi ho considerato l'uso transitivo, intransitivo o riflessivo di alcuni verbi, la funzione logica di alcune preposizioni e i costrutti latineggianti. Nel terzo capitolo viene affrontata la questione dell'*ordo verborum artificialis*, ovvero quell'insieme di fenomeni che prevede l'interazione di fattori linguistici e retorici, e influisce notevolmente sul ritmo della versificazione. Per queste ragioni e per l'altissima frequenza delle figure di spostamento sintattico, questa è la parte più estesa della ricerca. Ho cercato di impostare una classificazione delle figure seguendo la terminologia retorica (anastrofe, iperbato, epifrasi, a cui ho deciso di aggiungere il chiasmo) e distinguendo fra le costruzioni disposte su un unico verso e quelle collocate su più versi. Ho anche raccolto dei dati quantitativi in merito alla ricorrenza di determinati ordini sintattici, grazie a cui si possono osservare le diverse tendenze dei traduttori. Il terzo capitolo si conclude con una sezione riguardante l'uso dei pronomi clitici, ovvero l'enclisi libera.

Indice

| | |
|--|-----|
| Introduzione..... | 1 |
| CAP. 1 Sulla traduzione neoclassica: teoria e metodo..... | 11 |
| 1.1 Melchiorre Cesarotti | 19 |
| 1.2 Vincenzo Monti | 33 |
| 1.3 Ippolito Pindemonte | 51 |
| 1.4 Ugo Foscolo..... | 65 |
| CAP. 2 Aspetti linguistici e lessicali | 81 |
| 2.1 Fonetica..... | 85 |
| 2.2 Morfologia e microsintassi..... | 93 |
| 2.3 Sulla sintassi verbale..... | 106 |
| 2.4 Sulla sintassi preposizionale..... | 121 |
| 2.5 Costrutti latineggianti..... | 124 |
| CAP. 3 Le figure dell' <i>ordo verborum artificialis</i> | 131 |
| 3.1 Figure limitate a un unico verso. | 148 |
| 3.1.1 L'anastrofe | 150 |
| 3.1.2 L'iperbato | 171 |
| 3.1.3 L'epifrasi | 184 |
| 3.1.4 Il chiasmo..... | 187 |
| 3.2 Figure che coinvolgono più versi..... | 192 |
| 3.2.1 L'anastrofe | 194 |
| 3.2.2 L'iperbato | 216 |
| 3.2.3 L'epifrasi | 238 |
| 3.2.4 Il chiasmo..... | 243 |

| | |
|---|-----|
| Tabelle | 248 |
| 3.3 Considerazioni conclusive | 253 |
| 3.4 Sulla posizione dei pronomi clitici | 257 |
| Conclusioni..... | 267 |
| Bibliografia | 297 |

Introduzione

Tradurre Omero

Le traduzioni dei poemi omerici realizzate a cavallo fra Settecento e Ottocento costituiscono senza dubbio una delle espressioni più considerevoli del Neoclassicismo poetico italiano¹. Difficilmente si potrebbe comprendere questa fervida stagione letteraria senza considerare il laboratorio poetico che coinvolse i più grandi letterati dell'epoca attorno alla traduzione di Omero. In una cultura così profondamente legata al passato antico - al suo immaginario e ai suoi modelli formali - il contatto con i poemi omerici rappresenta un legame diretto con l'origine dell'*epos* e del mito, che tanto spesso rivivono trasfigurati nei versi dei poeti italiani. E se il mito abita così

¹ La delimitazione della fase storico letteraria denominata Neoclassicismo non appare univoca. A. MOMIGLIANO (*Gusto neoclassico e poesia neoclassica* in *Cinque saggi*, Firenze, Sansoni, 1945, pp. 9-42) ne propone una definizione piuttosto estesa, includendo l'esperienza poetica di L. Savioli, corrispondente alla prima fase, denominata «neoclassicismo arcadico». La periodizzazione comprende una seconda fase, con Monti come esponente di spicco, e una terza, che culmina nelle *Grazie* foscoliane. Risulterebbero dunque esclusi da questa delimitazione autori quali Leopardi e Manzoni. W. BINNI (*Classicismo e Neoclassicismo nella letteratura del Settecento*, Firenze, La nuova Italia, 1963) propone una definizione più ristretta di Neoclassicismo, collocabile fra gli ultimi decenni del Settecento e i primi del secolo successivo; gli autori più rappresentativi di questa fase sono dunque Monti e Foscolo. Una simile impostazione si ritrova anche nel volume *Il primo Ottocento*, in *Storia della letteratura italiana* (a cura di E. Malato), Roma, Salerno, 1998; in particolare si veda M. CERRUTI, E. MATTIODA, *La letteratura nel Neoclassicismo. Vincenzo Monti*, pp. 289-378. Posso dunque affermare che sembra attualmente prevalente una definizione di Neoclassicismo che, pur non negando i legami con la poesia arcadica, circoscrive questa fase della letteratura italiana al periodo che va dagli anni '60 e '70 del Settecento agli anni '20 e '30 dell'Ottocento, comprendendo autori quali Parini, Alfieri e Cesarotti, o almeno una parte della loro produzione poetica. L'apogeo di tale stagione letteraria si ha dunque con la poesia di Monti e Foscolo, mentre l'esperienza poetica leopardiana è considerata come caso a sé, difficilmente inseribile in categorie più ampie. Un altro dato molto importante è il riconosciuto legame fra Neoclassicismo e Preromanticismo, termini che non possono essere contrapposti e che spesso si compenetrano riflettendo le varie sensibilità ed il gusto di una medesima epoca. Un dato che accomuna i massimi autori del periodo è proprio la compresenza, all'interno della loro produzione, di elementi preromantici e stilemi propriamente neoclassici, come si può agevolmente osservare nell'opera di Cesarotti, Monti, Foscolo e Pindemonte.

stabilmente la scrittura del periodo - sia essa epica, lirica o drammatica - tanto da essere uno dei tratti costitutivi del Neoclassicismo², tradurre Omero corrisponde al grado più compiuto di appropriazione dell'immaginario antico nella letteratura nazionale. Lo scopo delle traduzioni poetiche del tempo non era tanto quello di rendere comprensibili i poemi omerici a un pubblico italiano - a tale fine erano considerate sufficienti le traduzioni interlineari latine³, oppure le versioni in prosa francese realizzate da M.me Dacier⁴, e successivamente la versione in prosa di Cesarotti⁵ -, né di riprodurre le fattezze dei testi originali, quanto piuttosto quello di comporre testi in versi conformi all'estetica del periodo e in grado di condurre l'epica greca all'interno del canone letterario nazionale. In questo contesto, dunque, da un lato l'epica omerica deve adattarsi alle forme di un linguaggio poetico nettamente caratterizzato in quanto tale e ben consolidato, dall'altro il linguaggio stesso deve tendere a uno sforzo rigenerativo che incide in misura considerevole sulle sue strutture.

La traduzione dei poemi omerici, nei decenni a cavallo fra XVIII e XIX secolo, fu una operazione singolare e collettiva: gli ingegni direttamente coinvolti sono in dialogo fra loro e con chi li ha preceduti nell'impresa in una dinamica di scambio e condivisione del processo creativo, di cui l'*Esperimento* foscoliano del 1807⁶, contenente la versione del primo libro dell'*Iliade* di Foscolo e di Monti e la traduzione in prosa di Cesarotti, è aperta

² Nel definire i tratti distintivi della scrittura neoclassica L. Serianni cita proprio la costante presenza di riferimenti mitologici: «Il gusto neoclassico emerge prima di tutto attraverso l'armamentario mitologico cui il poeta attinge anche trattando i temi contemporanei» (*Il primo Ottocento*, Bologna, Il Mulino, 1989, p. 111).

³ Era piuttosto diffusa all'epoca la traduzione curata da S. CLARKE, *Homeri Ilias Graece et Latine*, (a cura di S. C.), Londini, G. Botham ed., 1729. Un'attenta ricerca sulle versioni latine dell'*Iliade*, circolanti a partire dal '500, è stata condotta da G. BENEDETTO, *Le versioni latine dell'Iliade in Vincenzo Monti nella cultura italiana*, Milano, Cisalpino, 2005, pp. 961-1028.

⁴ *L' Iliade d'Homère, traduite en François, avec des remarques par madame Dacier*, Paris, Rigaud, 1711.

⁵ M. CESAROTTI, *L'Iliade d'Omero recata poeticamente in verso sciolto italiano Insieme col Volgarezzamento letterale del Testo in prosa*, Padova, Penada, 1786-1794, (10 voll).

⁶ U. FOSCOLO, *Esperimento di traduzione della Iliade di Omero*, Brescia, Bettoni, 1807.

testimonianza. I poeti che intrapresero la sfida ottenendo i risultati più considerevoli furono senz'altro Melchiorre Cesarotti, Vincenzo Monti, Ugo Foscolo e Ippolito Pindemonte, i quali, pur condividendo la temperie estetica del tempo, si confrontarono con la traduzione omerica in modalità differenti.

Autori e testi

Melchiorre Cesarotti, già autore della celebre traduzione dell'*Ossian*⁷, era professore di lingue classiche all'Università di Padova⁸, quando decise di accingersi alla traduzione dell'*Iliade*. Per Cesarotti questo implicava una complessa e ampia attività di interpretazione dei testi originali e di riflessione sulla cultura e i popoli che li avevano prodotti. Non volendo rinunciare né alla fedeltà letterale al poema omerico né alla libertà creativa della poesia, egli realizzò una versione in prosa estremamente fedele al testo greco nella forma e nei contenuti, e una versione poetica in endecasillabi sciolti basata su ampi margini di libertà. Le due traduzioni non furono pubblicate separatamente, ma alternando i libri in prosa e in versi, all'interno di un'unica opera di grandi proporzioni⁹, corredata da saggi introduttivi e da un ricco apparato di note che accompagna il testo in prosa. Si tratta di un progetto strettamente legato all'ideale enciclopedico settecentesco: Cesarotti vi inserì infatti i più moderni studi sulla questione omerica e riguardanti vari aspetti della Grecia arcaica, cercando di proporre una propria interpretazione di quella cultura e di quegli eventi tanto remoti. Sul versante estetico l'autore non era comunque soddisfatto della propria versione poetica e vi rimise mano con interventi ancora più incisivi, nell'intento di emancipare

⁷ L'opera fu pubblicata in due edizioni a distanza di nove anni: M. CESAROTTI, *Poesie di Ossian*, Padova, Giuseppe Comino, 1763 e M. CESAROTTI, *Poesie di Ossian*, Padova, Giuseppe Comino, 1772.

⁸ A proposito dell'attività di ricerca e insegnamento di Cesarotti cfr. E. ROGGIA, *Cesarotti professore: le lezioni universitarie sulle lingue antiche e il linguaggio*, «Lingua nostra», LXXV, 3-4, 2014, pp. 65-93.

⁹ L'opera fu pubblicata inizialmente in 10 volumi, fra il 1786 e il 1794: M. CESAROTTI, *L'Iliade d'Omero recata poeticamente in verso sciolto italiano Insieme col Volgarizzamento letterale del Testo in prosa*, Padova, Penada, 1786-1794, (10 voll.).

ulteriormente il testo di arrivo da quello di partenza; così nel 1795 pubblicò *La Morte di Ettore*¹⁰, che fin dal titolo si rivela essere una riscrittura, piuttosto che una traduzione dell'*Iliade*¹¹. Per questa ragione il testo analizzato in questa sede è quello della *Versione Poetica* e non quello della *Morte di Ettore*. Le traduzioni di Cesarotti ebbero un certo impatto sulla cultura dell'epoca, sebbene fossero più apprezzati i contributi di carattere saggistico ed ermeneutico e più la versione in prosa¹² della *Versione Poetica* e della successiva *Morte di Ettore*, giudicate eccessivamente libere e modernizzanti¹³. Sia il testo in prosa sia quello in versi furono comunque dei punti di riferimento con cui si confrontarono i maggiori traduttori di Omero almeno fino ai primi decenni dell'Ottocento.

Vincenzo Monti iniziò la propria traduzione dell'*Iliade* con ogni probabilità attorno al 1806¹⁴; già l'anno successivo appariva il suo primo

¹⁰ M. CESAROTTI, *L'Iliade o la morte di Ettore. Poema omerico ridotto in verso italiano*, Venezia, Tipografia Pepoliana presso Antonio Curti, 1795, (4 voll.).

¹¹ Sulla differenza costitutiva fra la *Versione Poetica* e la *Morte di Ettore*, si veda M. MARI, *Le tre "Iliadi" di Melchiorre Cesarotti*, in «GSLI», 167, 1990, pp. 321-395.

¹² Cfr. A. Brunì, *Cesarotti nell'Iliade di Vincenzo Monti*, in *Aspetti dell'opera e della fortuna di Melchiorre Cesarotti*, Milano, Cisalpino, 2002, p. 668: «l'immanenza dell'archetipo è certificata dal rapporto che Foscolo e Monti intrattengono in modo solidale, nella rispettiva autonomia, con la prosa di Cesarotti. La quale viene adibita a miniera di materiale linguistico per innalzare le diverse fabbriche poetiche».

¹³ È celebre a proposito il giudizio di Monti: «avrei amato che voi ci aveste dato un'Iliade o tutta d'Omero, o tutta di Cesarotti. Dissi che l'abito della vostra non mi pareva né moderno, né antico, perché troppo ci avete messo dell'uno, e lasciato troppo dell'altro» (V. MONTI, *Ep.*, II, 870, a Bettinelli, 1805).

¹⁴ In realtà esistono versioni contrastanti in merito al momento di inizio dell'attività di traduzione. Secondo Francesco Cassi il poeta lavorava all'*Iliade* già fra la fine degli anni '80 e l'inizio degli anni '90 (Cfr. F. CASSI, *Notizie intorno alla vita ed alle opere del cavaliere Vincenzo Monti*, in *Tragedie di Vincenzo Monti*, Milano, Società Tipografica de' Classici Italiani, 1823, I, pp. 30-32). Tale notizia è confermata da G. A. MAGGI, *Intorno alla vita ed alle opere di Vincenzo Monti*, in *Opere di Vincenzo Monti*, Milano, Giovanni Resnati, 1839, p. 17. Lo studio attualmente più attendibile in merito alla datazione della traduzione è quello di A. BRUNI (*Cronologia dell'"Iliade" di Vincenzo Monti*, in V. Monti, *Iliade di Omero, II: Il manoscritto Piancastelli*, CLUEB, Bologna, 2000, (3 voll.), pp. XV-LXX), il quale sostiene che, fatto salvo qualche tentativo risalente al biennio 1802-03, durante il periodo di insegnamento a Pavia, il vero impegno inizia nel 1806. Mentre le retrodatazioni prima citate presentano scarse prove testimoniali, per quanto la vicinanza cronologica agli eventi narrati deponga in loro favore, la posizione di Brunì è sostenuta da una testimonianza epistolare: «Ho un canto quasi corretto dell'Iliade da farti sentire. Lo vuoi?» (V. MONTI, *Ep.*, 1060, a Ugo Foscolo, Settembre 1806). In sostanza l'inizio dei lavori si può collocare attorno al 1806, sebbene non si

libro, accanto a quello di Foscolo, all'interno dell'*Esperimento*. Nonostante la necessità di avvalersi di strumenti e consulenze che compensassero la sua mancata conoscenza del greco, Monti completò la sua traduzione con grande celerità, tanto che la prima edizione integrale apparve nel 1810¹⁵, dedicata direttamente al Vicerè d'Italia. A questa seguì una seconda edizione nel 1812, con diversi interventi di correzione, e quindi le edizioni approvate dall'autore del 1820 e 1825. Il testo oggetto della presente analisi è appunto quello del 1825¹⁶.

Ugo Foscolo si confrontò con Monti nell'ardua impresa di traduzione dell'*Iliade*. Tradusse alcuni passi dell'*Iliade* e dell'*Odissea* già prima del 1803, inserendoli nel commento alla *Chioma di Berenice*¹⁷; ma l'intento di avviare una traduzione completa del poema è successivo, databile attorno al 1805, come si evince da una lettera del 1814 a Monti, in cui l'autore ricorda quei momenti:

Ed io per l'appunto quando m'attentai a tradurre l'*Iliade* mi trovava nell'interminabile spiaggia dell'Oceano fra Bologna a mare e Calais, militando con quegli Italiani che Napoleone voleva condurre a sconfiggere l'Inghilterra¹⁸.

L'anno successivo era già pronta la traduzione del I libro:

Io aveva preparati alcuni squarci dell'*Iliade*, e tutto tutto il primo canto; e voleva consigliarmi con voi e col traduttore dell'*Odissea* se continuando la mia versione io avrei fatto leggere con meno ammirazione ma con più amore quel sacro Poeta¹⁹.

possa escludere che il poeta avesse già avviato delle prove di traduzione, a partire dagli anni '90 del Settecento.

¹⁵ V. MONTI, *Iliade di Omero*, Brescia, N. Bettoni, 1810, (3 voll.).

¹⁶ V. MONTI, *Iliade di Omero*, Milano, N. Bettoni, 1825, (3 voll.).

¹⁷ *La chioma di Berenice poema di Callimaco tradotto da Valerio Catullo volgarizzato ed illustrato da Ugo Foscolo*, Milano, Genio Tipografico, 1803.

¹⁸ La lettera è citata nell'ed. critica di Barabaris: U. FOSCOLO, *Esperimenti di traduzione dell'Iliade*, cit., p. 280.

¹⁹ U. FOSCOLO, *Epistolario*, II, 387 (a I. Teotochi Abrizzi, 6 settembre 1806).

Negli anni e decenni successivi alla pubblicazione dell'*Esperimento* Foscolo continuò a tradurre e ritradurre soltanto i primi sette canti del poema oltre a qualche passo dell'ottavo, nono, decimo e ventesimo, senza mai giungere a una versione completa. Come ci mostra l'edizione critica curata da Gennaro Barbarisi, i canti tradotti da Foscolo sono le tappe di un processo di rielaborazione continua, che non giunge quasi mai a una forma definitiva. Ho scelto pertanto di considerare nell'analisi stilistica soltanto i libri pubblicati con l'approvazione dell'autore, ovvero il I, del 1807, e il III, del 1821²⁰. La decisione di includere Foscolo nello studio, nonostante l'incompiutezza dell'opera, dipende dal peso che la traduzione omerica ebbe nel complesso della sua produzione poetica, ma è soprattutto legata all'originalità della proposta stilistica foscoliana, che costituì certamente un importante luogo di confronto per i suoi contemporanei.

Ippolito Pindemonte, a differenza degli altri autori studiati, concentrò il proprio sforzo di traduzione sull'*Odissea*, che fino ad allora aveva ottenuto, rispetto all'*Iliade*, una minore attenzione da parte dei traduttori. Egli iniziò a interessarsi al progetto probabilmente già nei primi anni del secolo, ma diede concretezza all'opera a partire dal 1806²¹, in perfetta concomitanza con Foscolo e Monti. Nel 1809 Pindemonte diede alle stampe un saggio di traduzione dei primi due libri²² e continuò a lavorare all'opera per circa un decennio, quindi con un ritmo di lavoro decisamente diverso rispetto a Monti. Nel 1818 poteva annunciare la fine della sua traduzione²³, a cui seguirono alcuni anni di revisione e *labor limae*, così che il testo completo apparve nel 1822²⁴.

²⁰ U. FOSCOLO, *Il libro terzo dell'Iliade*, in «Antologia», t. IV, ott. 1821.

²¹ Cfr. la lettera a Bettinelli del 14 aprile 1806 (in M. GAMBARINI, *Sull'Odissea del Pindemonte*, «GSLI», CXLIV, 1967, p. 292): «Mi diverto con l'Odissea quando non ho voglia di fare del mio, e già sono alla fine del I canto, ma l'impresa è lunga e probabilmente non avrò vita per completarla».

²² I. PINDEMONTI, *Traduzione de' due primi canti dell'Odissea e di alcune parti delle Georgiche*, Verona, Gambareti, 1809.

²³ Cfr. la lettera all'abate Zandrini, del 1 gennaio 1818 (in M. GAMBARINI, *cit.*, p. 294): «Io giunsi alla fine dell'Odissea il mese passato, ma ella non creda che io abbia per questo finito la mia fatica».

²⁴ I. PINDEMONTI, *Odissea di Omero*, Verona, Società tipografica editrice, 1822.

Obiettivi e metodi dell'indagine

L'obiettivo del presente studio è un confronto fra le caratteristiche formali delle quattro traduzioni, allo scopo di evidenziare i tratti comuni e le specificità di ogni impostazione stilistica. Il confronto con il testo greco non è dunque un obiettivo primario, poiché il *focus* dell'indagine è nettamente spostato sul testo di arrivo; non mancheranno comunque riferimenti al greco, qualora essi risultino necessari per comprendere gli esiti della traduzione. L'analisi linguistica e stilistica è tuttavia preceduta da un capitolo dedicato all'impostazione teorica adottata dagli autori nella traduzione omerica. Ritengo di grande interesse riflettere sul modo in cui alcuni fra i massimi poeti del periodo considerassero l'attività di traduzione, i suoi scopi e i suoi limiti. Le convinzioni teoriche espresse a più riprese, con maggiore o minore sistematicità, dai traduttori ci permettono di guardare con più consapevolezza agli esiti di questa complessa attività. Un primo dato riguarda la notevole autonomia estetica di queste traduzioni, il cui linguaggio è molto più profondamente legato ai modelli latini e alla grande tradizione poetica italiana di quanto lo sia al greco omerico; la maggioranza delle scelte formali si dimostra infatti libera e svincolata dal dato linguistico di partenza.

Lo studio sulla teoria della traduzione costituisce una sorta di premessa all'analisi stilistica sviluppata nei capitoli 2 e 3. Il secondo capitolo contiene una serie di osservazioni linguistiche ordinate distinguendo fra fonetica, morfologia e sintassi verbale: si cercherà di fornire una descrizione degli aspetti più significativi del linguaggio poetico impiegato nelle traduzioni, seguendo il modello offerto da Luca Serianni²⁵.

In nucleo dell'analisi stilistica, e dunque dell'intero lavoro, corrisponde al terzo ed ultimo capitolo, nel quale affronterò il tema dell'*ordo verborum artificialis*. Dal momento che la costante presenza di permutazioni dell'ordine

²⁵ L. SERIANNI, *La lingua poetica italiana*, Roma, Carocci, 2009.

sintattico risulta evidente già alla prima lettura di questi testi, ritengo che questo aspetto abbia una rilevanza assolutamente primaria nella dimensione complessiva del linguaggio poetico utilizzato e nella percezione che di esso può avere un lettore contemporaneo. Le varie forme di permutazione dell'ordine delle parole agiscono in maniera consistente sul piano sintattico, retorico e ritmico attraverso il libero impiego di moduli tratti dalla tradizione poetica latina e italiana. Si tratta dunque di un tratto stilistico non solo molto evidente, ma anche dotato di un valore strutturale all'interno di queste traduzioni in endecasillabi sciolti. Cercherò pertanto di impostare una classificazione che, oltre a considerare le tradizionali denominazioni retoriche (anastrofe, iperbato, epifrasi), tenga conto della natura dei sintagmi coinvolti, della loro disposizione in rapporto al fine verso e dell'incidenza quantitativa di alcuni spostamenti sintattici. Informazioni più esaustive in merito ai metodi dell'analisi si trovano all'inizio dei capitoli.

Studiare la lingua delle traduzioni omeriche realizzate fra Sette e Ottocento significa esaminare non solo una delle più cospicue espressioni del Neoclassicismo letterario, ma anche una tappa fondamentale nell'evoluzione del linguaggio poetico italiano: per decenni queste traduzioni, in particolare quelle di Monti e Pindemonte, rappresentarono il modello di un linguaggio poetico alto, artificiale, solenne e ricco di arcaismi, a cui guardarono con ammirazione molti poeti di impostazione classicista.

Sigle e abbreviazioni

Indicazioni bibliografiche:

- ENO = Edizione nazionale delle Opere di Ugo Foscolo.
- GDLI = *Grande dizionario della lingua italiana* (a cura di S. Battaglia), Torino, UTET, 1961-2002.
- GGIC = *Grande grammatica italiana di consultazione* (a cura di L. Renzi, G. Salvi, A. Cardinaletti), Bologna, Il Mulino, 1989-1995 (3 voll.).
- «GSLI» = *Giornale storico della letteratura italiana*.
- «RLI» = *Rassegna della letteratura italiana*.
- «SMI» = *Stilistica e metrica italiana*.

- M. CESAROTTI, *OP* = M. CESAROTTI, *Opere*, Firenze, Molini Landi e Pisa, Tipografia della Società letteraria, 1800-1813 (40 voll.).
- U. FOSCOLO, *Esperimento* = U. FOSCOLO, *Esperimento di traduzione della Iliade di Omero*, Brescia, Bettoni, 1807.
- U. FOSCOLO, *Epistolario* = U. FOSCOLO, *Epistolario*, ENO, XIV-XXII, Firenze, Le Monnier, 1949-1994.
- V. MONTI, *Ep.* = V. MONTI, *Epistolario raccolto, ordinato e annotato da Alfonso Bertoldi*, Firenze, Le Monnier, 1928-1931 (6 voll.).

- M (seguito dall'indicazione del libro e del verso) = V. MONTI, *Iliade di Omero*, Milano, Bettoni, 1825, (3 voll.).

- C (seguito dall'indicazione del libro e del verso) = M. CESAROTTI, *Versione poetica*, in *L'Iliade d'Omero recata poeticamente in verso sciolto italiano Insieme col Volgarizzamento letterale del Testo in prosa*, Padova, Penada, 1786-1794, (10 voll.).
- F, I (seguito dal numero del verso) = U. FOSCOLO, *Esperimento di traduzione della Iliade di Omero*, Brescia, Bettoni, 1807.
- F, III (seguito dal numero del verso) = U. FOSCOLO, *Il libro terzo dell'Iliade*, in «Antologia», t. IV, ott. 1821.
- P (seguito dall'indicazione del libro e del verso) = I. PINDEMONTE, *Odissea di Omero*, Verona, Società tipografica editrice, 1822.

Sigle:

A = aggettivo

Aus. = ausiliare

C = complemento indiretto

Inf. = verbo di modo infinito

N = nome

O = oggetto

Part. = participio

S = soggetto

SA= sintagma aggettivale

SN = sintagma nominale

SP = sintagma preposizionale

SV = sintagma verbale

V = verbo

Capitolo 1

Sulla traduzione neoclassica: teoria e metodo

Nel Settecento europeo il crescente interesse per i capolavori delle letterature straniere, la volontà di assorbimento della classicità all'interno della tradizione letteraria nazionale, e la necessità di circolazione internazionale dei recenti apporti del pensiero razionalista, illuminista e della ricerca scientifica assegnano una centralità assoluta all'attività di traduzione, nelle sue multiformi declinazioni. Alla vastità e al rilievo di tale attività corrisponde una consistente attenzione ai fondamenti teorici che la riguardano. L'origine di una riflessione sulla traduzione, sui principi teorici e la prassi metodologica ad essa connessi, è tutt'altro che recente e affonda le sue radici nell'antichità latina, per poi trovare un consistente sviluppo in epoca medievale e moderna, fino a quando, a partire dal XX secolo, il tema inizia ad essere affrontato in maniera sistematica e inserito in un contesto teorico più esteso, in relazione al consistente sviluppo di discipline quali la linguistica generale, la filosofia del linguaggio e la semiotica. Se in precedenza l'interesse speculativo si era concentrato principalmente sulle modalità in cui la traduzione si poteva o doveva realizzare, ruotando intorno al nucleo bipolare *fedeltà/libertà*, all'interno di un ragionamento artistico-letterario oppure teologico-testamentario, alcuni scritti fondamentali²⁶ danno avvio e impulso a nuove prospettive di studio, grazie a cui la traduzione

²⁶ Fra i contributi novecenteschi in merito alla teoria della traduzione ci sembra necessario menzionare: W. BENJAMIN, *Il compito del traduttore*, in *Angelus novus: saggi e frammenti*, Torino, Einaudi, 1982, pp. 39-52; G. MOUNIN, *Teoria e storia della traduzione*, Torino, Einaudi, 1965; R. JAKOBSON, *Aspetti linguistici della traduzione*, in *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli, 1966, pp. 56-64; B. TERRACINI, *Il problema della traduzione*, Milano, Serra e Riva, 1983; G. STEINER, *Dopo Babele: aspetti del linguaggio e della traduzione*, Milano, Garzanti, 1984; G. FOLENA, *Volgarizzare e tradurre*, Torino, Einaudi, 1991; U. ECO, *Dire quasi la stessa cosa*, Milano, Bompiani, 2003.

diventa paradigma teorico per una riflessione sui rapporti fra le varie lingue e sul funzionamento del linguaggio umano *tout court*; ad essa viene riconosciuta una coerente dimensione storica ed un ruolo sempre più centrale nel complesso del panorama letterario.

Com'è ben noto, alla traduzione spetta il gravoso e affascinante compito di conservare il valore informativo della comunicazione linguistica, mutando però la forma in cui essa si realizza e permettendone la comprensione anche a chi non conosce l'idioma di partenza. Utilizzando la ben nota terminologia saussuriana si potrebbe dire che la traduzione cerca di conservare il significato delle parole attraverso un altro significante, appartenente ad un diverso sistema di segni; una corrispondenza perfetta dei significati è tuttavia una possibilità non sempre, e non totalmente, realizzabile. Ogni trasferimento da un codice ad un altro prevede infatti anche una ridefinizione, almeno parziale, del contenuto informativo proprio del testo tradotto, per cui ogni forma di traduzione consiste essenzialmente in una nuova creazione a partire da un dato linguistico esistente, anche nel caso di traduzioni letterali o addirittura interlineari. Posta dunque la diversità sostanziale della traduzione rispetto al testo tradotto, è pur vero che, a fronte di un mutamento complessivo, qualcosa permane e, se non permanesse, il concetto stesso di traduzione verrebbe meno. Nonostante sia immediatamente afferrabile a livello intuitivo, è molto più difficile definire puntualmente in cosa consista questa permanenza, a cui sono state attribuite varie denominazioni: senso²⁷, contenuto, comunicazione, significato, valore informativo, intenzionalità²⁸, spirito. L'adozione di un termine anziché un altro non è una scelta priva di significato, ma rivela una differente concezione del processo traduttivo e, soprattutto, un diverso modo di

²⁷ Benjamin capovolge il piano del discorso e propone una definizione di senso, basata proprio sulla possibilità di traduzione: «il senso di una parola altro non è che la trasposizione di esso in un altro segno che può essere sostituito a quella parola» (W. BENJAMIN, *Il compito del traduttore*, cit., p. 57).

²⁸ «Infatti, mentre i singoli elementi - parole, frasi, nessi - di lingue straniere si escludono reciprocamente, tali lingue si integrano nelle loro intenzionalità» (ivi, p. 12).

intendere le potenzialità comuni a tutte le lingue, ovvero «la specifica convergenza per cui le lingue non sono reciprocamente estranee ma, *a priori* e a prescindere dai loro rapporti storici, sono affini in ciò che vogliono dire»²⁹. Senza entrare nel merito di una complessa e rischiosa scelta terminologica a noi interessa ricordare che la traduzione si configura, in definitiva, come una forma di mutazione nella permanenza, laddove la mutazione è inevitabile e la permanenza sancisce il legame fra traduzione e testo tradotto.

La teoresi riguardante l'essenza del processo di traduzione e lo statuto, di fatto autonomo, di testo di partenza e testo d'arrivo non esaurisce minimamente le problematiche connesse a un'attività tanto complessa: ogni singolo testo, nella sua specificità e concretezza, solleva dei problemi di traduzione suoi propri. In ogni caso, senza voler proporre forzate schematizzazioni, evitando però di nascondersi dietro il paravento del relativismo, ritengo che sussistano alcune distinzioni preliminari legate alla natura dell'oggetto linguistico destinato alla traduzione: le dicotomie principali sono orale/scritto, testo letterario/non letterario, prosa/poesia. Queste distinzioni sono certamente problematiche, anche in ragione dell'impossibile determinazione oggettiva di categorie quali la letterarietà e la poeticità della scrittura, tuttavia utili per comprendere la natura di una traduzione, necessariamente connessa alla natura del testo tradotto. Se la traduzione di forme di comunicazione orale, legata ad una figura specifica, l'interprete, e dotata di caratteri e scopi suoi propri, non ha, nei secoli passati, suscitato grande interesse presso i teorici più attenti, è alle forme di traduzione del testo scritto, e soprattutto letterario, che si è rivolto l'impegno speculativo.

L'atto di traduzione, nella sua straordinaria complessità, ha come presupposto la consapevolezza, da parte di chi vi si accinge, della ricchezza insita in ogni forma di comunicazione scritta; ricchezza che cresce esponenzialmente nei testi letterari, laddove l'uso della lingua si appropria di

²⁹ Ivi, pp. 10-11.

una dimensione propriamente estetica. Posto lo stretto legame di forma e contenuto all'interno del linguaggio umano, essendo aerea la consistenza di un significato che prescinda dal suo significante, è pur vero che in una comunicazione strettamente funzionale l'aspetto contenutistico assume un'importanza preponderante rispetto alla forma in cui viene espresso: l'oggetto della comunicazione, conta decisamente di più del modo in cui la comunicazione si realizza³⁰. All'opposto, nel testo letterario le scelte formali acquisiscono un valore per lo meno pari a quello dei contenuti espressi e talvolta decisamente superiore³¹: ogni singola parola, oltre alla varietà dei significati ad essa riconducibili in una data epoca, porta con sé il peso della sua evoluzione storica, della sua ricorrenza in opere di altri autori, della sua dimensione sonora, risentendo ovviamente del contesto linguistico e grammaticale in cui è inserita. Alla ricchezza e qualità delle scelte lessicali si aggiungono poi altri caratteri formali, ovvero quei fattori di ordine morfologico, sintattico, retorico, ritmico e metrico, che contribuiscono in maniera significativa a determinare la specificità del testo stesso.

Di questi fatti è consapevole ogni buon traduttore, il quale non può attendere a un'attività tanto complessa senza una riflessione preliminare sui principi che la informano; al momento di affrontare il trasferimento interlinguistico di un'opera letteraria egli si deve porre interrogativi ineludibili e fare delle scelte, che necessariamente condizioneranno l'esito del

³⁰ La pertinenza di tale assunto nel contesto culturale del tardo Settecento è confermata da A. M. BALBI: «La cultura illuministica, avida di “mettersi al corrente” del pensiero e della letteratura europea, chiedeva traduzioni facili e chiare, rispondenti al proprio interesse essenzialmente informativo e divulgativo, mentre una esigenza propriamente artistica e interpretativa impegnava i preromantici e i neoclassici in una vera ricerca d'arte» (*Vincenzo Monti e la sua teorica del tradurre* in «RLI», marzo-aprile 1956, pp. 494).

³¹ Radicale la posizione di W. Benjamin in proposito: «invece di conformarsi al senso dell'originale, la traduzione deve amorevolmente ricostruirsi all'interno dei dettagli dei modi di significare della propria lingua al fine di rendere riconoscibile – come frammenti di uno stesso vaso – un frammento di una lingua più ampia. Proprio perciò la traduzione deve prescindere in grande misura dall'intenzione di comunicare qualcosa, un senso. L'originale è essenziale alla traduzione solo nella misura in cui ha già liberato il lavoro del traduttore dalla fatica imposta dal comunicare» (*Il compito del traduttore*, cit., p. 17).

lavoro. Tutti i nostri autori erano ben consapevoli dell'estrema complessità del loro compito, di fatto proporzionale all'interesse suscitato dai poemi omerici nel Settecento europeo, e attuarono delle scelte più o meno definitive: si fecero dunque guidare nella loro attività da alcuni principi teorici, talvolta espressi diffusamente, talvolta soltanto impliciti e desumibili dallo studio della prassi traduttiva. Non tutti i traduttori di talento sono infatti anche importanti teorici della traduzione, talvolta l'atto pratico diventa la principale testimonianza dei principi che lo guidano e lo presuppongono. È il caso di Vincenzo Monti: il più noto e fortunato fra i traduttori della sua epoca dedicò ben poche pagine alla riflessione teorica sul tradurre³², senza che ciò renda i principi che guidarono la sua attività meno distinguibili e descrivibili. Molto più spazio alla disquisizione teorica fu invece dato da Melchiorre Cesarotti, vero e proprio filosofo del linguaggio, riconosciuto a livello internazionale, e teorico della traduzione di primissimo piano. Nonostante le vistose diversità di trattamento dedicate al problema, si cercherà, in questo primo capitolo, di proporre una sintesi interpretativa delle fondamenta teoriche che guidarono l'ingegno dei nostri autori nel non lieve sforzo di tradurre Omero, alla luce delle loro affermazioni esplicite e della grande attenzione critica dedicata negli ultimi anni al fenomeno della traduzione neoclassica³³.

L'attività di trasferimento interlinguistico ha nel Settecento italiano una centralità assoluta - assimilabile soltanto al ruolo che i volgarizzamenti ebbero, fra Due e Trecento, nello sviluppo della lingua delle origini -

³² M. Mari parla addirittura di «disinteresse verso ogni problema teorico e metodologico in materia di traduzione» (*Eloquenza e letterarietà nell'Iliade di Vincenzo Monti*, Nuova Italia Editrice, Firenze, 1982, p. 98).

³³ Fra i numerosi contributi recenti si ricordano: M. MARI, *Momenti della traduzione fra Settecento e Ottocento*, Milano, Istituto di Propaganda libraria, 1994; *La nascita del concetto moderno di traduzione*, (a cura di G. Catalano, F. Scotto), Roma, Armando, 2001; *A gara con l'autore*, (a cura di A. Bruni, R. Turchi), Roma, Bulzoni, 2004; *Traduzioni letterarie e rinnovamento del gusto: dal Neoclassicismo al primo Romanticismo*, (a cura di G. Coluccia, B. Stasi), Galatina (LE), Mario Congedo, 2006; *Traduzioni e Traduttori del Neoclassicismo*, (a cura di G. Cantarutti, S. Ferrari, P. M. Filippi), Milano, FrancoAngeli, 2010.

all'interno di quel processo di trasformazione ed espansione della lingua italiana realizzatosi all'epoca. Fin da inizio secolo le necessità di rinnovamento linguistico aprono la strada ad un ampio dibattito sulla lingua italiana, che si inserisce nel contesto della già avviata *querelle* fra antichi e moderni e del confronto sulla superiorità costitutiva di italiano e francese, ben rappresentato nella nota disputa Orsi- Bouhours³⁴. In questo scenario assume una grande centralità il discorso, pienamente moderno, sull'estensione delle possibilità comunicative della lingua, e ci si chiede se «l'Italia debba avere una lingua rispondente ai bisogni della nuova cultura e della nuova scienza, non solo una lingua di lusso per la poesia e la prosa letteraria ma uno strumento per la critica, la scienza, il dibattito e la conversazione quotidiana»³⁵, anche sulla base di una diffusa identificazione di lingua e cultura. Di tutt'altro tenore è la questione inerente il linguaggio poetico, che si dimostra non statico, ma per lo meno tendenzialmente conservativo e legato a forme linguistiche tradizionali; le innovazioni più radicali, percepite come estranee alla lingua d'arte, non trovano infatti buona accoglienza e prevale una moderata libertà di rinnovamento all'interno di un sistema piuttosto irreggimentato. In tale contesto la traduzione si rivela, a tutti i livelli, un banco di prova per la lingua italiana, che si confronta con l'antico, ma soprattutto con le maggiori lingue europee: vettori di innovazione semantica, sintattica e lessicale.

Nella varia e multiforme attività traduttiva ascrivibile al periodo è, a nostro avviso, possibile individuare tre direttrici principali, distinte essenzialmente sulla base della natura del materiale linguistico tradotto. La prima di queste si riferisce alla scrittura di tipo saggistico, scientifico, giornalistico e divulgativo, rispetto a cui le traduzioni avevano il compito principale di veicolare le nuove idee che si stavano affermando in un'Europa sempre più cosmopolita, e di arricchire la lingua d'arrivo con nuove

³⁴ Cfr. C. MARAZZINI, *Il confronto con il francese*, in *Storia della lingua italiana* (a cura di L. Serianni, P. Trifone), Torino, Einaudi, 1993, vol. I, pp. 291-95.

³⁵ G. FOLENA, *L'italiano in Europa*, Torino, Einaudi, 1983, p. 27.

potenzialità espressive, veicolo di accrescimento intellettuale. Anche il secondo asse concerne la traduzione dai moderni, ma di testi segnatamente letterari (drammi, poemi, liriche, romanzi), e risponde alla necessità di contatto fra la letteratura italiana e gli sviluppi artistici europei, dal classicismo francese ai fermenti preromantici nordeuropei. L'ultima tipologia di traduzione riguarda ovviamente gli antichi ed è quella con più lunga e insigne tradizione; qui si sostanzia l'aspirazione neoclassica ad un rinnovato contatto con il passato: una riappropriazione dell'antico che passa attraverso il trasferimento del testo nella lingua nazionale. È quest'ultimo il campo su cui ci soffermeremo in questa sede, ben consapevoli del fatto che i nostri traduttori d'Omero furono tutti anche traduttori dei moderni e dunque aperti e sensibili a suggestioni ben varie: Cesarotti traduce Macpherson, Monti Voltaire, Pindemonte Racine³⁶ e Foscolo Sterne.

È in ogni caso principalmente attorno alla traduzione di autori greci e latini che trova fertile terreno e sviluppo, nella Francia di inizio secolo, la riflessione teorica sul tradurre, che fa da preludio e consistente premessa alle prese di posizione dei letterati italiani. Fra i giudizi più significativi va ricordato quello di Anne Dacier Lefebvre, autrice di varie traduzioni dal greco e dal latino (Anacreonte, Saffo, Aristofane, Plauto, Terenzio), ma nota soprattutto per la traduzione in prosa dei poemi omerici: *l'Iliade* nel 1711 e *l'Odissea* nel 1716³⁷. Nella sua visione, opposta a quella di Antoine Houdar de La Motte, Mme Dacier sosteneva la sostanziale superiorità degli antichi sui moderni, a suo avviso «non c'è dunque alcun poeta che perda più di Omero in una traduzione»³⁸. Da questo assunto discende la scelta di una traduzione

³⁶ I. PINDEMONTI, *Berenice tragedia del signor Racine tradotta in versi italiani*, Verona, Carattoni, 1775.

³⁷ *L' Iliade d'Homère, traduite en françois, avec des remarques par madame Dacier*, Paris, Rigaud, 1711; *L' Odysée d'Homère, traduite en françois, avec des remarques. Par Madame Dacier*, Paris, Rigaud, 1716.

³⁸ M. ME DACIER, *Preface*, in *L'Iliade D'Homère*, Paris, 1756, I, pp. 27-42; la citazione tradotta è tuttavia tratta da un'antologia di testi francesi, curata da E. Biagini e A. Brettoni, in *A gara con l'autore* (a cura di A. Bruni, R. Turchi), Roma, Bulzoni, 2004, p. 57. In merito alla traduzione omerica nella Francia di inizio '700 Vincenzo Placella

in prosa, che permette di mantenere una discreta fedeltà al testo, pur senza pedanteria, nell'aspirazione a un ideale di chiarezza e nobiltà, cercando di conservare la grazia del testo originale, che resta pur sempre ineguagliabile. Convinta della superiorità della prosa, e avendo probabilmente in mente la scarsa compiutezza e il limitato valore estetico di alcune traduzioni in versi francesi, Mme Dacier si spinse persino ad affermare che «i poeti tradotti in versi cessano di essere poeti»³⁹. Affermazioni compiutamente smentite dai successi di Pope, Rochefort e Monti. Più noto per il suo impegno nella redazione dell'*Encyclopédie* che per la sua attività di traduttore è Jean-Baptiste d'Alembert, il quale sostenne, nelle sue *Observations sur l'arte de traduire*, una posizione certamente singolare: se molta fortuna ebbe il suo encomio della figura del traduttore, meno successo fu riservato alla proposta di una traduzione antologica, ovvero per estratti, alternativa a quella integrale, in base all'idea che, in fin dei conti, l'unico modo per apprezzare un'opera in lingua straniera è apprendere la lingua stessa⁴⁰. È poi necessario menzionare G. Dubois de Rochefort⁴¹, autore della più fortunata versione poetica dell'*Iliade* in Francia e sostenitore di una modalità di traduzione artistica, libera e disinvolta, sul modello del britannico Alexander Pope. A questi ed altri autori guardò, nella formulazione della propria base metodologica, il più importante teorico della traduzione nell'Italia del secondo Settecento, Melchiorre Cesarotti.

riassume la questione in questi termini: «I traduttori, così, a seconda della propria posizione nella Querelle, adattavano più o meno il testo per avvicinarlo al gusto contemporaneo: se erano per gli antichi (come la Dacier), si mantenevano in certi limiti [...]; se erano per i «moderni», la loro audacia non conosceva confini: si pensi al *travestimento* dell'*Iliade*, in dodici libri, curato da La Motte, sul testo francese della Dacier» (*Il padre dei traduttori omerici settecenteschi: Anton Maria Salvini*, «Filologia e letteratura», XV, 1969, p. 386).

³⁹ M. ME DACIER, *Preface*, cit., da *A gara con l'autore*, cit., p. 57.

⁴⁰ «Ma che cosa bisogna fare per conoscere bene i poeti che hanno scritto in una lingua straniera? Bisogna impararla» (J. B. D'ALEMBERT, *Observations sur l'arte de traduire en général*, in *Essai de traduction de quelques morceaux de Tacite*, in *Mélanges de Littérature, d'Histoire, et de Philosophie*, Zacharie Chatelain, 1733, III, pp. 3-32). Anche in questo caso si cita dall'antologia curata da BIAGINI-BRETTONI in *A gara con l'autore*, cit., p. 84).

⁴¹ G. DUBOIS DE ROCHEFORT, *L'Iliade d'Homère, traduite en vers avec des remarques*, Paris, Saillant, 1766-1770.

1.1 Melchiorre Cesarotti

La sola ponderosità dei 40 volumi delle *Opere*⁴² di Melchiorre Cesarotti, pubblicati fra Pisa e Firenze nel periodo 1800-1813, è una chiara testimonianza della vastità dell'impegno intellettuale di uno dei massimi rappresentanti della cultura italiana del XVIII secolo e dell'alto valore tributato dai contemporanei alla sua opera. Cesarotti fu un erudito – difficilmente tale termine trova applicazione più pertinente e più positiva accezione – nella cui multiforme attività le opere di traduzione trovano uno spazio assolutamente privilegiato⁴³, accanto ad altri consistenti contributi di carattere filosofico, linguistico e filologico; egli relegò ben poca parte del suo pensiero ai territori dell'implicito e del non detto, e chi voglia indagare la teoria della traduzione cesarottiana ha a disposizione una notevole messe di riferimenti provenienti dagli scritti dell'autore, a cui si aggiungono i risultati dell'attenzione critica che negli ultimi decenni si è rivolta al tema⁴⁴. I cardini dell'impostazione traduttiva di Cesarotti trovano chiara enunciazione negli scritti prefatori alle versioni di Ossian e Omero, opere molto diverse fra loro, che egli affronta alla luce di una prospettiva metodologica coerente, seppur

⁴² *Opere dell'Abate Melchior Cesarotti padovano*, Firenze, Molini Landi e Pisa, Tipografia della Società letteraria, 1800-1813. Nelle successive citazioni ci si riferisce all'edizione con l'abbreviazione *OP*, seguito dal numero di volume e dal numero di pagina.

⁴³ Le principali opere di traduzione di Cesarotti sono l'*Elegia Sopra un cimitero di Campagna* di Thomas Gray (Padova, Giuseppe Comino, 1772), *Poesie di Ossian* (Padova, Giuseppe Comino, 1763, poi in *OP*, voll. II-V), *Iliade in versi* (Padova, Penada, 1786-1794, poi in *OP*, voll. VI- IX) e in prosa (*OP*, voll. X- XVI), le *Satire* di Giovenale (Parigi, Claudio Molini, 1805, poi in *OP*, vol. XIX), le *Opere* di Demostene, (Padova, Penada, 1774-78, poi in *OP*, XXIII-XXVIII), la *Semiramide*, il *Maometto* e *La morte di Cesare* di Voltaire (*OP*, XXXIII, pp. 1-227).

⁴⁴ Fra i contributi più significativi si ricordano: G. BALDASSARRI, *Sull'«Ossian» di Cesarotti. III. Le varianti e le «parti liriche». Appunti sul Cesarotti traduttore*, in «Rassegna della letteratura italiana», XCIV (1990), pp. 21-68; M. MARI, *Le tre «Iliadi» di Melchiorre Cesarotti*, cit., pp. 321-395; G. MELLI, «Gareggiare con il mio originale». *Il personaggio del traduttore nel pensiero di Melchiorre Cesarotti*, in *Aspetti dell'opera e della fortuna di Melchiorre Cesarotti*, Milano, Cisalpino, 2002, pp. 369-89; A. DANIELE, *Cesarotti teorico della traduzione*, in *Teoria e prassi della traduzione*, Padova, Esedra, 2009, pp. 57-68; F. BIASUTTI, *Melchiorre Cesarotti: la traduzione come ermeneutica filosofica*, in *Melchiorre Cesarotti* (a cura di A. Daniele), Padova, Esedra, 2011, pp. 283-294; T. MATARRESE, *Su Cesarotti traduttore dell'Iliade*, cit., 2011, pp. 107-116.

con esiti affatto dissimili. A dire il vero agli occhi del letterato padovano i poemi omerici e i cantari nordici tramandati da Mac Pherson, i due poli attorno a cui ruota la sua riflessione teorica sulla letteratura e sulla traduzione, non sono totalmente estranei fra loro, essendo entrambi espressione di un'umanità arcaica e pagana, molto più vicina alla natura che ai costumi e ai gusti della moderna civiltà europea⁴⁵. Quando pensa a Ossian Cesarotti ha spesso in mente Omero, in una sorta di comparazione continua, come si evince dal *Discorso* premesso all'edizione padovana dei *Canti di Ossian* del 1772⁴⁶; probabilmente non poteva essere altrimenti, in un'epoca in cui l'interesse per i poemi omerici e per la relativa questione critico-filologica divampava. Dopo aver brevemente motivato l'adozione del corposo apparato esegetico che precede, accompagna e segue la traduzione dell'*Ossian*, allo scopo di «aiutare [...] l'intelligenza e la memoria dei leggitori», l'autore parla dell'indice «delle maniere e locuzioni più singolari o notabili»⁴⁷:

Io so bene che alcune di queste locuzioni non sarebbero sofferte in una poesia che fosse originariamente italiana, ma oso altresì lusingarmi che abbia a trovarsene più d'una, che possa forse aggiungere qualche tinta non infelice al colorito della nostra favella poetica, e qualche nuovo atteggiamento al suo stile. (*OP*, II, 2)

L'indice, denominato *Dizionario di Ossian*, è costituito da un elenco di termini di cui sono riportate alcune ricorrenze in contesto, allo scopo di

⁴⁵ «Ossian è il Genio della natura selvaggia: i suoi poemi somigliano ai boschi sacri degli antichi suoi Celti: spirano orrore, ma vi si sente ad ogni passo la Divinità che li abita» (*OP*, II, 13-14).

⁴⁶ Riferendosi alle dissertazioni di Hugh Blair Cesarotti afferma: «Egli fa inoltre un parallelo nelle forme fra Omero ed Ossian cosa ch'io pure aveva fatta talora occasionalmente in alcune mie osservazioni» (*OP*, II, 10) e più avanti: «Dati i costumi, le opinioni, le circostanze dei tempi, trarne il miglior uso possibile per dilettere, istruire, e muovere con un linguaggio armonico e pittoresco: ecco il problema che un poeta si accinge a sciogliere colla sua opera, ed io oserei credere, forse a torto, ma non già temerariamente, che Ossian per più d'un capo l'abbia sciolto più felicemente d'Omero» (*OP*, II, 13).

⁴⁷ *OP*, II, 1-2.

chiarire gli usi più oscuri, generalmente metaforici, ma soprattutto di proporre nuovi strumenti linguistico-retorici, in grado di estendere le possibilità espressive del linguaggio poetico italiano. Cesarotti crede dunque nella capacità della traduzione di estendere i confini delle lingue⁴⁸, in ragione dello sforzo a cui la lingua d'arrivo è sottoposta per trasmettere al meglio la consistenza del testo originale. La fiducia nel potenziale di accrescimento linguistico attribuito alla pratica del tradurre, per altro diffusa fra i pensatori dell'epoca, è debitrice rispetto al concetto tipicamente settecentesco di "genio delle lingue"⁴⁹: l'indole, le potenzialità, le strutture grammaticali variano da un idioma all'altro, pertanto il trasferimento interlinguistico non può che determinare uno sforzo rigenerativo per la lingua d'arrivo. A tale disposizione ottimistica si affianca l'idea della traduzione come mezzo privilegiato per la circolazione delle idee in un'Europa concepita come un'unica ecumene intellettuale, in cui l'arte, il gusto e l'esercizio raffinato della ragione uniscono ciò che i confini nazionali dividono.

Nel suo *Discorso preliminare* il letterato intende sottolineare gli elementi innovativi della nuova edizione, rispetto alla prima del 1763, offrire un breve quadro dei contributi critici più considerevoli, ma soprattutto esporre alcuni principi del suo paradigma operativo, ben consapevole che «sarebbe stato impossibile soddisfare al desiderio di tutti i lettori»⁵⁰, alcuni sostenitori di una fedeltà radicale, altri desiderosi di un libero rifacimento.

Quanto a me, ho seguito costantemente lo stesso metodo di

⁴⁸ Nel *Saggio sulla filosofia delle lingue* (pubblicato originariamente nel 1785 col titolo di *Saggio sopra la lingua italiana*) Cesarotti è ancora più esplicito: «Del resto, per avvezarsi a sentire squisitamente queste finezze, e per dar nuovi atteggiamenti e nuove ricchezze alla lingua, nulla gioverebbe maggiormente che l'instituire una serie di giudiciose traduzioni degli autori più celebri di tutte le lingue in tutti gli argomenti e in tutti gli stili [...]. Questo è il solo mezzo di conoscere con esattezza l'abbondanza, e la povertà rispettiva dell'idioma nostro, i suoi discapiti, e i soccorsi che possono trarsi dalla sua fecondità, dall'uso libero delle sue forze, o dall'accortezza nel giovarsi degli aiuti stranieri» (*OP*, I, 165-66).

⁴⁹ Cfr. S. GENSINI, *Traduzioni, genio delle lingue, realtà sociale nel dibattito linguistico italo-francese (1671-1823)*, in *Il genio delle lingue*, Roma, IEL, 1989, pp. 9-36.

⁵⁰ *OP*, II, 4.

tradurre, cioè d'esser più fedele allo spirito che alla lettera del mio originale, e di studiarvi di tenere un personaggio di mezzo fra il traduttore e l'autore. (*OP*, II, 4-5)

È con la chiarezza a lui usuale che Cesarotti descrive la propria posizione rispetto al testo originale. Per prima cosa si richiama all'ideale di fedeltà allo spirito dell'opera; ideale piuttosto generico e comune a molti traduttori dell'epoca, che sottintende una scelta dicotomica rispetto all'altra forma di fedeltà: quella alla lettera. In realtà, a ben vedere, la fedeltà allo spirito presuppone un grado di libertà molto ampio, sostanzialmente proporzionale al grado di soggettività con cui il traduttore interpreta lo spirito del testo; all'opposto la fedeltà alla lettera si baserebbe sull'unico dato realmente oggettivo, ovvero il testo stesso nella sua dimensione linguistica. La prospettiva di una fedeltà letterale è comunque rifiutata recisamente, per l'impossibilità di raggiungere una adeguata armonia e mantenere il colore e la vivezza della scrittura. Sono proprio queste traduzioni fredde e lontane dalla vera arte a sminuire la figura del traduttore e le sue potenzialità, come si evince dalla riflessione contenuta nel *Ragionamento preliminare al corso ragionato di letteratura greca* (pubblicato originariamente nel 1781 e in seguito ripreso nel volume XX delle Opere):

È opinione comune, dettata dalla mediocrità ed accolta dal pregiudizio, che niuna traduzione possa mai uguagliare il suo originale, e che sia molto se vi si accosta. Niente di più vero se si parla di quelle traduzioni fredde ed esangui che ci presentano un cadavero in luogo d'un corpo animato, di quelle lavorate con quella infedelissima fedeltà che sacrifica ad una parola arbitraria o una frase inconcludente tutti i pregi e le qualità dello stile, o con quella pedanteria scolastica che per mostrarci d'intendere l'etimologia d'una voce, stempera un'espressione viva e rapida come un lampo, in una fredda perifrasi grammaticale, o finalmente con quella goffa e servil timidezza per cui l'interprete sembra uno schiavo cogli abiti del padrone. (*OP*, XX, XXIV-XXV)

Nel felice paradosso dell'«infedelissima fedeltà» si condensa la critica

verso quel metodo che, mirando alla conservazione mimetica degli aspetti linguistici e grammaticali, rinuncia di fatto all'arte e contribuisce a svilire la figura del traduttore. Cesarotti, all'opposto, intende innalzare tale figura, in cui si riconosce pienamente, e ne rivendica il valore e le capacità, tanto da attribuirgli una posizione intermedia fra quella del traduttore, nella sua accezione riduttiva, e quella dell'autore. Egli propone una vera e propria apologia del traduttore, a suo avviso ingiustamente relegato dal «volgo letterario» in una posizione secondaria e subalterna, non solo rispetto agli autori di genio, ma persino rispetto agli «scrittori mediocri». Suo precursore in tale sforzo apologetico è Jean Baptiste D'Alembert, il quale non soltanto rivendica il diritto del traduttore a operare scelte autonome e il ruolo della traduzione quale «mezzo più sicuro e accessibile per arricchire le lingue»⁵¹, ma sottolinea anche le grandi difficoltà proprie di tale attività: «il traduttore si trova in uno stato sforzato, rapporto a tutti quei punti, ed è costretto a marciare per un sentiero sdruciolevole che non è di sua scelta, e a gittarsi talvolta da un lato per iscansare il precipizio»⁵². L'immagine è opportunamente adottata e rende efficacemente lo sforzo di conciliare le esigenze della lingua d'arrivo con il dato linguistico esistente, ovvero l'originale: anche se ampia è la libertà d'azione, vi sono delle scelte quasi obbligate e dei percorsi dettati dalle necessità di conservazione, nell'ambito del trasferimento interlinguistico. Quello che si instaura fra la traduzione e l'originale è dunque un rapporto agonistico, con una doppia valenza: da un lato la lingua d'arrivo, per il confronto con l'idioma straniero, può subire un

⁵¹ J. B. D'ALEMBERT, *Observations sur l'arte de traduire*, cit.; la citazione, in traduzione, è sempre tratta dall'antologia curata da BIAGINI-BRETTONI in *A gara con l'autore*, cit., p. 85.

⁵² In questo caso è Cesarotti a citare D'Alembert, in traduzione, nel suo *Discorso preliminare* (OP, II, 6); anch'egli ritiene che lo sforzo che si esige dal traduttore sia maggiore a quello richiesto all'autore originale e, nel *Saggio sopra la filosofia delle lingue*, utilizza una metafora ginnica in cui riprende il pensiero di D'Alembert: «La lingua d'uno scrittore mostra l'andatura d'un uomo che cammina equabilmente con una disinvoltura o una compostezza uniforme; quella d'un traduttore rappresenta un atleta addestrato a tutti gli esercizi della ginnastica, che sa trar partito da ognun de' suoi membri, e si presta ad ogni movimento più strano così agevolmente che lo fa sempre parere il più naturale, anzi l'unico» (OP, I, 166-167).

impulso terapeutico, dall'altro l'opera del traduttore contende la palma all'originale, avendo la possibilità di accrescerne il valore artistico. Di tali potenzialità Cesarotti è ben consapevole:

Ma se mi si vuol dar carico di aver procurato in varj luoghi di rischiarar il mio originale, di rammorbidirlo, e di rettificarlo, e talora anche di abbellirlo, e di gareggiar con esso, confesso ch'io sarò più facilmente tentato di pregiarmi di questa colpa, che di pentirmene. (*OP*, II, 8)

Sono numerose le possibilità di intervento del traduttore, rivendicate con forza dall'erudito padovano: rendere più comprensibile il significato della scrittura, chiarendo ad esempio i luoghi oscuri, ridurre le asperità delle immagini e delle espressioni, correggere i passi più carenti o estranei al gusto moderno, impreziosire lo stile e, in definitiva, giungere alla realizzazione di un'opera di valore non solo uguale, ma persino superiore all'originale. In una visione di questo tipo i margini di libertà possono apparire addirittura eccessivi al lettore contemporaneo, aduso ad una pratica traduttiva molto più castigata; anche Cesarotti però si rende conto che il rischio di un eccessivo allontanamento dal testo di partenza è assai prossimo, e afferma: «Mi sarebbe stato assai grato di poter presentare ai lettori a fronte della traduzione poetica, il testo istesso di Ossian tradotto letteralmente in prosa italiana»⁵³. Sono qui idealmente accostate due modalità traduttive opposte e complementari: quella letterale, in prosa, propedeutica all'intelligenza del testo in lingua e quella artistica, in versi, con mire propriamente estetiche; tale progetto di doppia traduzione, al momento solo auspicato, si realizzerà nella traduzione dell'*Iliade*. Nella versione artistica non è affatto necessaria l'adesione alla lettera del testo, è anzi un limite, giacché ogni forma di rispetto reverenziale nei confronti dell'opera originale, fosse anche d'Omero, viene nettamente respinta. Proprio a conclusione del suo *Discorso preliminare*

⁵³ *OP*, II, 7.

Cesarotti afferma di non riconoscere una superiorità preconcepita agli antichi, ed in particolare ad Omero, ed è convinto nel negare «ch'egli perciò debba risguardarsi come il Pontefice della poesia; ch'egli solo abbia il privilegio dell'infalibilità, e debba essere adorato piuttosto che giudicato»⁵⁴. È ben viva in queste affermazioni l'eco della *querelle des anciens et des modernes*, sorta in Francia nel secolo XVII e ancora accesa durante il secolo successivo, la cui influenza traspare ancor più chiaramente nella riprovazione verso quei critici tanto restii a tributare il dovuto onore agli scrittori moderni ma che «hanno sempre l'incensiere in mano per profumare gli antichi»⁵⁵. L'adesione al partito dei moderni, da parte di Cesarotti, ha una diretta implicazione sul piano della traduzione, poiché contribuisce a giustificare, implicitamente, un interventismo anche spinto da parte del traduttore, al quale è riconosciuta la possibilità non soltanto di conservare la bellezza del testo antico, ma anche di migliorarlo e accrescerne la fruibilità. A questo punto del discorso sono i limiti di tale interventismo ad apparire poco definiti e, come vedremo, il rischio di sconfinare dal terreno della traduzione a quello del rifacimento letterario è alle porte.

La terza parte del *Ragionamento storico-critico*, premesso all'edizione della doppia traduzione dell'*Iliade*, denominata *Oggetti e piano della presente opera*, illustra la prospettiva adottata da Cesarotti nel tradurre il poema, con una tale chiarezza da rendere quasi superflua la chiosa:

Due sono gli oggetti che mi sono proposto con essa: l'uno di far gustar Omero, l'altro di farlo conoscere. Parrà strano per avventura ch'io distingua questi oggetti [...]. Io la penso altrimenti, e credo che i non grecisti d'Europa non abbiano un'idea esatta d'Omero appunto perché gl'Interpreti intendono di soddisfar con un solo mezzo a due oggetti diversi ed essenzialmente inconciliabili. Per far gustare un originale straniero la traduzione dee essere libera; per farlo conoscere con precisione è necessario ch'ella sia scrupolosa e fedele. (*OP*, VI, 301-02)

⁵⁴ *OP*, II, 12.

⁵⁵ *OP*, II, 15.

Quello che per Ossian rimane nell'ambito delle aspirazioni, si realizza con Omero: una doppia traduzione in grado di rispondere a esigenze distinte e complementari, da un lato il godimento dell'opera in una veste poetica accattivante, dall'altro la comprensione della lettera del testo, in modo da far comprendere i caratteri costitutivi della lingua e dello stile anche a chi non possiede adeguata conoscenza del greco. La possibilità di riunire in un'unica versione le due esigenze predette appare irrealizzabile, poiché escluderebbe sia un risultato poetico dal pieno valore, sia una comprensione adeguata delle modalità espressive effettivamente impiegate nel poema; infatti «quelli che tengono una via di mezzo, e cercano di conciliare l'eleganza con la fedeltà, non appagano comunemente abbastanza né gli amatori d'un genere, né quei dell'altro»⁵⁶. Le due versioni sono dunque antitetiche nel paradigma teorico cesarottiano, entrambe ugualmente distanti dall'originale, ma per motivi opposti: una ne tradisce la lettera, l'altra lo spirito. Negando di fatto la possibilità di una traduzione integrale, distinguendo nettamente tra funzione poetica e funzione conoscitiva, e sostenendo la necessità di una traduzione diversa per un diverso scopo, Cesarotti giunge al risultato più pieno e considerevole del suo sforzo teorico.

Una volta esposti gli obiettivi e i tratti generali dell'opera, l'attenzione si sposta sui caratteri delle due versioni, le quali sappiamo rispondere a due obiettivi nettamente distinti: «l'uno di far gustare Omero, l'altro di farlo conoscere»⁵⁷. Una funzione conoscitiva, e dunque ermeneutica, sta alla base della versione letterale, la quale si avvale della prosa proprio per poter riprodurre, in modo scrupoloso e senza costrizioni metriche, la consistenza linguistica del testo greco, laddove «gli epiteti, le parole composte, le particelle, tutto ciò che appartiene alla locuzione, non che alle idee, è conservato coll'ultimo scrupolo». In quello che egli stesso definisce «tedioso lavoro» - per sottolinearne il carattere funzionale e marcare le distanze

⁵⁶ *OP*, VI, 302.

⁵⁷ *OP*, VI, 301.

rispetto al prodotto più completo della propria creatività; da un lato il docente erudito, dall'altro l'artista - Cesarotti si avvale dell'edizione dell'*Iliade* curata da Samuel Clarke⁵⁸ e provvista di traduzione latina interlineare. La traduzione latina di Clarke, precisa e accurata, era certamente un ottimo strumento per chi volesse intendere la lettera del testo, non è tuttavia ritenuta sufficiente dal traduttore, visto che dalla sua fruizione sono esclusi i non conoscitori del latino; Cesarotti ha dunque in mente un pubblico molto più vasto rispetto al ristretto gruppo di letterati e addetti ai lavori in grado di fruire pienamente della versione di Clarke. A tale pubblico egli vuole offrire uno strumento per la comprensione letterale del testo omerico, a cui accompagnare un imponente apparato di note di contenuto linguistico-retorico, storico, geografico e storico-artistico. Questa sorta di "enciclopedia omerica", già proposta in modalità simili a corredo di altre celebri traduzioni⁵⁹, sarà oggetto di interesse e studio per artisti, intellettuali e traduttori d'Omero, appagando il desiderio di comprensione dell'antico, tipicamente neoclassico, e assumendo un'importanza primaria nell'opera dell'erudito padovano, il quale afferma:

Ciò che sopra tutto rendeva necessaria questa versione letterale, erano le osservazioni d'ogni specie con cui mi ripromisi sin dal principio d'illustrare da capo a fondo i poemi Omerici, le quali non potevano dai lettori essere né ponderate, né intese senza che avessero dinanzi le precise espressioni del testo, a cui si rapportano. (*OP*, VI, 324)

⁵⁸ *Homeri Ilias Graece et Latine*, Londini, G. Botham ed., 1729. «Il mio volgarizzamento fu lavorato sul testo emendatissimo della edizione del suddetto Clarke, ch'io poscia collazionai con estrema accuratezza colla soprallodata edizione degli Scolj pubblicati dal Villoison, e la ritoccai quà e là ove ho creduto prezzo dell'opera il farlo» (*OP*, VI, 321).

⁵⁹ Un abbondante corredo di riflessioni e annotazioni accompagna anche le versioni di MME DACIER, *L' Iliade d'Homère, traduit en françois, avec des remarques par madame Dacier*, Paris, Rigaud, 1711; ALEXANDER POPE, *The Iliad of Homer translated by M. Pope*, London, Bowyer, 1715-20; e, in Italia, GIACOMO CASANOVA, *Dell'Iliade di Omero tradotta in ottava rima*, Venezia, Modesto Fenzo, 1775-1778.

La versione letterale fornisce dunque la necessaria compagine testuale a cui accompagnare le osservazioni illustrative, grazie alle quali è possibile comprendere l'atteggiamento di Cesarotti nei confronti dei poemi omerici e dell'antica civiltà greca, e individuare alcune direttrici dell'azione riformatrice che segnerà la versione poetica⁶⁰. Per quanto il redattore delle note si sforzi di riconoscere i pregi dell'arte omerica e tenti di mantenere una dichiarata equidistanza rispetto ai due partiti della *querelle*, quella che emerge è una prospettiva decisamente modernista, tanto che l'insieme delle annotazioni può essere letto come «un'unica, formidabile, requisitoria antiomerica»⁶¹. La mitologia e le pratiche religiose legate al culto pagano sono ritenute assurde e incomprensibili secondo una visione anti-storicista che non riguarda pratiche, valori e costumi con il distacco dettato dalla distanza temporale che separa il moderno dall'antico, ma li sottopone a un giudizio di valore fondato sulla fiducia nei valori del proprio secolo. All'avanzamento della civiltà si accompagnerebbe un presunto progresso delle lettere e delle arti e «quest'è ciò che rende incomparabilmente superiori i Poeti dei secoli della ragione a quelli del secolo della rozza e grossolana natura»⁶². Sulla base di simili ragionamenti Cesarotti rifiuta tutto ciò che in Omero si allontana dai suoi ideali estetici e morali. La visione teologica che emerge nell'*Iliade* è definita «una impostura di pietà», «falsa e superstiziosa credenza», «farsa indecente»⁶³, gli dei Olimpici sono disprezzati non solo per i vizi, ma anche per la loro eccessiva ingerenza nelle vicende umane, mentre gli eroi raramente si distinguono per merito, più spesso per ferina immoralità. Un'incompatibilità di fondo fra i costumi della società omerica e i valori del secolo dei lumi emerge con evidenza:

⁶⁰ Le note furono infatti scritte dopo la stesura della versione letterale, ma prima di quella poetica; cfr. M. MARI, *Le tre "Iliadi" di Melchiorre Cesarotti*, cit., p. 347.

⁶¹ Ivi, p. 333.

⁶² *OP*, XIII, 101.

⁶³ *OP*, XI, 177; *OP*, XVI, 86; *OP*, XVI, 116.

Ciò basta a mostrare quanta sia la distanza fra le idee morali d'Omero o del suo secolo, e quelle del nostro, e quanto perciò sia assurdo il pretendere che abbiamo ad interessarci per un Poema che ci presenta fatti e costumi non già diversi dai nostri [...], ma del tutto opposti e ripugnanti alle nozioni meglio fondate e le più comuni di onor, valore, e altre simili. (*OP*, XV, 139)

Ai rimproveri di carattere morale, che sembrano addirittura ridimensionare l'interesse del poema, si aggiungono osservazioni stilistiche, linguistiche e retoriche, spesso volte a svilire alcuni tratti costitutivi della poesia omerica, considerati inattuali, sconvenienti e contrari al buon gusto. Non sfuggono alla riprovazione cesarottiana la grande abbondanza di epiteti⁶⁴, la scelta delle similitudini e l'ardire di alcuni usi metaforici, mentre le ripetizioni formulari e la riproposizione di medesimi moduli narrativi o dialogici sono ascritti alla monotonia e freddezza dello stile omerico. Cesarotti, oltre a lamentare la mancanza di opportuni giudizi morali da parte del poeta-narratore, rileva un andamento troppo distaccato rispetto alle vicende e l'immagine dei personaggi difetta, ai suoi occhi, di vivacità, pathos e calore.

L'insieme delle considerazioni volte ad evidenziare i limiti e le mancanze dell'*Iliade* greca costituiscono una premessa e un ottimo strumento interpretativo per accostarsi alla versione poetica e poter intendere le direttive dell'azione riformatrice ivi realizzata. Con il costante obiettivo di moralizzare, abbellire e avvicinare il poema al gusto dei contemporanei, il disinvolto traduttore inserisce riferimenti ad una giustizia ultraterrena marcatamente cristiana, corredata da meriti, colpe, premi e punizioni; gli eroi acquistano virtù quali l'amicizia, il pudore, l'amor di patria, e compaiono inserti gnomici totalmente estranei alla narrazione originale⁶⁵. Questo spiccato interventismo non viene minimamente celato, si pone anzi come

⁶⁴ Cfr. M. MARI, *Le tre "Iliadi" di Melchiorre Cesarotti*, cit., pp. 342-43.

⁶⁵ Per un dettagliato resoconto dei tratti di originalità della versione poetica rispetto a quella letterale si veda il paragrafo *La versione letterale e quella poetica*, ivi, pp. 349-384.

paradigma fondativo della versione poetica, che Cesarotti definisce, sempre nel *Ragionamento storico critico*, «libera, disinvolta, e per quanto mi fu possibile originale»⁶⁶. Con tale lavoro Cesarotti mira a un obiettivo duplice ma convergente: riprodurre le bellezze contenute nei passi più fecondi del poema greco, e al contempo apportare le modifiche necessarie per compiacere al massimo grado il gusto e la morale dei suoi contemporanei.

è certo che s'io voglio che Omero trovi nei lettori italiani lo stesso orecchio dei Greci, forza è non solo ch'io presenti loro nel modo il più adeguato il cumulo delle reali bellezze Omeriche, ma che insieme risparmi ad essi la sensazione troppo distinta e spiacevole di quelle singolarità che, innocenti forse presso gli antichi, riescono tediose e ributtanti rispetto a noi. (*OP*, VI, 222)

Qui si va ben oltre l'adattamento dei versi omerici alle necessità e specificità del linguaggio poetico italiano, operazione pienamente legittima, approdando ad una dichiarata volontà correttiva: il traduttore si sente autorizzato ad intervenire non solo sul piano della forma, ma anche su quello delle immagini, e dunque dei contenuti⁶⁷. Tale esasperata volontà modernizzatrice costituisce certamente il limite più evidente, ed immediatamente rilevato dai critici più attenti, della versione poetica cesarottiana, la quale non costituisce, per altro, l'ultimo approdo del percorso di elaborazione artistica del padovano.

L'edizione del 1786-1794, in cui la traduzione in versi è alternata a quella in prosa, infatti è presto seguita dalla pubblicazione dell'*Iliade o la morte di Ettore*⁶⁸ in cui compare la sola versione poetica. Non si tratta però della riproposizione del medesimo testo sotto altra veste editoriale, bensì di

⁶⁶ *OP*, VI, 221.

⁶⁷ Cfr. M. MARI, *Le tre "Iliadi" di Melchiorre Cesarotti*, cit., p. 351-52: «il Cesarotti conciliava nel suo programma un'istanza illuministica di "riforma" e di razionalizzazione del poema (non senza intenzioni morali) con l'aspirazione neoclassica ad "abbellire" un testo o un soggetto iconografico idealizzandolo e sublimandolo».

⁶⁸ M. CESAROTTI, *L'Iliade o la morte di Ettore. Poema omerico ridotto in verso italiano*, Venezia, Tipografia Pepoliana presso Antonio Curti, 1795, (4 voll.).

una modifica molto consistente rispetto al precedente approdo, in cui, come dimostra diffusamente Michele Mari, il proposito di rifacimento del poema omerico si realizza compiutamente. Con *La morte di Ettore* dunque ci troviamo di fronte a un'opera autonoma non soltanto rispetto alla versione letterale, ma anche a confronto con la precedente versione poetica, rispetto alla quale «13 canti sono stati rifatti ex novo o profondamente modificati; altri 6 hanno subito interventi più circoscritti; solo 5 infine (XII, XIX, XX, XXI e XXII) sono rimasti invariati»⁶⁹. Che non si tratti della redazione definitiva, massicciamente riformata, della versione poetica bensì di un'opera a sé stante lo rivela anche la tradizione editoriale parallela, seppur molto breve, della versione poetica⁷⁰. Cesarotti è certamente consapevole di aver massicciamente riformato il testo della versione poetica⁷¹ e lo dichiara nell'*Avvertimento* che precede *La morte di Ettore*, ma interpreta la novità come l'ultima tappa di un percorso già avviato e non come opera autonoma e originale:

Veggendo adunque che i cangiamenti già fatti rendevano il mio lavoro un non so che di mezzo fra l'originale e la traduzione e certo che le mie colpe passate erano più che bastanti per tirarmi addosso gli anatemi degli Omerolatri e dei fedelisti, presi francamente il mio partito, e risolsi di compire appieno quell'esemplare dell'Iliade ch'io m'era già formato in mente, che aveva qua e là indicato nelle osservazioni critiche, ed anche in gran parte eseguito. Le nuove riforme ed aggiunte servono a dar più di fondamento e di sistema alle precedenti, e il complesso di quelle e di queste rende più espressi nell'Iliade quei caratteri d'unità, di morale, di religione (OP, VII, VIII-IX).

⁶⁹ M. MARI, *Le tre "Iliadi" di Melchiorre Cesarotti*, cit., p. 323.

⁷⁰ La versione poetica fu infatti ristampata anche dopo la pubblicazione della *Morte di Ettore*, nell'edizione padovana del 1798: *L' Iliade d'Omero volgarizzata letteralmente in prosa e recata poeticamente in verso sciolto italiano*, Padova, Brandolese, 1798-1802. La sola versione poetica fu inoltre ristampata altre volte, prima dell'uscita della *Morte di Ettore* e senza l'approvazione di Cesarotti: *La Iliade di Omero recata poeticamente in verso sciolto italiano*, Jesi, Bonelli, 1792 (4 voll.); *La Iliade d'Omero recata dal testo greco in versi toscani dall'abate Melchior Cesarotti*, Torino, Fea, 1790-95.

⁷¹ Si consideri la scelta di inserire nel vol. IX delle *Opere*, dopo gli ultimi canti della *Morte di Ettore*, un elenco, incompleto e piuttosto impreciso, delle varianti che distinguono la *Morte di Ettore* dalla precedente versione poetica (OP, IX, pp. 107-134), preceduto da un *Avvertimento degli Editori*, in cui le ragioni della riforma vengono illustrate.

In sostanza la nuova versione mira a cancellare l'ibridismo proprio della precedente, per trasformarsi in opera affatto originale, e porta a compimento le istanze correttive e accrescitive già ben evidenti nella versione poetica. Nella *Morte di Ettore* si osserva il prosieguo di un percorso di allontanamento dalla lettera del testo di partenza e di complementare adattamento al gusto letterario e alle concezioni morali di Cesarotti, il quale arroga a sé il titolo di interprete delle disposizioni estetiche del suo tempo; l'ibridismo pur permane, come ebbero a osservare già i contemporanei, e l'opera continua a oscillare – il titolo stesso ne è dimostrazione – fra lo statuto di traduzione artistica e quello di pieno rifacimento letterario. Così Vincenzo Monti, involontario ispiratore della vignetta raffigurante Omero in abiti settecenteschi:

avrei amato che voi ci aveste dato un'Iliade o tutta d'Omero, o tutta di Cesarotti. Dissi che l'abito della vostra non mi pareva né moderno, né antico, perché troppo ci avete messo dell'uno, e lasciato troppo dell'altro.⁷²

E sembra cogliere perfettamente nel segno colui che, a distanza di cinque anni, con la pubblicazione della sua *Iliade*, di immediata esemplarità, sancirà il definitivo superamento di tutte le precedenti traduzioni in versi del poema omerico.

⁷² V. MONTI, *Ep.*, II, 870 (a Melchiorre Cesarotti, 23 febbraio 1805). Questa e le successive citazioni dall'epistolario di Monti sono tratte da V. MONTI, *Epistolario raccolto, ordinato e annotato da Alfonso Bertoldi*, Firenze, Le Monnier, 1928-1931, su cui si basa anche l'indicazione del volume e la numerazione delle lettere.

1.2 Vincenzo Monti

All'inizio del XIX secolo in Italia mancava ancora quello che, con i dovuti distinguo, le letterature inglese e francese già possedevano: una traduzione in versi dei poemi omerici, conforme all'ideale estetico dell'epoca e in grado di condurre gli antichi capolavori nel seno del canone letterario nazionale⁷³. Non erano certo mancati i tentativi, che furono anzi numerosi⁷⁴, ma nessuna delle traduzioni settecentesche, compresa quella di Cesarotti, incontrò davvero il favore dei raffinati ed esigenti letterati italiani. In quest'ottica si spiega il vivo entusiasmo che accolse l'*Iliade* di Monti negli anni successivi alla sua prima pubblicazione. Il giudizio di Leopardi appare dunque non soltanto rilevante, per la statura di chi lo esprime, ma anche rappresentativo del sentimento diffuso nei confronti di un'opera che un intero secolo attendeva:

Cosa terribile; non aver conosciuto Omero: ma certa. Lode al cielo e benedizioni eterne al Monti, che questo, mercè di lui, non accadrà più. Abbiamo non dirò una classica traduzione dell'*Iliade*, ma l'*Iliade* in

⁷³ Istanza di cui si fece portavoce Foscolo: «Gli uomini nati alle belle lettere cercano in Italia una versione corrispondente alla fama di Omero» (U. FOSCOLO, *Esperimento di traduzione della Iliade di Omero*, Brescia, Bettoni, 1807, p. VII; in seguito si citerà l'opera solo come *Esperimento*).

⁷⁴ Fra le numerose traduzioni settecentesche dell'*Iliade*, oltre a quelle di Cesarotti, ricordiamo le versioni di: A. M. SALVINI, *Iliade d'Omero tradotta dall'original greco in versi sciolti*, Firenze, Tartini e Franchi, 1723; G. Del Turco, *Della Iliade di Omero trasportata in ottava rima*, Firenze, Stecchi e Pagani, 1767; C. RIDOLFI, *L' Iliade d'Omero nuovamente tradotta dall'original greco in versi sciolti e la Batracomiomachia in ottave*, Venezia, Savioni, 1776; G. CERUTI, *La Iliade di Omero recata dal testo greco in versi toscani*, Torino, Briolo, 1787-1789; A. VERRI, *La Iliade di Omero tradotta in compendio ed in prosa*, Roma, Desideri, 1789. Fra le versioni soltanto parziali ricordiamo: S. MAFFEI, che tradusse i primi tre libri, pubblicando inizialmente il primo (*Il primo canto dell'Iliade d'Omero. Tradotto in versi italiani*, Londra, Brindley, 1736) e successivamente gli altri due nelle proprie *Poesie*, Verona, Andreoni, 1752; G. CASANOVA, *Dell'Iliade di Omero tradotta in ottava rima*, Venezia, Modesto Fenzo, 1775-78. Appare opportuno menzionare anche le versioni dialettali: N. CAPASSI, *Parte della Iliade di Omero in lingua napoletana*, in *Varie poesie*, Napoli, Simoniana, 1761; F. BOARETTI, *Omero in Lombardia*, Venezia, Domenico Fracasso, 1788. Per una recensione più puntuale si veda F. FEDERICI, *Degli scrittori greci e delle italiane versioni delle loro opere*, Padova, Minerva, 1828, pp. 20-26.

nostra lingua; già ogni Italiano, letto il Monti, può francamente e veramente dire: ho letto Omero. Non è da credere quanto io me ne rallegri; pensando che finalmente nel secolo decimonono tutti noi Italiani possiamo, come gli antichi Greci, a posta nostra leggere e studiare quel divino che da ventisette secoli

*Posteritate suum crescere sentit opus.*⁷⁵

Nel passo, tratto dalla premessa a un saggio di traduzione della *Titanomachia* di Esiodo del 1817, si assiste ad un'esaltazione totale e incondizionata dell'opera, quasi Monti fosse il primo ad aver tradotto l'*Iliade* in italiano. Per Leopardi e per molti suoi contemporanei Monti fu in effetti il primo, non già a tradurre l'*Iliade*, bensì a conservare pienamente la forza e la bellezza dei versi omerici senza comprometterne la consistenza originaria, donando all'Italia una versione canonica dell'antico poema. Dietro l'affermazione di una sostanziale identità di originale e traduzione, che a noi può apparire alquanto azzardata, è poi da leggersi l'attestazione della dignità estetica e della forte aderenza all'originale della versione montiana. Certamente le parole del giovane Leopardi riflettono una concezione del processo di traduzione conforme al sentire dell'epoca: la compiutezza estetica e musicale dei versi italiani ha un peso preponderante e l'idea di fedeltà, qui solamente adombrata, non prevede certo una corrispondenza letterale con il testo di partenza.

I giudizi dei contemporanei sono un ottimo strumento per comprendere l'immediata ricezione dell'opera e offrono importanti informazioni sulla concezione primo-ottocentesca della traduzione dai classici, non ci sono tuttavia di grande aiuto nel ricostruire la teorica montiana sul tradurre, la quale può essere studiata e descritta solo a partire dalle affermazioni dirette del poeta, e dalle testimonianze indirette che rischiarano la sua impostazione metodologica. A ben vedere le dichiarazioni propriamente teoriche, ovvero riferite alla traduzione in quanto tale e non ai

⁷⁵ G. LEOPARDI, *Titanomachia di Esiodo*, in *Tutte le opere*, Firenze, Sansoni, 1969, I, pp. 445-46.

singoli aspetti della prassi traduttiva, non sono numerose, ma sufficienti a delineare il pensiero di Monti, che appare fin da subito chiaro e coerente. Una lettera del 1780 – il poeta aveva allora 26 anni – ci mostra come avesse già maturato un'idea ben precisa sull'argomento:

Fintantoché voi state attaccato alle nude parole, non solamente Klopstock, ma Pindaro, Omero, David sono pieni di buffonerie. Una sola pagina dell'Iliade del Salvini basta per giustificare quel ch'io dico. Ogni lingua ha il suo entusiasmo, e quando un traduttore non è pago di trasportare nel suo idioma il sentimento del suo autore, e vestirlo dei colori che gli somministra la sua lingua, ma vuole di più lasciargli in dosso le stesse forme, il traduttore sarà sempre cattivo. Bertòla in questo ha peccato molte volte. Io vorrei ch'egli ed ognun che traduce imitasse Virgilio, Orazio, Properzio, i quali han saputo tradurre sì bene i più bei pezzi di Omero di Pindaro di Callimaco, che li hanno resi propri⁷⁶.

Conformemente a un ideale che appartiene tanto al classicismo quanto alla visione preromantica, assistiamo ad una decisa *recusatio* della traduzione letterale, la quale prevede la riproduzione delle fattezze del testo originale, senza il necessario adattamento alle specifiche esigenze della lingua d'arrivo. Si coglie immediatamente l'eco del concetto di “genio delle lingue”, che Monti fa proprio, sostenendo la necessità di una traduzione che rispetti il carattere e le peculiarità del singolo idioma; in questo senso le «buffonerie» a cui accenna non sono altro che gli idiotismi della lingua di partenza, che non possono essere trasferiti letteralmente, se non al prezzo di una resa estraniante, tortuosa o persino oscura. Come avrà modo di esplicitare diversi anni più tardi, è alla lingua d'arrivo che Monti dedica la maggiore attenzione, la quale, a sua volta, si deve conformare a ideali estetici già compiutamente definiti e desunti, secondo l'estetica classicista, dai modelli latini e dalla grande tradizione letteraria nazionale. L'impostazione opposta, volta alla preservazione della forma originaria nel trasferimento interlinguistico, diventa dunque un bersaglio polemico, che si identifica nella figura di Anton

⁷⁶ V. MONTI, *Ep.*, I, 84 (a Clementino Vannetti, 3 giugno 1780).

Maria Salvini: il prolifico traduttore toscano è presentato quale rappresentante di una modalità di traduzione filologica e conservativa, incapace di dotare il testo d'arrivo di un sufficiente equilibrio linguistico e formale, tanto che la sua menzione, quale *exemplum* negativo, diventa una sorta di *topos* della trattatistica neoclassica sul tema⁷⁷. Nell'esporre i suoi convincimenti Monti ricorre inoltre all'immagine del cambio d'abito o travestimento, che contiene interessanti implicazioni e verrà in seguito ripresa. La metafora individua il testo di partenza come un corpo dotato di vesti, le quali corrispondono ai caratteri stilistici e formali; il traduttore dovrà allora predisporre un cambio d'abito e trovare delle vesti che si adattino al corpo che le indossa, senza riprodurre o imitare il precedente vestimento, e lascino emergere il colore, e dunque la dimensione estetica, che il nuovo contesto linguistico esige. Il corpo corrisponderà allora a quello che Monti stesso chiama «sentimento», ovvero l'elemento costitutivo ed essenziale dell'opera, che comprende la materia e i significati. Per quanto sia difficile attribuire una interpretazione puntuale e univoca ai termini metaforici qui individuati, quella che emerge con chiarezza è una prospettiva dualistica che separa gli elementi costitutivi della poesia: una forma sovrapposta a un

⁷⁷ Cesarotti, ad esempio, considerava le traduzioni di Salvini un esempio in negativo e nel *Saggio sulla filosofia delle lingue* afferma: «Dell'accoppiamento di due adiettivi pochi esempi se ne ha fra gli antichi innanzi il Redi, che gl'introdusse nella poesia ditirambica. Il Salvini nelle sue malaugurate traduzioni ne inventò molti, atti ben più a screditarne l'uso che a raccomandarlo» (M. CESAROTTI, *OP*, I, 137). Meno aspra è invece la critica di Pindemonte: «E dovea Omero, che ne' proprj suoi versi alcuna volta dormicchia secondo Orazio, in quelli del buon Salvini per tutti coloro, che Grecisti non sono, o non sono alla moda Lazzariniana, dormicchiar sempre?» (I. PINDEMONTE, *Prefazione a Traduzione de' due primi canti dell'Odissea e di alcune parti delle Georgiche*, Verona, Gambareti, 1809, p. 13). Anche Foscolo fa più volte riferimento alla traduzione di Salvini, che più volte definisce «triviale»; a suo avviso infatti il professore toscano «mantiene ancora la fama carpita di grecista dottissimo, di esatto scrittore italiano e di fedelissimo traduttore, e se la mantiene aiutato da una legione di vecchi accademici, d'insulsi grammatici e di grecisti impostori» (U. Foscolo, *Sulla traduzione dell'Odissea*, in *Lezioni, articoli di critica e di polemica*, ENO, VII, p. 198). Il giudizio dei traduttori di inizio Ottocento, che riflette una mutata concezione della traduzione e dei suoi scopi, si dimostra spesso impietoso nei confronti di un intellettuale che svolse un ruolo di primo piano nella storia della ricezione e traduzione omerica in Italia (cfr. V. PLACELLA, *Il padre dei traduttori omerici settecenteschi: Anton Maria Salvini*, «Filologia e letteratura», XV, 1969, 379-404).

contenuto. Il traduttore pertanto può restituire integralmente soltanto i contenuti e cercare al massimo una rievocazione delle evidenze sentimentali e morali; per quanto riguarda le scelte formali (linguistiche, metriche, retoriche) ci si attende un'originalità che asseconi le inclinazioni e l'eleganza della lingua d'arrivo. Nel passo possiamo osservare anche una seconda idea di traduzione, che potremmo definire estensiva: parlando di Virgilio, Orazio e Propertio, Monti non si riferisce ad un reale attività traduttiva, bensì alla capacità di questi autori di assimilare, riprendere e rielaborare i temi e le forme dell'antica poesia in un contesto linguistico mutato. È quasi sorprendente notare come Leopardi riprenda questo secondo concetto di traduzione, proprio in riferimento a Monti: «non è poeta, ma uno squisitissimo traduttore, se ruba ai latini o greci; se agl'italiani, come a Dante, uno avvedutissimo e finissimo rimodernatore del vecchio stile e della vecchia lingua»⁷⁸. Con il consueto acume critico Leopardi individua una delle qualità più produttive della poetica montiana, ovvero la capacità di assimilare le bellezze provenienti dall'antichità greco-latina e dalla tradizione letteraria italiana e trasferirle in altro contesto, in forma del tutto originale. Nella concezione estesa di traduzione, proposta nel passo montiano, emerge con chiarezza il portato della poetica classicista, secondo cui l'*aemulatio* dei modelli autoriali del passato sta a fondamento del fare letterario *tout court*.

Volendo invece riportare il discorso sul piano della traduzione propriamente detta, un interessante spunto proviene dalla *Satire* di Persio, tradotte da Monti in ottava rima e pubblicate nel 1803⁷⁹. Nella *Prefazione del traduttore* non si rinvencono esternazioni teoriche o metodologiche di rilievo, se non un riferimento all'abbondanza di espressioni ardite, oscure e sintetiche nel testo latino, tali da rendere necessario un parco apparato di

⁷⁸ G. LEOPARDI, *Zib.*, 731, 8 marzo 1821.

⁷⁹ V. MONTI, *Satire di A. Persio Flacco traduzione di Vincenzo Monti*, Milano, Genio Tipografico, 1803. Dell'opera esiste una recente edizione critica: A. PERSIO FLACCO, *Satire, traduzione di Vincenzo Monti* (edizione critica a cura di J. F. Vaucher-de-la-Croix), Firenze, Società editrice fiorentina, 2015.

note esplicative. Proprio queste note contengono una considerazione di un certo rilievo: oltre all'ormai consueta critica alla pedissequa fedeltà di Anton Maria Salvini, anch'egli traduttore di Persio e incapace, agli occhi di Monti, di rischiarare i passi più oscuri⁸⁰, rinveniamo una interessante sentenza nelle note alla *Satira VI*:

A me sembra che l'indole e la fisionomia di Persio vi sia stata più conservata. Questo pregio di fedeltà, se discompagnasi dall'eleganza e dalla chiarezza non monta un frullo, lo so ancor io; e una bella infedele fa sempre miglior fortuna che una brutta fedele.⁸¹

Monti ha appena rivendicato le sue scelte stilistiche volte a conservare «l'indole e la fisionomia» dell'autore, sottolineando il legame con il testo di partenza; tuttavia la fedeltà è, per Monti, un fatto non trascurabile ma secondario, se comparato alle necessità espressive della lingua d'arrivo. Il criterio di valutazione appare dunque essenzialmente estetico: l'eleganza e la chiarezza hanno assoluta priorità sulla fedeltà, come si osserva nell'efficace opposizione dicotomica fra «bella infedele» e «brutta fedele».

L'Esperimento di traduzione della Iliade di Omero, del 1807, segna un momento decisivo per la traduzione omerica in Italia: dà formalmente avvio alla sfida fra Monti e Foscolo e sottolinea la centralità assoluta, nel panorama letterario nazionale, di un'impresa che coinvolge i maggiori poeti del tempo. L'opera presenta tre versioni del libro I comparate: la versione letterale di Cesarotti e le traduzioni in versi di Foscolo e Monti; seguono le considerazioni degli autori. Fra queste le *Considerazioni sulla difficoltà di ben*

⁸⁰ Per Monti il traduttore ha il dovere di intervenire sul testo per portare chiarezza: «Dal difetto di questi anelli intermedi scaturendo adunque in gran parte il buio di cui tanto ci lamentiamo, reputo obbligazione, necessità d'ogni traduttore amante della chiarezza il supplirli, ogni volta che la connessione de' sentimenti lo chiegga; ma il supplemento sia rapido, e tale che non isneri la precisione del testo, o ne tradisca lo spirito. [...] Il Salvini all'opposto che fa sempre le sue traduzioni col vocabolario alla mano, e non bada né a chiarezza d'idee, né a sceltezza di termini, il Salvini ci ha regalato un volgarizzamento di Persio assai più tenebroso del testo: e queste sono le ammirate sue fedeltà». (V. MONTI, *Note alla Satira I*, in, cit., p. 85).

⁸¹ V. MONTI, *Note alla Satira VI*, cit., pp. 112-113.

tradurre la protasi dell'Iliade di Vincenzo Monti sono particolarmente istruttive per comprendere importanti aspetti dell'impostazione teorica e metodologica del traduttore e forniscono puntuali informazioni sui criteri delle scelte stilistiche. In queste pagine Monti si concentra principalmente sulle diverse possibilità di traduzione dei primi due versi dell'*Iliade*, confrontando e commentando le scelte di altri traduttori (Foscolo, Salvini, Maffei, Ridolfi e Ceruti) e vagliando a sua volta altre ipotesi. Il giudizio espresso sulle diverse modalità di traduzione risponde a due ordini di idee: egli valuta la convenienza delle scelte sia in relazione all'eleganza ed eufonia della forma poetica italiana, sia in base al rispetto dei significati fondamentali del testo omerico. Nell'analisi attenta del verso foscoliano «L'ira, o Dea, canta del Pelide Achille» incontriamo entrambe le argomentazioni: il verso ha il pregio di rispettare la disposizione delle parole del testo omerico, a partire dalla posizione iniziale dell'*ira*, ma presenta un difetto di natura stilistica:

Nel circuito di questo verso racchiudesi esattamente quello d'Omero. Ma ne conserva egli la bellezza e la dignità? L'emistichio *l'ira, o dea, canta* affogato in quattro *a*, ognuno de' quali dimanda un'appoggiatura forte e distinta; poi di tre altre vocali molto sensibili, massimamente il dittongo in *Dea*, un siffatto emistichio suona male all'orecchio; quindi male al cuore.⁸²

Nell'emistichio si lamenta una sovrabbondanza vocalica, in particolare determinata dall'assonanza insistita della lettera *a*, tale da compromettere l'armonia e la musica del verso, la cui importanza è a più riprese sottolineata. La pur lodevole ricerca di una corrispondenza diretta con l'originale viene in tal modo subordinata alla ricerca di una piena compiutezza estetica del testo d'arrivo, poiché:

quando si traduce non è più la lingua del tradotto, a cui si debbano

⁸² V. MONTI, *Considerazioni*, in U. FOSCOLO, *Esperimento di traduzione della Iliade di Omero*, Brescia, Bettoni, 1807, p. 90.

i primi riguardi, ma quella del traduttore. Resta dunque a vedersi se torni meglio il sacrificare affatto lo spirito della lingua in cui si traduce per salvare inviolato quello del testo, o se metta più conto il conciliarli ambedue con qualche lor piccolo sacrificio, onde l'uno non trionfi a spese dell'altro.⁸³

L'affermazione iniziale è perentoria e rappresenta la presa di posizione più esplicita da parte di Monti in fatto di traduzione: la priorità assegnata alla qualità della lingua d'arrivo rappresenta infatti il principio guida dell'attività traduttiva del poeta romagnolo. Una ammirazione sconfinata, un vero e proprio culto della lingua italiana⁸⁴ fa sì che le scelte di Monti, a livello stilistico, risultino, nella grande maggioranza dei casi, indipendenti rispetto al dettato omerico, influenzate piuttosto dai massimi esempi della tradizione poetica nazionale. Possiamo dunque confermare l'assunto secondo cui «il Monti, tutto compreso del culto della propria lingua, “la più bella di quante se ne parlano sulla terra”, lungi dall'andare a Omero chiama Omero all'italiano letterario, a quell'assoluto linguistico cui ogni espressione culturale allotria, se voleva trovare diritto di cittadinanza, doveva soggiacere; tutte le sue attenzioni sono per la lingua del traduttore, mai per quella dell'originale»⁸⁵; riservandoci però di sostituire al *mai* un più morbido *di rado*. Nelle *Considerazioni* non si afferma infatti una libertà totale nelle scelte stilistiche, completamente svincolate dal testo di partenza; viene bensì proposta una ideale conciliazione di spirito del testo e spirito della lingua,

⁸³ Ivi, p. 91.

⁸⁴ Proprio nelle *Considerazioni* Monti celebra «questa lingua, che nata divina nella gran mente dell'Allighieri, e poscia educata da cento e dugento altri sommi maestri del buono stile, non ha bisogno né di puntelli, né di conati, né di caricature ond' essere concisa, forte, e magnifica, e che ben maneggiata da chi ben la conosca e abbondi di gusto non cede a veruna delle moderne né di vigore né di precisione, e mille volte le supera di dolcezza, di splendore, di colorito, e di maravigliosa flessibilità a tutti i caratteri delle passioni [...] La lingua italiana (e parlo precipuamente della poetica) è la Giunone d'Omero. Grandi occhi, forme maestose, incesso regale, e paludamento di porpora» (V. MONTI, *Considerazioni*, in U. FOSCOLO, *Esperimento*, pp. 95-96). A tale proposito cfr. T. MATARRESE, *La traduzione come poesia: sull'Iliade di Vincenzo Monti*, in *Vincenzo Monti nella Cultura italiana*, Milano, Cisalpino, 2006, vol. II, pp. 609- 28.

⁸⁵ M. MARI, *Eloquenza e letterarietà nell'Iliade di Vincenzo Monti*, Nuova Italia Editrice, Firenze, 1982, pp. 99-100.

tale che né eleganza né fedeltà vengano meno. A ben vedere la teorica conciliazione di istanze spesso divergenti, ovvero la realizzazione di una “bella fedele”, appare una possibilità piuttosto lontana e fra i due poli di fedeltà e bellezza è certamente il secondo a esercitare più forte potere attrattivo. È tuttavia necessario ribadire il peso non irrilevante attribuito da Monti al rispetto della forma lessicale e sintattica del testo omerico, come si nota nella scelta dell'aggettivo *funesta* (per *οὐ λομένην*) e nella comparazione di questo con le possibili varianti. Il contatto con l'originale omerico è comunque mediato ed «è significativo che Monti, pur riferendosi ad essa, non citi mai la forma originaria, e che tutta la sua ricerca sia rivolta alla lingua italiana»⁸⁶; resta poi il dubbio che tale scrupolo nei confronti dei vocaboli originali, ben vivo nella *Protasi*, sia poi divenuto meno diffuso e rigoroso nel proseguo del lavoro. Secondo la prospettiva montiana, nel complesso di una così vasta opera di traduzione una conoscenza puntuale della lingua e dei tratti stilistici del testo di partenza non si rende necessaria⁸⁷: tutto ciò che concerne la forma poetica deve essere ricreato originalmente dal traduttore, diventa pertanto sufficiente una comprensione, preferibilmente accurata, di pensieri, immagini e sviluppo narrativo.

D'altro canto una effettiva conoscenza della dimensione linguistica del poema era a Monti preclusa; è infatti risaputo che egli non conoscesse la lingua d'Omero. Nonostante in passato siano state avanzate delle ipotesi su una possibile conoscenza del greco da parte di Monti⁸⁸ ed una testimonianza diretta ci parla di un tentativo giovanile di accostamento allo studio della

⁸⁶ A. MARIA BALBI, *Vincenzo Monti e la sua teorica del tradurre*, «RLI», marzo-aprile 1956, p. 503.

⁸⁷ Secondo l'interpretazione del metodo montiano proposta da G. Chiodaroli «non ad Omero bisognava affisarsi, ma farsi guidare dal modello italiano, il Caro e la sua Eneide; né quindi un problema era per lui l'ignoranza del greco, le cui forme non avevano preponderante interesse» (*Metodo e letteratura dell'Iliade di Vincenzo Monti in «GSLI»*, apr. /giu. 1956, p. 190).

⁸⁸ L'ipotesi prevede una conoscenza del greco da parte di Monti acquisita in tarda età e si basa su una testimonianza di Francesco Ambrosoli (cfr. L. Vischi, *La genesi della "Iliade" montiana*, «Convivium», VII-VIII 1956, p. 427).

lingua⁸⁹, sono numerose e difficilmente confutabili le prove della mancata competenza linguistica. Così si legge in una lettera indirizzata a Ennio Quirino Visconti del maggio 1810, quando il poeta aveva da poco visto uscire dai torchi bresciani il primo volume della sua traduzione e attendeva alacremente al completamento dell'opera:

All'antico mio precettore ed amico spedisco adunque con piena e libera confidenza il primo volume della mia omerica traduzione. Del modo, con che, ignaro del greco, mi sono arrischiato a questa temeraria e penosissima impresa, non dirò nulla, perché Lamberti ve ne ha pienamente istruito. Dirò solo che senza Lamberti e Mustoxidi e Lampredi, mi sarei bene astenuto dal render pubblico un siffatto lavoro intrapreso da molto tempo per mio privato studio e piacere, e poi proseguito per eccitamento di chi per certo non poteva né ingannarsi in questa materia, né mal consigliarmi.⁹⁰

Rivolgendosi all'illustre archeologo romano, trasferitosi nella Parigi napoleonica, Monti fa professione di modestia: dichiara apertamente la sua ignoranza del greco e mette in rilievo il valore della consulenza di noti grecisti dell'epoca, definita indispensabile per la buona riuscita del lavoro. Il ruolo degli amici grecisti nell'accompagnare e supportare l'opera di traduzione è testimoniato dall'*Epistolario*⁹¹, ma più concretamente dalle

⁸⁹ Riferendosi ad una cesta di dolci e della cioccolata, Monti afferma: «li aveva, dico destinati per regalo al mio maestro di lingua greca, giacché non mi trovo in istato di soddisfar col denaro alla fatica ch'egli prende nell'insegnarmi» (*Ep.*, I, 4, a Fedele Maria Monti [1773]).

⁹⁰ V. MONTI, *Ep.*, III, 1418 (a Ennio Quirino Visconti, 18 maggio 1810).

⁹¹ L'*Epistolario* montiano non riporta direttamente i consigli e le annotazioni dei collaboratori di Monti, poiché spesso gli scambi avvenivano in forma privata e attraverso un contatto diretto con l'autore. Luigi Lamberti, ad esempio, vive a Milano negli anni i cui Monti attende alla traduzione e può pertanto supportare il suo lavoro: «Se con Lamberti avrete mosso discorso della mia versione, spero che vi avrà confermato il giudizio ch'egli ne ha manifestato qui in Milano con tutti. Egli stesso l'ha riscontrata col testo, e quantunque parcissimo lodatore, questa volta non ha potuto esimersi dal dirne un gran bene» (V. MONTI, *Ep.*, III, 1358; [a Ferdinando Marescalchi, 1809-10]). Anche Urbano Lampredi fu di aiuto al traduttore in quel torno d'anni: «Liberò adesso da ogni altra cura, ho ripreso il mio Omero, e tiro a finirlo con alacrità. Il buon Lampredi adempie alle vostre veci, e l'esame oculare della mia traduzione parmi che gli abbia fatto passar la voglia di proseguire la sua» (ivi, III, 1359; ad

Osservazioni di Visconti e Andrea Mustoxidi, successivamente raccolte e pubblicate⁹². Le note linguistiche, i suggerimenti e gli spunti di vario genere contenuti in queste *Osservazioni* offrono un prezioso contributo allo studio della genesi dell'*Iliade* montiana, in quanto «rappresentarono il richiamo della fedeltà, dell'aderenza, della filologia, di fronte alla vena fluente e all'estro artistico e melodico del traduttore poeta»⁹³. Le considerazioni di Visconti si riferiscono alla prima edizione del 1810 e furono in gran parte accolte nelle edizioni successive; esse propongono in primo luogo una corretta interpretazione del testo omerico, con particolare attenzione agli aspetti di vita e di costume del mondo antico, onde evitare incoerenze narrative, anacronismi, espressioni oscure o ambigue.

Si riportano, a titolo esemplificativo, alcune note del Visconti. Frequentemente è proposta la corretta interpretazione di un vocabolo greco:

«Libro II, v. 72 [53]

..... raccolse

De' magnanimi vegli Agamennóné
prima il Senato alla nestorea nave.

Qui la voce greca che potrebbe significar *vecchi* è presa in senso di senatori, seniori, signori. Sono i capi dell'esercito, de' quali niuno è vecchio fuori di Nestore. Direi de' magnanimi prenci, o cosa simile»⁹⁴

In altri casi troviamo appunti inerenti l'uso più conveniente della lingua italiana, o di taglio propriamente stilistico:

Andrea Mustoxidi, 1810).

⁹² E. Q. VISCONTI, A. MUSTOXIDI, *Osservazioni sulla Iliade del Monti* (a cura di Iginio de Luca), Firenze, Sansoni, 1961. Pubblicare le *Osservazioni* di Visconti e Mustoxidi era già intenzione di Monti, a partire dal 1812 (cfr. Ep., IV, 1576, di Ferdinando Marescalchi, 22 gennaio 1812); tuttavia le osservazioni di Visconti furono solo parzialmente pubblicate nel 1819 sulla rivista *Ape letteraria*, dell'editore Bettoni, mentre quelle di Mustoxidi, limitatamente ai primi tre libri, comparvero nelle *Prose varie* dell'autore (Milano, Bettoni, 1821).

⁹³ A. M. BALBI, *La traduzione montiana dell'Iliade*, Ed. di Storia e Letteratura, Roma 1962, p. 72.

⁹⁴ E. Q. VISCONTI, A. MUSTOXIDI, *Osservazioni sulla Iliade del Monti* (a cura di Iginio de Luca), Firenze, Sansoni, 1961, p. 74.

«Libro XI, vv. 230-31 [166-167]

antico- caprifico

La rima involontaria è sempre ingrata nel verso sciolto

v. 248 [179]

Altri cadean boccone altri supino

Credo che sarebbe meglio cadea.»⁹⁵

Le osservazioni edite di Mustoxidi, riferite alle edizioni del 1810 e 1812 riguardano soltanto i primi tre libri e furono solo parzialmente accolte; anch'esse si concentrano sulla corrispondenza fra i significati originali e la resa in italiano, riservando una certa attenzione al dato stilistico. Possiamo infatti osservare come all'interno di una sola nota, in questo caso opportunamente accolta da Monti, convivano la volontà di rispetto del testo greco e la proposta di scelte stilistiche più efficaci:

«Re briaco, che gli occhi nella fronte

Porti di cane, e il cor di cervo in petto. v. 297 [225]

Vorrei che come in Omero così nella versione mancasse quel *re*, parola nobile e splendida. I vocaboli *in fronte* ed *in petto*, nuocono alla brevità che richiede l'impeto di Achille, e conducono troppo dal figurato al vero e sensibile ciò che non deve significare se non *impudente* e *timido*. Non si potria dire in un sol verso: *Beone, occhio di cane, e cor di cervo?*»⁹⁶

La grande considerazione dimostrata da Monti per questo genere di consulenza rivela con quanto scrupolo si muovesse il traduttore: prima di proporre il suo lavoro all'attenzione e al giudizio degli esigenti letterati italiani desiderava sottoporlo ad una revisione che gli evitasse di incorrere in sviste, errori grossolani o travisamenti del significato originale di locuzioni e vocaboli. Monti sapeva quanto grandi fossero le aspettative per la sua traduzione omerica. Il suo lavoro avrebbe dovuto rispondere a una duplice esigenza: rispettare l'ideale di esattezza oltre che di grazia e di magniloquenza. In sostanza non voleva che alla sua traduzione venissero

⁹⁵ E. Q. VISCONTI, A. MUSTOXIDI, *ivi*, p. 99.

⁹⁶ *Ivi*, p. 162.

imputate imperfezioni, lacune o fraintendimenti, dovuti alla mancata conoscenza del greco, che avrebbero potuto porlo in una posizione di inferiorità rispetto ai traduttori-grecisti, Foscolo *in primis*. Il riguardo di Monti per una intelligenza piena e completa dei significati originali sembrerebbe contraddire, almeno in parte, quanto già detto in merito alla sua teorica del tradurre, ovvero la priorità accordata alla forma poetica italiana rispetto alla conservazione del testo originale. A ben vedere le due istanze appaiono complementari e non divergenti: per Monti è fondamentale proporre una versione stilisticamente coerente e di spiccata poeticità ma al contempo rispettosa delle immagini e dei significati; per farlo egli necessita di una cognizione del testo originale che non si limiti ad una generica conoscenza dei contenuti e dello sviluppo narrativo, ma si spinga fino alla interpretazione puntuale di determinati versi, sintagmi o vocaboli. Il dato testuale deve essere conosciuto con un buon grado di accuratezza, sarà poi il poeta a stabilire dove debba prevalere l'aderenza al significato letterale e dove il carattere originale dei versi italiani; posto che le scelte a livello strettamente stilistico si confermano totalmente autonome⁹⁷.

L'epistola a Visconti non è certamente l'unico documento a testimoniare il rapporto di Monti con la lingua greca, che emerge a più riprese:

Ho protestato da molto tempo ai letterati italiani, ch'io non fo professione di greco. Non posso adunque da questo lato portar giudizio

⁹⁷ Sul rapporto di Monti con il testo originale e con i consulenti L. Vischi sostiene che «Dalle osservazioni che ci restano a stampa del Mustoxidi, del Visconti e del Lamberti è facile farsi un'idea di qual sorta siano stati i suggerimenti orali forniti al Monti dagli amici grecisti. Specialmente con Mustoxidi e col Lamberti dovette fare una minuta revisione canto per canto e verso per verso, discutendo con loro e all'ultimo ingegnandosi di rendere poetico il testo secondo l'interpretazione d'accordo convenuta. Insomma, i dotti amici lo soccorsero sì, per intendere il greco, ma il merito di renderlo rimase tutto suo. Quello che più importa è di poter affermare che il Monti di suo arbitrio nulla ha mutato e, se commise errori d'interpretazione, fu perché seguiva i traduttori e commentatori che l'avevano preceduto e i volenterosi suggeritori suoi» (L. VISCHI, *La genesi della "Iliade" montiana* in «Convivium», VII-VIII, 1956, p. 431).

della vostra versione d'Anacreonte⁹⁸.

Leggerò assai volentieri la vostra versione di Pindaro; e non potendo, ignaro del greco, ammirarla per la fedeltà, l'ammirerò pel pregio della lingua italiana.⁹⁹

Non potendo basare la sua traduzione direttamente sull'originale greco Monti si dovette affidare a degli strumenti che gli consentissero la comprensione della lettera omerica; l'identificazione dei testi consultati e la valutazione del loro ruolo sono state al centro degli interessi della critica montiana del secolo scorso. Un punto di partenza primario per la comprensione del significato del testo greco furono le versioni latine interlineari, che all'epoca spesso accompagnavano le edizioni dei poemi omerici; quella utilizzata da Monti fu, con ogni probabilità, la versione di Samuel Clarke, pubblicata a Londra nel 1729¹⁰⁰. Nei primi anni dell'Ottocento circolavano in realtà diverse versioni letterali latine, oltre a quella di Clarke si ricordano quelle di Lederlin-Bergler, Ernesti e Heyne. Tuttavia «la versione latina in prosa apposta alle citate edizioni settecentesche dei poemi omerici, da Lederlin-Bergler a Ernesti e Heyne, è invero sostanzialmente sempre la stessa, con variazioni a livello lessicale e nell'uso dei connettivi e avverbi ed è evidentemente espressione di una vulgata ormai stabilizzatasi»¹⁰¹. Accanto alle menzionate traduzioni latine, che rappresentano la forma più radicale di aderenza alla lettera testuale, uno strumento prezioso per la comprensione del dato semantico, e per molti aspetti anche sintattico, è costituito dalla versione in prosa di Melchiorre Cesarotti, con il suo corposo apparato paratestuale. Per Monti tuttavia, oltre alla comprensione del significato e della costruzione dei versi omerici, garantita in buona parte dalle versioni letterali, è necessario confrontarsi con le traduzioni poetiche italiane, che

⁹⁸ V. MONTI, *Ep.*, IV, 2013 (a Giovanni Caselli, 19 ottobre 1817).

⁹⁹ Ivi, V, 2095 (ad Antonio Bianchi, 10 giugno 1818).

¹⁰⁰ *Homeri Ilias Graece et Latine*, (a cura di S. Clarke), Londini, G. Botham ed., 1729.

¹⁰¹ G. BENEDETTO, *Le versioni latine dell'Iliade in Vincenzo Monti nella cultura italiana*, Milano, Cisalpino, 2005, p. 970.

permettevano di rilevare le difficoltà, i limiti, ma anche i risultati più soddisfacenti del trasferimento in versi italiani dell'*Iliade*. Particolarmente intenso fu il rapporto con la versione poetica dello stesso Cesarotti, vero e proprio punto di riferimento, dal quale prendere le dovute distanze in merito a scelte essenziali, ma da cui trarre importanti spunti, soprattutto a livello stilistico¹⁰². Oltre a quella cesarottiana Monti entrò certamente in contatto con le traduzioni in versi di Anton Maria Salvini, Giacinto Ceruti, Cristoforo Ridolfi e ovviamente con l'*Esperimento* foscoliano; fra gli esemplari certamente consultati da Monti si ricorda infine la traduzione in esametri latini di Raimondo Cunich, la cui influenza sul testo montiano è stata tuttavia ridimensionata¹⁰³. Non possiamo dunque identificare un unico testo di riferimento per l'opera di traduzione di Monti, il quale si affidò ad un insieme eterogeneo di versioni letterali e poetiche, cercando nelle prime uno strumento volto alla stretta comprensione del testo, e nelle seconde modelli e suggerimenti a livello propriamente stilistico. La consultazione di un ampio numero di testi, rispondenti a differenti impostazioni traduttive, non era tuttavia sufficiente agli occhi di Monti, che si affidò per questo alla consulenza degli amici grecisti, sottoponendo i propri versi ad una revisione volta a evidenziare errori, imperfezioni, scelte incoerenti o mal calibrate. La breve prefazione alla seconda edizione¹⁰⁴, del 1812, contiene utili indicazioni sul metodo utilizzato nella traduzione, ma soprattutto sui criteri che hanno guidato «i molti cangiamenti», fra i quali «altri risguardano la rigorosa fedeltà de' concetti, altri la più lodevole interpretazione del testo, altri finalmente lo stile». Per ciò che attiene la fedeltà ai concetti e la corretta

¹⁰² L'influenza delle versioni di Cesarotti sulla traduzione di Monti è stata più volte dimostrata. Un confronto con la versione poetica di Cesarotti fu proposto, a titolo esemplificativo, da A. M. BALBI (*La traduzione montiana dell'Iliade*, Ed. di Storia e Letteratura, Roma, 1962, pp. 47-51), mentre un confronto sistematico fra i testi, riferito ai libri I e XXIV, è impostato da A. BRUNI (*Cesarotti nell'Iliade di Vincenzo Monti*, in *Aspetti dell'opera e della fortuna di Melchiorre Cesarotti*, Milano, Cisalpino, 2002, pp. 661-724).

¹⁰³ Cfr. A. M. BALBI, *La traduzione montiana dell'Iliade*, Roma, Ed. di Storia e Letteratura, 1962, p. 44-45.

¹⁰⁴ V. MONTI, *Iliade di Omero*, Milano, Stamperia Reale, 1812.

interpretazione del testo Monti dichiara di essersi giovato delle osservazioni di Lamberti, Mustoxidi, ma soprattutto Visconti, mentre «per ciò che appartiene allo stile, ho seguito principalmente la mia propria coscienza». Il traduttore poteva raggiungere una conoscenza piuttosto precisa del testo omerico, grazie alla consultazione di numerose traduzioni del poema e alle indicazioni dei dotti collaboratori, e rivendicare l'autonomia delle proprie scelte stilistiche. Per queste ragioni l'ignoranza del greco non può essere definita un handicap per Monti, il quale era perfettamente in grado di realizzare una traduzione stilisticamente alta e raffinata – a questo egli teneva massimamente – e al contempo sufficientemente rispettosa del testo di partenza, tanto da essere più volte definita fedele. È egli stesso a riportare l'opinione dei suoi contemporanei che si espressero in tal senso:

Se con Lamberti avrete mosso discorso della mia versione, spero che vi avrà confermato il giudizio ch'egli ne ha manifestato qui in Milano con tutti. Egli stesso l'ha riscontrata col testo, e quantunque parcissimo lodatore, questa volta non ha potuto esimersi dal dirne un gran bene, né egli solo ma quanti grecizzano e perfino i Fiorentini, che finalmente pare che comincino a confessare che si può essere fedele quanto il Salvini senza essere plateale e fangoso.¹⁰⁵

E alle Osservazioni si uniscono due lettere del Visconti, nelle quali ei porta il suo solenne giudizio sulla mia versione, predicandola francamente e di gran lunga la migliore di tutte, e mettendola al paro dell'Eneide d'Annibal Caro rispetto allo stile, e al di sopra rispetto alla fedeltà.¹⁰⁶

Le testimonianze ci rivelano come i letterati legati a Monti celebrassero non solo la compiutezza estetica della traduzione, ma anche la sua fedeltà, e tali affermazioni provengono, sebbene indirettamente, da valenti grecisti

¹⁰⁵ V. MONTI, *Ep.*, III, 1358, (a [Ferdinando Marescalchi, 1809-10]).

¹⁰⁶ *Ivi*, V, 2177, (a Giulio Perticari, 13 gennaio 1819).

dell'epoca, perfettamente in grado di misurare il grado di corrispondenza con i versi omerici. Quello della fedeltà si dimostra nuovamente un concetto storicamente definito ed essenzialmente relativo: per Monti stesso e per molti suoi contemporanei la fedeltà, positivamente intesa, si misurava sulla base del rispetto di narrazione, disposizione, sentenze, immagini e specificità culturali del testo, senza riguardare tutto ciò che concerne l'*elocutio*, affidata integralmente al poeta-traduttore. Paragonabile alle traduzioni di Salvini in quanto a fedeltà e all'*Eneide* di Annibal Caro in quanto a pregio stilistico, l'*Iliade* montiana sembrava raccogliere in sé le migliori qualità che all'epoca potessero attribuirsi ad una traduzione, raggiungendo quel risultato pieno e unitario che a Cesarotti era parso intangibile.

1.3 Ippolito Pindemonte

Quando Ippolito Pindemonte pubblicò la propria traduzione dell'*Odissea*, nel 1822, trovava compimento un'intensa opera di elaborazione poetica che aveva impegnato il traduttore per più di un quindicennio¹⁰⁷ ed era stata anticipata, nel 1809, dalla pubblicazione dei soli primi due canti del poema¹⁰⁸. A quest'opera è massimamente legata la fama e la fortuna del poeta veronese, il quale si era già intensamente dedicato al volgarizzamento dei classici nei decenni precedenti¹⁰⁹, prima di cogliere la più alta sfida letteraria che il secolo XVIII aveva lanciato: la traduzione omerica. Pindemonte accompagnò la sua più che quarantennale attività di traduttore con una costante attenzione ai problemi teorici da essa implicati. In vari scritti di accompagnamento alle proprie o altrui traduzioni possiamo cogliere i nodi cruciali dell'impostazione adottata, e individuare una linea evolutiva che ha come sua ultima tappa proprio l'*Odissea*. Per Pindemonte gli studi letterari e lo stretto contatto con i classici sono una tradizione di famiglia: il prozio Marc'Antonio tradusse le *Troadi* di Seneca, la *Batracomiomachia* d'Omero e l'*Argonautica* di Valerio Flacco, mentre il fratello Giovanni realizzò una versione dei *Remedia Amoris* di Ovidio. All'eredità familiare si aggiunge il legame con esponenti di spicco del classicismo veronese quali Girolamo Pompei e Giuseppe Torelli. Verona inoltre era stata la patria di Scipione

¹⁰⁷ Pindemonte dimostra un vivo interesse per l'*Odissea* già a partire dai primi anni del XIX secolo, ma intraprende la traduzione solo a partire dal 1806, pubblica i primi due libri nel 1809 e attende alacremente all'opera fino al 1818, quando può dichiarare di aver completato la traduzione; dopo tre anni di *labor limae* deciderà di darla alle stampe (cfr. M. GAMBARINI, *Sull'Odissea di Pindemonte*, «GSLI», CXLIV, 1967, pp. 292-94).

¹⁰⁸ I. PINDEMONTI, *Traduzione de' due primi canti dell'Odissea e di alcune parti delle Georgiche*, Verona, Gambareti, 1809.

¹⁰⁹ Queste sono le tappe fondamentali dell'attività di traduzione di Pindemonte, precedente all'*Odissea: Berenice tragedia del signor Racine tradotta in versi italiani*, Verona, Carattoni, 1775; *Volgarizzamenti dal latino e dal greco del marchese Ippolito Pindemonte cavaliere di Malta e di Girolamo Pompei gentiluomini veronesi*, Verona, eredi di Marco Moroni, 1781, in cui Pindemonte traduce Catullo, Orazio e Saffo; *Volgarizzamento dell'inno a Cerere scoperto ultimamente e attribuito ad Omero*, Bassano, Remondini, 1785.

Maffei, letterato di grande fama e attivo traduttore dei classici, il quale si dedicò con senno ed acume anche alla disquisizione sui criteri del tradurre, proponendo un paradigma che influenzò i contemporanei e le generazioni successive. Anche Pindemonte fu inizialmente legato a tale impostazione metodologica, che aveva trovato espressione nella prefazione al catalogo dei *Traduttori italiani*¹¹⁰ di Maffei, opera realizzata con l'obiettivo di porre nel dovuto rilievo la tradizione di volgarizzamento dei classici greci e latini che si produsse in Italia a partire dal XVI secolo, e di proporre una trattazione specifica sui principi e i metodi della traduzione. Maffei individua due contrapposte modalità di traduzione, attribuendo peraltro ad esse una connotazione nazionale:

Ma quanto al paragone de' trasportamenti, era mio pensiero di trattar singolarmente del quasi doppio genio che corre nel tradurre, e delle due diverse idee che in certo modo distinguono i traduttori: perché altri poco altro cura, se non di fare un libro che da ogni sorte di persone della sua nazione con piacere e senza difficoltà si legga: onde a questo accomoda il suo stile, e non ha punto riguardo a mutar colore e né pure a render vocaboli e nomi con voci odierne, che non corrispondono o che impropriamente ad antichi autori si attribuiscono; altri all'incontro si studia d'insister sempre nel suo testo, e non solamente di rappresentar fedelmente i concetti, ma le parole ancora, e la misura e l'aria del dire e l'indole del suo autore. Generalmente parlando, inclinano alla prima strada i Francesi, e abbracciano gl'Italiani la seconda: in che veramente par che debbano questi anteporsi, poiché dalla fedeltà, dall'inerenza e dall'esattezza trae suo pregio più essenziale un interprete; e chi fa traslazione non par che debba studiarsi di lavorare una bella figura ma un bel ritratto.¹¹¹

L'autore distingue dunque nettamente due «diverse idee», fra loro alternative, che determinano gli obiettivi e regolano i criteri della traduzione,

¹¹⁰ S. MAFFEI, *Traduttori italiani o sia Notizia de' volgarizzamenti d'antichi scrittori latini, e greci, che sono in luce*, Venezia, Sebastian Coleti, 1720. Notizie sull'origine del proposito di composizione dell'opera e sui relativi contenuti si trovano in G. P. MARCHI, *Storia e tecnica della traduzione in Scipione Maffei in Traduzioni letterarie e rinnovamento del gusto*, (a cura di G. Coluccia, B. Stasi), Galatina, Mario Congedo, 2006, pp. 149-152.

¹¹¹ S. Maffei, *Traduttori italiani*, cit., pp. 14-15.

riprendendo una dicotomia tradizionale che sarà a sua volta al centro della riflessione dei traduttori della seconda metà del secolo. Chi traduce secondo la prima di queste modalità concede netta priorità alla piacevolezza e godibilità del testo d'arrivo, venendo incontro al gusto letterario nazionale, anche attraverso scelte stilistiche modernizzanti, che in alcuni casi però rischiano di travisare il significato dell'originale. Una diversa concezione prevede, all'opposto, il più alto grado di aderenza al testo di partenza: non soltanto si richiede un trasferimento puntuale dei contenuti, nel rispetto del contesto storico-sociale e narrativo, ma si prevede pure una riproduzione del tessuto stilistico del testo, anche a livello metrico e lessicale, cercando di conservare il tono dell'*elocutio*. Una simile formulazione del problema prevede un'idea piuttosto stringente di fedeltà: essa non si applica soltanto ai significati del testo, ma riguarda anche la forma in cui essi si concretizzano. Posta la diversità sostanziale dei mezzi espressivi di una lingua rispetto ad un'altra - diversità ancora più evidente nel rapporto fra lingue antiche e moderne - questa impostazione predilige, per le traduzioni, una qualità verbale straniante, volta a sottolineare la distanza storico culturale e linguistica che separa il lettore dall'opera, rispetto ad una accomodante, ovvero volta ad avvicinare l'opera al gusto e alla sensibilità del lettore moderno. Maffei si professa dunque sostenitore di questa forma di fedeltà letterale, che egli ritiene propria dei traduttori italiani. Certamente molte versioni italiane dei classici non rispondono a un ideale di fedeltà così formulato e l'identificazione delle due diverse modalità di traduzione con l'attitudine francese o italiana potrebbe apparire un'indebita generalizzazione; tuttavia è opportuno riflettere più a fondo sulla questione e capire le ragioni che muovono Maffei. Il XVII secolo è stato per la Francia il periodo delle *belles infidèles*, prodotti esemplari di traduzione libera e attenta, prima di tutto, al pregio stilistico del testo di arrivo e al piacere del lettore. In Italia, al contrario, agli inizi del secolo XVIII, personalità quali Anton Maria Salvini e Scipione Maffei si levano quali illustri portavoce del partito della

fedeltà, trovando larga e positiva accoglienza presso accademici e letterati. L'ideale di una traduzione letterale, realizzata sulla base del principio di «inerenza», ovvero di rispondenza la più esatta possibile ai caratteri del testo di partenza, trova radicamento soprattutto in alcuni ambienti culturali, come ad esempio presso vari esponenti del classicismo veronese. Fra questi figura Ippolito Pindemonte, illustre erede di una famiglia da lungo tempo legata alla pratica letteraria e allo studio dei classici.

La prima attestazione dell'interessamento del poeta alle questioni teoriche e metodologiche riguardanti la pratica traduttiva proviene proprio dalla prefazione alla versione dell'*Argonautica*, realizzata da Marc'Antonio Pindemonte già nel 1730 e pubblicata dal nipote Ippolito nel 1776¹¹². In questa sede il curatore dichiara il proprio ideale di «perfetta traduzione», riferisce alcune vicende riguardanti la realizzazione e il destino editoriale dell'opera e, prima di esaminare alcuni aspetti stilistici e contenutistici del poema latino, propone un confronto fra la traduzione dello zio e l'edizione milanese a cura di Massimiliano Buzio, inserita nella *Raccolta di tutti gli antichi poemi latini con la loro versione nell'italiana favella*¹¹³; segue una *Lettera dell'editore sopra lo Stazio volgare di Selvaggio Porpora*. I paratesti che precedono e seguono la traduzione dello zio offrono una preziosa testimonianza, in merito alla traduzione letteraria, del pensiero di Pindemonte, allora ventitreenne, il quale ritiene

esser ardua, e difficil cosa una traduzione, qualunque siasi l'autore, e la lingua, da cui si trasporta. Io però, che che ne dicano gli altri, se per bella, e perfetta traduzione s'intende quella, che nulla toglie di sua bellezza all'originale, e tale veramente qual si è, con altra favella, lo mi rappresenta; io chiamerò sì fatta traduzione impresa più presto

¹¹² L' *Argonautica* di C. Valerio Flacco volgarizzata dal marchese Marc'Antonio Pindemonte. Si aggiunge una lettera dell'editore sopra lo Stazio volgare di Selvaggio Porpora, Verona, Domenico Carattoni, 1776.

¹¹³ *Raccolta di tutti gli antichi poemi latini con la loro versione nell'italiana favella*, Milano, Giuseppe Richino Malatesta, 1731-1765, XXXVI tomi; la traduzione dell'*Argonautica* a cura di Don Massimiliano Buzio, del 1736, è contenuta nei tomi XIV e XV.

impossibile, che malagevole: lasciando sempre però fra tali lavori la prima lode a quello, nel quale l'autore avrà meno di se medesimo, e di sue fattezze perduto.¹¹⁴

La visione qui proposta non pare sostenuta da coerenza inoppugnabile e, come vedremo in seguito, le idee espresse non seguono una linearità evidente, bensì un percorso a tratti tortuoso al termine del quale al critico spetta il ruolo di trarre le somme. Fin da subito si percepisce la cautela con cui si muove l'autore, che evita affermazioni ardite o perentorie: sostiene per prima cosa la difficoltà insita nel tradurre, per poi riconoscere l'impossibilità di una traduzione che conservi appieno il valore estetico e le forme dell'originale. Sostenere che la migliore delle traduzioni è quella che riproduce con esattezza le fattezze del testo di partenza e lo rappresenta «qual veramente si è» significa affermare il valore di una traduzione letterale e conservativa; è qui possibile ravvisare un richiamo all'immagine usata da Maffei, quando sosteneva che la traduzione corrisponde non a figura d'invenzione bensì a un «bel ritratto». L'affermazione dei meriti di una riproduzione esatta e puntuale delle fattezze dell'originale è però puramente ipotetica, dal momento che tale modalità viene subitamente ritenuta «impossibile» e di fatto negata, in quanto alla sua piena realizzazione¹¹⁵. Nel proseguo della trattazione si apre un confronto fra alcuni passi dell'originale latino, la versione di Buzio e l'opera dello zio, in cui Pindemonte evidenzia interpretazioni erranee o incomplete, omissioni e aggiunte sconvenienti nell'edizione milanese, mentre le scelte dello zio sono spesso giustificate sulla base del proposito di ridurre l'oscurità del testo latino. Una libertà moderata nella traduzione è dunque ammessa, se la complessità del rapporto fra lingua di partenza e lingua d'arrivo lo richiede:

¹¹⁴ M. PINDEMONTI, *Prefazione a L'Argonautica di C. Valerio Flacco volgarizzata*, Verona, Domenico Carattoni, 1776, p. V.

¹¹⁵ Cfr. I. CALIARO, *L'idea di traduzione di Ippolito Pindemonte*, in *Teoria e prassi della traduzione*, Padova, Esedra, 2009, p. 71: «La traduzione «bella e fedele» è un'utopia, un valore inattingibile, cui ci si può solo approssimare, in una tensione poeticamente e linguisticamente feconda».

La maniera di scrivere rotta forse un po' troppo, e concisa di Valerio Flacco, [...] non so di vero, se da conservarsi era nell'Italiana favella, e se la natura di questa lingua in pace sofferto avrebbe. Senza che una traduzione affatto inerente d'un tal poeta, non l'ineleganza soltanto, ma seco recar potrebbe eziandio parte di quella oscurità, che tutto cinge d'intorno l'autor latino. Or che si direbbe di una traduzione oscura? Virgilio, il cui stile è molto meno ristretto, e tanto più chiaro, poteva forse venir trasportato con fedeltà rigorosa, [...] e pure il Caro, che con arbitrio grandissimo già lo tradusse, non solamente non fu biasimato, ma laude meritò somma ed applauso.¹¹⁶

Pindemonte è consapevole di quanto il «genio delle lingue» incida sui criteri e i metodi della traduzione, poiché ogni singolo idioma è dotato di specifiche potenzialità ed esigenze espressive; a ciò si aggiunge la peculiarità stilistica di ogni autore, che deve in qualche modo essere trasferita o assorbita nella lingua d'arrivo. Alcuni stilemi potranno dunque essere riprodotti fedelmente, mentre altre tendenze linguistiche, quali la sinteticità o l'estrema densità, richiederanno uno specifico trattamento, in modo che la lingua della traduzione non ne risulti appesantita o difficilmente intelligibile. Pertanto, nel caso dell'*Argonautica*, gli usi linguistici propri dell'autore latino sconsigliano una fedeltà puntuale alla lettera del testo, in quanto una «traduzione affatto inerente» risulterebbe «inelegante», quindi esteticamente inadeguata, oltretutto oscura. Come possiamo osservare l'adesione di Pindemonte ad un ideale di traduzione letterale non è, fin dagli scritti giovanili, né totale né incondizionata; il poeta è ben consapevole della complessità insita nella pratica traduttiva e della varietà delle problematiche proposte, evita pertanto forzati schematismi e riconosce la necessità di un trattamento specifico per una determinata opera o autore. Il successivo riferimento all'*Eneide* di Annibal Caro – immancabile termine di confronto per i traduttori neoclassici – ha poi una notevole portata sul piano teorico e

¹¹⁶ I. PINDEMONTE, *Prefazione a L' Argonautica di C. Valerio Flacco volgarizzata dal marchese Marc' Antonio Pindemonte*, Verona, Domenico Carattoni, 1776, pp. XVI- XVII.

rivela un'aporia nello sviluppo argomentativo. La traduzione di Caro è infatti nota per l'alto grado di libertà e per la scarsa aderenza alla lettera del testo virgiliano; ad essa Pindemonte si riferisce senza alcuna nota di biasimo, legittimando di fatto il valore, o per lo meno l'ammissibilità, di una traduzione artistica, ben distante dal principio di inerenza inizialmente propugnato.

Dettagliate specificazioni in merito ai confini della libertà concessa al traduttore provengono dalla lettera a Giuseppe Torelli, posta a margine della traduzione dell'*Argonautica*, in cui Pindemonte raccoglie le proprie osservazioni sulla traduzione della *Tebaide* ad opera del cardinale Cornelio Bentivoglio, sotto lo pseudonimo di Selvaggio Porpora¹¹⁷. Sebbene la versione di Stazio avesse ricevuto una accoglienza generalmente positiva, l'opinione del recensore è decisamente critica: le bellezze del testo d'arrivo passano in secondo piano di fronte alla scarsa aderenza alla forma e alle immagini dell'originale¹¹⁸. Attraverso una comparazione diretta, limitata al primo libro, del testo italiano con quello latino Pindemonte mette in evidenza vari casi di mancata corrispondenza, sia a livello delle sentenze, e dunque dei contenuti, sia a livello formale. Egli tuttavia tiene a sottolineare che non una fedeltà rigorosa e integrale si pretende dal traduttore e «qualche libertà suol concedersi a chi traduce, ed io son forse d'ogni altro più liberale in proposito d'un tale arbitrio». I limiti di questa libertà sono poi specificati: sarà possibile «aggiungere» o «levare» qualche cosa, purché le aggiunte non producano un effetto deformante e le omissioni non riguardino elementi essenziali o bellezze non trascurabili. Tali interventi, che prevedono un allontanamento almeno parziale dal testo nella sua lingua primigenia, sono ammissibili

¹¹⁷ *La Tebaide di Stazio, volgarizzazione di Selvaggio Porpora*, Roma, Giovanni Maria Salvioni, 1729.

¹¹⁸ «Io per me credo, che la più parte de' leggitori dall'armonia de' versi rapita, ed abbagliata dallo splendore delle parole, abbia tosto fatti gli applausi grandissimi, senza poi considerare gran fatto, come renduti vengano i sentimenti, o sentenze che vogliam dire, dell'originale; e qual ne sia veramente la locuzione, ed il numero» (I. PINDEMONTE, *Prefazione a L' Argonautica di C. Valerio*, cit., pp. 575-576).

soltanto se vi sia una valida motivazione, «la quale può derivare dalla lingua, o dall'andamento del verso», ovvero dalle esigenze metriche e formali della lingua d'arrivo; all'opposto la modifica delle immagini, dei sentimenti, e dunque del significato, causata da una mala interpretazione del testo è «ciò che rigorosamente si vuol proibire». Come già affermato, l'andamento argomentativo di questi paratesti pindemontiani non appare lineare ma piuttosto ondulatorio, così che alle aperture ad una misurata libertà del traduttore, almeno per quanto concerne la forma, segue una riaffermazione del principio di fedeltà letterale, chiaramente espresso:

esser opera, e fine primo del traduttore di far così, che il poeta cambiando veste il meno cambi, che possibil sia, di sue primitive fattezze. Per conseguir ciò egli non basta, che rendute vengano con rigorosa fedeltà le sentenze; ma convien anco, che le parole, ed il numero vi concorra, ed in ciò s'adopri massimamente. [...] Volendosi significar con ciò, che la locuzione, ed il verso esser deve corrispondente ed adatto all'original suo non meno che le sentenze [...]. Saranno armoniosi, io già nol nego, i suoi versi, ed ancora degni di molta lode, se considerar si vogliono in se medesimi solamente, non così forse se a fronte sono posti dell'originale.¹¹⁹

Oltre a ribadire l'opportunità di conservare il più possibile le fattezze dell'originale, attraverso la consueta immagine delle vesti apposte al corpo, il letterato veronese si spinge ad auspicare delle corrispondenze anche a livello metrico, retorico, e linguistico in senso lato. L'armonia e i pregi del testo d'arrivo non sono dunque sufficienti ad affermare la bontà dell'operazione, che può essere stabilita soltanto attraverso un confronto con l'originale; il che corrisponde ad una negazione di fatto dell'autonomia estetica delle traduzioni. Poco oltre, a dimostrazione della tesi sostenuta, Pindemonte cita Annibal Caro come esempio di traduttore capace di conservare abilmente le forme del poema virgiliano¹²⁰. Ovviamente non può che stupirci il

¹¹⁹ Ivi, pp. 597-598.

¹²⁰ «Il traduttore suo [di Virgilio] valorosissimo Annibal Caro s'avvisò sempre

riferimento ad un traduttore generalmente – e da lui stesso – considerato modello di una traduzione libera e aggraziata, soprattutto in considerazione del fatto che, a fronte di un effettiva riproduzione di alcuni stilemi virgiliani, Caro si permette cospicue variazioni, anche a livello delle immagini. La parte conclusiva della lettera a Torelli riguarda il metro delle traduzioni e comprende considerazioni piuttosto calzanti: Pindemonte ritiene necessario, nell'uso dell'endecasillabo sciolto, variare continuamente il ritmo dei versi, attraverso inarcature e un'appropriata disposizione degli accenti. L'obiettivo è quello di evitare la monotonia che potrebbe generarsi in una «lunga testura di versi sciolti», come nel caso della traduzione di Bentivoglio; obiettivo pienamente raggiunto da Annibal Caro, i cui endecasillabi hanno valore esemplare.

La prefazione all'*Argonautica* e la lettera a Torelli si dimostrano dunque documenti preziosi per comprendere le idee giovanili di Ippolito Pindemonte in merito allo stile poetico e alla traduzione, sebbene la proposta teorica non appaia nitida. L'opportunità di una traduzione perfettamente letterale, che rispetti non soltanto i contenuti ma anche i tratti stilistici dell'originale, è affermata a più riprese; al contempo tale risultato, nella sua integrità, è ritenuto impossibile e non mancano evidenti aperture ad una moderata libertà del traduttore, per lo meno in relazione alle esigenze della lingua d'arrivo. Da un lato il giovane letterato risente dell'ambiente culturale e dei modelli che lo circondano, e lo spingono a sostenere il valore dell'«inerenza», dall'altro il problema del «genio delle lingue» e la ricerca di uno stile poetico vario e raffinato rendono l'adesione al «partito della fedeltà» soltanto parziale fin da queste prime attestazioni, in cui già troviamo, *in nuce*, le premesse al futuro mutamento di prospettiva.

A cinque anni di distanza, nel 1781, Pindemonte pubblica con Girolamo Pompei i *Volgarizzamenti dal greco e dal latino*, in cui compaiono, in

nell'immortal suo lavoro di conservare l'espressione stessa dell'originale, per quanto comportare il potevano le parole della sua lingua, mentre ognuno sa, che una lingua alta è più ad esprimere le cose, ed un'altra meno» (ivi, p. 600).

versi italiani, *Le nozze di Teti e di Peleo* e *l'Epitalamio* di Catullo, *l'Ode a Lice invecchiata* di Orazio e *l'Ode a Venere* di Saffo. Precede i componimenti una breve *Prefazione*, in cui Pindemonte ritorna sul metodo della traduzione e afferma:

Fra queste [regole] io sempre riposi una discreta inerenza, come e nel Poemetto, e nell'Epitalamio di Catullo, amendue in verso sciolto recati, ciascun può vedere. Nondimeno vedrassi ancora nell'Ode di Orazio ch'io non disprezzo una maniera diversa, avendo io questa con grande libertà trasportato.¹²¹

Al poeta è chiaro che un principio generale, come quello dell'inerenza, non può essere applicato indistintamente ad ogni opera e ad ogni autore: le caratteristiche del testo, oltre al rapporto che si instaura fra questo e il traduttore, portano a impostazioni di metodo differenti e persino alternative. Pindemonte si svincola dunque da un postulato teorico troppo stringente e imperativo, e riconosce il diritto ad operare con «grande libertà», se il caso lo richiede. La convinzione che una traduzione sia, in generale e in ogni caso, migliore se riproduce con assoluta fedeltà le fattezze dell'originale, è dunque decisamente accantonata, in favore di una visione più aperta, peraltro già anticipata negli scritti giovanili.

La *Prefazione* della versione dell'*Inno a Cerere*, pubblicata nel 1785¹²², contiene rilevanti considerazioni estetiche e filologiche – la paternità omerica è negata e diverse pagine si soffermano sui problemi connessi a varianti e lacune – mentre l'unico riferimento al metodo della traduzione riguarda il trattamento delle parole composte. Questo tema sta infatti al centro del dibattito sulla traduzione dei poemi omerici, vista l'alta frequenza di questi composti, che alcuni vogliono conservare nella loro unità morfologica, altri

¹²¹ I. PINDEMONTE, G. POMPEI, *Volgarizzamenti dal latino e dal greco*, Verona, Eredi di Marco Moroni, 1781, pp. 7-8.

¹²² I. PINDEMONTE, *Volgarizzamento dell'inno a Cerere scoperto ultimamente e attribuito ad Omero*, Bassano, Remondini, 1785.

preferiscono rendere in forma perifrastica. La prima alternativa contraddistingue la traduzione dell'*Iliade* di Scipione Maffei, il quale si fonda sull'autorità di Gabriello Chiabrera, mentre la scelta di Pindemonte va in altra direzione, «non perché questi nomi anche in Italiano composti non piacciono a me, ma perché veggo che molti di essi comunemente non piacciono» e «questo trasporre ho potuto accorgermi che generalmente non aggrada». Ormai svincolato dall'imperativo di riprodurre con la massima esattezza la forma del testo di partenza il poeta decide di privilegiare l'armonia della lingua d'arrivo, e non sulla base del suo gusto personale, ma in relazione alle preferenze dei contemporanei; all'attenzione prestata alla ricezione della traduzione si unisce poi un proposito di coerenza, che impedirebbe di conservare i soli composti eufonici.

Il medesimo trattamento dei nomi composti si ritroverà nella traduzione dell'*Odissea*, avviata da Pindemonte nel 1806 in sostanziale concomitanza con Monti e Foscolo; un saggio dell'opera, con i soli primi due canti, viene pubblicato nel 1809, accompagnato da una prefazione densa di considerazioni attinenti lo stile poetico e il metodo della traduzione. Senza preamboli il discorso si concentra fin da subito sul concetto di fedeltà:

Tutti, s'io non m'inganno, convengono in questo, che le traduzioni esser debban fedeli: ma di tal fedeltà non si formano tutti la stessa idea. Vogliono alcuni, che non solamente si dicano le medesime cose, ma s'usi ancora nel dirle il modo medesimo, ed io pure così sentiva; se non che cominciai poi a dubitare, non simili traduzioni, che reputeate son fedelissime, riuscissero in vece, contra l'intenzione altrui, tanto più infedeli, quanto men possono nella chiarezza nell'eleganza nella forza i modi dell'una corrisponder sempre a quelli d'un'altra lingua. Quindi entrai nell'opinione di coloro, secondo i quali un traduttore dee quasi venire in giostra con l'autor suo, e studiarsi di favellare di quella guisa, che verisimilmente il suo autore, se nella nostra lingua scrivesse, favellerebbe [...]. Questa maniera, oltre che sembrarmi la più acconcia, ha il pregio altresì di essere la più nobile: giacchè, per quanto massiccio sia lo scrittore, che si traduce, il farsi coscienza di non mettere il piede mai, che nelle sue orme, sente d'una certa misera servitù, a cui parmi che

altri, senza nota d'orgoglio, possa sdegnare di sottoporsi. [...] Io non so perché non dica, che la traduzione con un tal metodo lavorata diventa quasi una specie di creazione, e che l'uomo, facendosi traduttore, non cessa, grazie al cielo, di essere poeta.¹²³

Queste e altre affermazioni contenute nella prefazione testimoniano ulteriormente l'attenzione prestata da Pindemonte ai problemi teorici della traduzione, nonché l'influenza della trattatistica più recente sull'argomento e, in particolare, delle posizioni di Melchiorre Cesarotti. L'individuazione di due concezioni alternative di fedeltà richiama evidentemente la distinzione fra fedeltà alla lettera e fedeltà allo spirito; la prima di queste modalità, rinunciando alla chiarezza e all'eleganza, può determinare quella «infedelissima fedeltà» già osservata da Cesarotti. Il poeta dichiara dunque l'abbandono delle posizioni che aveva abbracciato, pur senza totale e coerente convinzione, nello scritto del 1776 e che si erano andate evolvendo nelle pubblicazioni successive, per approdare infine ad una visione decisamente più vicina alle idee dei grandi traduttori neoclassici, Monti *in primis*¹²⁴. La preferenza per una impostazione traduttiva piuttosto libera, almeno a livello stilistico, permette anche di elevare la figura del traduttore, sottrarlo alla subalternità a cui lo rilegherebbe la «più timida e servile ineranza», come aveva avuto modo di osservare D'Alembert nella sua apologia del traduttore, ripresa da Cesarotti. Facendo poi riferimento alla retorica spesso usata nella trattatistica dell'epoca Pindemonte ritiene poco veritiera l'immagine dello stile come una veste posta sopra un corpo, già usata da Monti, e preferisce paragonarlo alla «carne, la fisionomia, il colorito». L'affermazione dell'unità inscindibile di forma e contenuto

¹²³ I. PINDEMONTI, *Traduzione de' due primi canti dell'Odissea e di alcune parti delle Georgiche*, Verona, Gambareti, 1809, pp. 5-8.

¹²⁴ Monti infatti, dopo aver letto la traduzione dei primi due libri e la relativa prefazione, afferma: «Desidero che la mia Iliade contenti il lettore quanto, per certo, contenterà l'Odissea di Pindemonte. Godo anche di vedere nella sua prefazione, che il suo metodo di tradurla è lo stesso che il mio» (V. MONTI, *Ep.*, III, 1359, ad Andrea Mustoxidi, 1810).

nell'opera d'arte sarebbe gravida di implicazioni sul piano della traduzione, ma lo spunto non viene sviluppato. Il discorso torna allora sul metodo più opportuno per tradurre Omero: dopo l'ormai consueto riferimento alla freddezza e alla pesantezza della lingua di Salvini si sostiene il diritto, per il traduttore dalle lingue antiche, di aggiungere qualche ornamento, poiché

La favella italiana, per quantunque vogliasi averla in istima, si dee confessare, che andar non osa nell'Epopea con quella veste semplice e schietta, in cui si confidano mostrarsi le lingue antiche e massimamente la Greca.¹²⁵

Pindemonte appare ben consapevole del fatto che il linguaggio poetico italiano, fin dalle sue origini, ma soprattutto a partire dal '500, ha ricercato un'eleganza e una raffinatezza talvolta artificiose che poco spazio concedono ad una ingenua e schietta semplicità; tali doti di ricercatezza e decoro sono ritenute ancor più necessarie nel caso dell'epica, come rivelano i modelli stilistici di Ariosto, Caro e Tasso¹²⁶. Senza un buon livello di elaborazione stilistica il testo non rispetterebbe i canoni del linguaggio letterario e una traduzione sarebbe sempre esteticamente inferiore a un'opera d'ingegno. Nelle pagine successive di questa istruttiva prefazione l'autore propone alcune sue opinioni sul ritmo del verso, sostiene il valore dell'*Odissea*, anche a confronto della più celebrata *Iliade*, e ci informa di aver consultato sia l'edizione di Clarke che di Ernesti, mentre la versione latina di Heyne era stata menzionata al principio. Lo scritto si conclude con un riferimento alla «libertà giudiziosa» usata dai latini nelle traduzioni dal greco, con

¹²⁵ I. PINDEMONTE, *Traduzione de' due primi canti dell'Odissea e di alcune parti delle Georgiche*, Verona, Gambareti, 1809, p. 14.

¹²⁶ Nonostante le opere maggiori dei tre autori (*l'Orlando furioso*, *l'Eneide* e *la Gerusalemme liberata*) presentino macroscopiche differenze a livello stilistico – si pensi soltanto alla scelta del metro – tali testi sono considerati come modelli essenziali della poesia epica in lingua italiana e tenute in alta considerazione da parte dei traduttori settecenteschi. In tutti i casi il linguaggio poetico utilizzato si dimostra sapientemente costruito e nettamente distinto, a tutti i livelli, dal linguaggio della comunicazione ordinaria o della prosa.

riferimento al caso esemplare della *Chioma di Berenice callimachea* tradotta da Catullo; libertà ancor più legittima per chi «dal Greco trasporta nell'Italiano». Il pensiero di Pindemonte in merito alla traduzione emerge dunque con chiarezza in questo scritto e si manterrà sostanzialmente tale nel proseguo del lavoro, che culminerà nella pubblicazione dell'intero poema, nel 1822¹²⁷. La prefazione che introduce l'edizione non contiene novità significative, ma rimanda a quanto già affermato nella prefazione del 1809: nonostante «la maestà e l'armonia della Greca Favella» il traduttore, pur nel pieno rispetto dei contenuti originali, deve prestare primaria attenzione alla lingua di arrivo e produrre un testo confacente al gusto letterario dei contemporanei. La nettezza della posizione di Pindemonte è tuttavia più apparente che sostanziale: l'ideale di fedeltà letterale non si eclissa totalmente nel finale approdo metodologico, così come l'aspirazione ad una moderata libertà nelle scelte traduttive era già presente nei primi scritti, per cui la versione dell'*Odissea* si riserva, nei fatti, una posizione mezzana fra alternative divergenti¹²⁸

¹²⁷ I. PINDEMONTI, *Odissea di Omero*, Verona, Società tipografica editrice, 1822.

¹²⁸ M. Mari parla di «natura compromissoria di tutta l'attività e la riflessione del traduttore, che inseguendo sempre l'utopia di una "fedeltà doppia", e delle parole e dello spirito (come fa fede già la giovanile Lettera sopra lo Stazio volgare), non seppe o non volle mai risolversi nettamente, sì che, come il filologismo iniziale non gli aveva impedito qualche timida licenza, così nell'*Odissea* avvertiamo sovente l'azione di un freno interiore che trattiene la versione ben al di qua della spregiudicatezza montiana, su un piano di mezzanità» («Come il Sole, che piega in ver l'Occaso». *L'Odissea di Ippolito Pindemonte*, in *Momenti della traduzione fra Settecento e Ottocento*, Milano, Istituto di propaganda libraria, 1994, p. 427).

1.4 Ugo Foscolo

Ugo Foscolo è l'unico degli autori considerati a non aver condotto la propria diuturna opera di traduzione omerica ad un risultato né completo né definitivo. Scorrendo le pagine dell'edizione critica, intitolata appunto *Esperimenti di traduzione dell'Iliade*¹²⁹, che raccoglie i documenti di questa travagliata attività, che impegnò il poeta fino agli ultimi anni di vita, si ha immediata percezione di un percorso di traduzione, ma soprattutto ritraduzione, in cui ogni tappa ha un valore evidentemente transitorio. Il profondo interesse nei confronti dei poemi omerici è già del periodo giovanile, così come molto precoce è l'impegno del poeta nella traduzione letteraria¹³⁰, soprattutto dagli antichi, che lo accompagnerà per tutta la sua esistenza: dopo le prime versioni di Anacreonte e Saffo¹³¹, riferibili al periodo 1793-94, Foscolo si dedicò alla traduzione di Catullo, del *Viaggio Sentimentale* di Sterne e, soprattutto, dell'*Iliade*. La prima attestazione di una traduzione dei poemi omerici proviene dal commento alla *Chioma di Berenice*, volgarizzata da Foscolo a partire dalla versione di Catullo¹³², in cui compaiono alcuni frammenti (*Il. E*, 749-51; *X*, 79-83; *Od.*, ε, 270-75) tradotti. In ogni caso, essendo questi passi estremamente esigui, per l'avvio di un impegno vero e proprio nella traduzione dell'*Iliade* bisogna attendere il 1805, quando Foscolo si trova fra Calais e Boulogne-sur-Mer, impegnato

¹²⁹ U. FOSCOLO, *Esperimenti di traduzione dell'Iliade* (edizione critica a cura di Gennaro Barbarisi), ENO, III, Firenze, Le Monnier, 1961-67.

¹³⁰ All'età di diciassette anni Foscolo scriveva: «Signore - Eccole i versi che per l'amico mi raccomandò. Mi spiace non aver potuto farli più prestamente, e con maggior bellezza; certe traduzioni che molto mi premono m'han quasi sino a ieri occupato» (U. FOSCOLO, *Epistolario*, ENO, XIV-XXII, Firenze, Le Monnier, 1949-94, I, 3, a Gaetano Fornasini, Venezia, 14 marzo 1795).

¹³¹ Cfr. I. SANESI, *Ugo Foscolo traduttore di Anacreonte*, in *Studi su Ugo Foscolo*, Torino, G. Chiantore, 1927, pp. 121-142, e G. PETROCCHI, *Foscolo traduttore di Saffo*, in *Letteratura Comparate: problemi e metodo*, Bologna, Patron, 1981.

¹³² *La chioma di Berenice poema di Callimaco tradotto da Valerio Catullo volgarizzato ed illustrato da Ugo Foscolo*, Milano, Genio Tipografico, 1803.

nell'esercito napoleonico¹³³. Così, negli ultimi mesi del 1806, egli poteva dichiarare a Isabella Teotochi Albrizzi: «Io aveva preparati alcuni squarci dell'Iliade, e tutto tutto il primo canto»¹³⁴, e aggiungere, a pochi mesi di distanza:

Viaggiando per le Fiandre io aveva tradotti moltissimi squarci dell'Iliade; perché tutti i miei libri erano l'Iliade e il Viaggio d'Yorick; quando fui mandato ad esaminare le miniere di ferro nella Valtellina e sul Bergamasco, sono tornato ad Omero; e mi fu solo compagno; ho compiuti i vacui, ed ho bello e finito il primo libro, e tutto il terzo. [...] Vincenzo Monti m'aveva prevenuto; n'ha pronti undici o tredici canti; e l'Iliade è verseggiata italianamente con tutta la schiettezza e la soavità originale. Non ha imparato mai sillaba di greco; pur s'è aiutato tanto con le altre versioni, e più con le latine, e con gli scolj de' grammatici e de' chiosatori, ch'egli l'ha inteso quanto gli altri tutti, ed al mio parere lo ha assai meglio tradotto.¹³⁵

Alla fine del 1806 Foscolo aveva dunque già completato la traduzione del primo canto e di lì a poco maturerà il progetto di pubblicarlo assieme al testo di Monti, secondo un intento competitivo che emerge già da queste prime testimonianze e si protrarrà durante tutto il suo percorso di vita e traduzione. Non risponde a verità il numero di canti già tradotti, attribuito a Monti, che con buona probabilità non era andato molto oltre il primo canto; piuttosto calzanti sono invece le informazioni inerenti il metodo adottato dal poeta romagnolo. Foscolo si rende conto che la mancata conoscenza del greco non costituisce per Monti una limitazione e che, di fatto, la consultazione di numerose traduzioni interlineari o poetiche, nonché il supporto offerto da competenti grecisti, gli permettono una comprensione puntuale del testo omerico. Le straordinarie abilità tecniche del poeta e l'attenzione privilegiata

¹³³ La testimonianza proviene da una lettera del 1814, indirizzata a Vincenzo Monti: «Ed io per l'appunto quando m'attentai a tradurre l'Iliade mi trovava nell'interminabile spiaggia dell'Oceano fra Bologna a mare e Calais, militando con quegli Italiani che Napoleone voleva condurre a sconfiggere l'Inghilterra» (U. FOSCOLO, *Esperimenti di traduzione dell'Iliade*, cit., p. 280).

¹³⁴ U. FOSCOLO, *Epistolario*, II, 387 (a Isabella Teotochi Albrizzi, Milano, 6 settembre 1806).

¹³⁵ Ivi, II, 391, (a Isabella Teotochi Albrizzi, Milano, 24 novembre 1806).

per l'armonia del verso italiano rendono poi la versione di Monti un termine di confronto ineludibile. Dopo la pubblicazione dell'*Esperimento* del 1807 Foscolo continuò a lavorare sull'*Iliade*, coltivando l'obiettivo di una traduzione integrale, che non si realizzò mai, poiché egli, a differenza di Monti, rielaborò più volte i soli primi sette canti, oltre a qualche passo dell'ottavo, nono, decimo e ventesimo. Le traduzioni foscoliane non giungono mai ad un reale compimento e non è dunque possibile eleggere un testo definitivo, se non in senso arbitrario¹³⁶; anche i pochi canti pubblicati dal poeta – il primo nel 1807 ed il terzo nel 1821 – furono successivamente ripresi e rimaneggiati a più riprese, testimoniando il carattere provvisorio di tutti gli esperimenti.

I principi del metodo adottato nella traduzione sono espressi chiaramente nell'«Intendimento del traduttore», premesso all'*Esperimento* del 1807 e, sebbene una coerenza stringente non si possa richiedere ad un pensatore asistemico come Foscolo, tali assunti, variamente riformulati, accompagneranno la sua attività traduttiva, anche a decenni di distanza. La proposta teorica di Foscolo si distingue per originalità e non si limita ad una valutazione del binomio fedeltà/libertà, per quanto tali concetti ritornino costantemente, ma rivela la consapevolezza che il problema della traduzione può essere affrontato solo attraverso una attenta osservazione del rilievo semantico e sonoro della parola, la parola poetica *in primis*. Il discorso sul tradurre è dunque parte di un più ampio discorso sul funzionamento del linguaggio poetico e dei suoi elementi costitutivi:

Le *immagini*, lo *stile* e la *passione* sono gli elementi d'ogni poesia – L'esattezza delle immagini Omeriche non può derivare a chi le copia se non

¹³⁶ Ne è convinto Gennaro Barbarisi, come si evince dalla prefazione all'edizione critica: «Per questo fra tante traduzioni non è possibile sceglierne una, come la più adatta a far conoscere l'*Iliade* del Foscolo. Lo credettero il Mayer e l'Orlandini, tratti dal desiderio di divulgare il loro autore a sostituirsi a lui nella scelta di questa o quella lezione» (*Prefazione* a U. FOSCOLO, *Esperimenti di traduzione dell'Iliade*, cit., p. XII).

se dalla teologia, dalle arti, e dagli usi di quelle età eroiche; né io scrivo verso senza prima imbevermi a mio potere delle dottrine di tanti scrittori intorno ad Omero. Chi mi trovasse in ambiguità l'ascriva in parte alle tenebre di rimotissime tradizioni. – L'armonia, il moto, ed il colorito delle parole fanno risultare, parmi, lo stile: l'armonia si sconnette nelle versioni, e le minime idee concomitanti d'ogni parola e che sole in tutte le lingue danno tinte e movimento al significato primitivo, si sono smarrite per noi posterì con l'educazione e la metafisica di popoli quasi obbliati: i dizionarj non ne mostrano che il vocabolo esanime. Onde io inerendo sempre al significato mi studio di dar vita alle mie parole con le idee accessorie e con l'armonia che mi verranno trasfuse nella mente dall'originale. Ma varie sono le tempre intellettuali d'ogni uomo; vario il valore di ciascuna parola, a chi troppo oscurata, a chi troppo magnificata dall'antichità; incostante la pronunzia delle lingue morte; diversi gli organi di tante orecchie nelle quali i versi suonano; quindi opposte sempre le sentenze sulla corrispondenza dello stile ne' traduttori. Né io mi lusingo dell'assenso comune; che anzi sospetto d'aver dato al poeta un andamento più concitato, ed alla lingua Italiana certa affettazione di antichità e di sintassi greca.¹³⁷

Gli elementi costitutivi della poesia sono individuati riprendendo concetti già precedentemente utilizzati e definiti da Foscolo in modo non sempre univoco. In ogni caso le «immagini» si riferiscono principalmente al versante contenutistico, ovvero le scene, i ragionamenti, le azioni e la loro successione narrativa; lo «stile» riguarda aspetti formali e sonori, mentre la «passione» consiste nell'abilità poetica di trasmettere la forza del sentimento al lettore. Le immagini del testo originale possono dunque essere rese adeguatamente, nella traduzione, soltanto grazie ad una approfondita conoscenza del contesto storico e culturale in cui il testo fu realizzato: nel caso dei poemi omerici tale operazione si dimostra necessaria e

¹³⁷ U. FOSCOLO, *Esperimento*, pp. VII-X.

particolarmente delicata, a causa della grande distanza cronologica che separa la civiltà ivi descritta dalla modernità. L'epoca arcaica in cui si svolsero le favolose vicende iliadiche fu oggetto di un crescente interesse durante il XVIII secolo, da cui derivò una notevole quantità di studi eruditi, su cui si basano gli scritti accompagnatori e i corposi commenti apposti alle traduzioni di Pope, Dacier e Cesarotti. Lo studio di questa ampia documentazione era dunque per Foscolo il mezzo necessario per una precisa comprensione delle immagini e la loro successiva riproduzione. Anche dello stile sono indicati gli elementi costitutivi, sebbene non sia chiarito il loro ruolo, che verrà in parte definito nell'articolo sulla *Traduzione de' due primi canti della Odissea*, laddove si afferma che:

l'armonia dipende dal suono assoluto d'ogni parola, dalla collocazione e dal metro: or l'armonia nella versione deve dunque sconnettersi, e il traduttore, mutando parole, metro e collocazione, dee pur riacquistare nella sua lingua questa dote essenziale dell'eloquenza poetica¹³⁸.

L'«armonia» dunque, in quanto attinente l'aspetto sonoro, metrico e sintattico non può essere imitata, per l'intrinseca diversità delle lingue a confronto, può bensì essere ricreata in conformità ai canoni estetici della lingua d'arrivo. Il dato più interessante contenuto nelle pagine premesse all'*Esperimento* sta tuttavia nel riferimento alla teoria delle idee accessorie e concomitanti, di derivazione lockiana¹³⁹, che costituisce il cardine della teorica foscoliana sul tradurre. Secondo una formulazione della questione almeno parzialmente più esplicativa «ogni parola, oltre il suo significato primitivo e principale, ha in ogni lingua molte minime idee accessorie e concomitanti, che danno sempre più movimento e più tinte al significato

¹³⁸ U. FOSCOLO, *Sulla traduzione dell'Odissea*, in *Lezioni, articoli di critica e di polemica*, ENO, VII, p. 206.

¹³⁹ Riferimenti al legame della teoria foscoliana con la filosofia del linguaggio di J. Locke e E. B. Condillac, si trovano in G. BARBARISI, *Introduzione*, cit., p. XXXVI-VII e C. CAMPAGNOLO, *Foscolo traduttore fra teoria e storia*, «RLI», n. 2-3, 1987, pp. 294 e 309.

primitivo»¹⁴⁰. Il discorso sulla traduzione è dunque parte di un più ampio discorso sul funzionamento del linguaggio umano e sui rapporti fra le lingue, di cui le parole sono le unità minime, portatrici di significato; secondo Foscolo infatti «il valore della parola consiste nel suo significato primitivo e originale, nel conflato dei significati minimi e accessori provenuti nel tempo, nel suono meccanico della parola»¹⁴¹. La parola consta dunque di un elemento puramente sonoro, che la linguistica saussuriana definirebbe *significante*, e di una molteplicità di significati: quello originario e quelli che ad esso si aggiungono nello sviluppo storico della lingua. Tali significati corrispondono alle idee accessorie e concomitanti, espressione usata per mettere in luce il peso semantico dei vocaboli, ovvero lo «spessore della lingua»¹⁴²; queste idee sono accessorie in quanto aggiuntive rispetto ad un significato primo, la cui individuazione non è peraltro sempre immediata, e concomitanti in quanto compresenti nel segno e nella percezione semantica dell'ascoltatore. Scopo del traduttore è conservare lo spessore della lingua e la ricchezza del testo originale, attraverso l'individuazione delle idee concomitanti insite nei vocaboli e la loro esplicitazione nel testo di arrivo. L'operazione si dimostra particolarmente complessa nel caso delle lingue antiche, dal momento che le sfumature di senso e la carica evocativa dei vocaboli, ben presenti nella mente di un parlante nativo, sono molto più difficili da riconoscere e comprendere per chi, a distanza di secoli, accede alla conoscenza linguistica per il solo tramite di grammatiche e vocabolari¹⁴³.

¹⁴⁰ *Ibid.*

¹⁴¹ U. FOSCOLO, *Lezione prima. De' principi della letteratura in Lezioni, articoli di critica e di polemica*, Firenze, Le Monnier, 1933, ENO, VII, pp. 65-66. Molto significative sono anche le affermazioni che seguono: «Ogni concorso di parole parla per conseguenza al raziocinio per mezzo del significato primitivo, alla fantasia per mezzo delle idee concomitanti, e all'orecchio per mezzo de' suoni» (ivi, p. 66).

¹⁴² Il concetto di «spessore della lingua» ritorna frequentemente nel ragionamento di Cosima Campagnolo, la quale afferma che «in ultima analisi la teoria delle idee accessorie costituisce la consapevolezza teorica, imperniata su valori di contenuto, dello spessore della lingua, di quel tanto che è taciuto e che va riscoperto» (*Foscolo traduttore fra teoria e storia*, cit., p. 295).

¹⁴³ Le idee foscoliane in merito ai limiti nella comprensione delle lingue antiche da parte dei lettori moderni sono chiaramente consonanti con la visione di Cesarotti, il quale si

L'individuazione dei valori impliciti, nel caso dei testi antichi, può essere raggiunta soltanto attraverso lo studio della geografia, della storia e della cultura di cui il testo partecipa, e grazie ad una frequentazione assidua dell'autore indagato, tale da creare un rapporto di sintonia e intima partecipazione rispetto all'opera altrui. In ogni caso, e ciò vale egualmente per le lingue antiche e le moderne, tali idee concomitanti, in quanto implicite, legate al contesto d'uso e ad una particolare volontà espressiva, non sono oggettivamente definibili, per quanto possano talora emergere con evidenza; ciò rivela l'alta carica di soggettività propria della proposta foscoliana, strettamente legata alla percezione che il traduttore ha del testo di partenza. Il traduttore deve dunque essere innanzi tutto un buon interprete, a cui è affidata la responsabilità di rivelare ai propri lettori anche ciò che nell'originale appartiene al terreno del non detto; in una simile prospettiva i margini di libertà e discrezionalità risultano essere molto ampi¹⁴⁴.

Informazioni ancora più esplicite e puntuali in merito ai limiti della libertà traduttiva e al concetto di fedeltà ci sono offerte da Foscolo nel suo articolo *Sulla traduzione dell'Odissea*¹⁴⁵ di Pindemonte, del 1810. Il titolo

dimostra ben consapevole della teoria delle idee accessorie e, nel *Saggio sulla filosofia delle lingue*, si esprime in termini alquanto simili sulla questione, quando parla dell'«estrema difficoltà di giudicar adeguatamente delle opere scritte in una lingua morta o straniera, riuscendo spesso impossibile di conoscer con precisione qual fosse allora lo stato attuale e individual dei vocaboli, quale il senso accessorio predominante, se i colori delle metafore fossero vivaci o sfumati, e se le voci derivate conservassero l'impronta originaria, o se questa fosse già corrosa dall'uso, e ridotta a segno indistinto» (*OP*, I, p. 68).

¹⁴⁴ Nelle *Considerazioni su la traduzione del cenno di Giove*, Foscolo si sofferma sui versi A, 528-530, prendendo in esame alcuni vocaboli, secondo la teoria delle idee concomitanti; ritiene infatti che «i vocaboli corrispondenti nelle lingue moderne languiranno sempre per l'impossibilità di trasfondere in essi le minime idee accessorie che animano i greci» (U. FOSCOLO, *Esperimento*, p. 110). L'interpretazione delle idee accessorie associate a questi vocaboli dipende in larga misura dalla sensibilità del traduttore e da dati soggettivi, peraltro difficilmente trasferibili nel testo di arrivo. Ad esempio, in riferimento all'aggettivo *κυανέησιν* afferma: «noi traducendo *nero*, perdiamo ad ogni modo la grazia del traslato e le idee concomitanti. [...] Io vedo nella parola greca lo splendore che tramanda il velluto nero che gli artefici imbevono prima di tinte azzurre onde non imprigioni tutti i raggi della luce; ma come tradurla?» (Ivi, p. 111-12).

¹⁴⁵ U. FOSCOLO, *Lezioni, articoli di critica e di polemica*, ENO, VII, pp. 197-230; pubblicato in origine negli «Annali di scienze e lettere», vol. II, fasc. 4°, aprile 1810, pp. 25-78.

dell'articolo corrisponde solo in minima parte al contenuto: l'autore menziona le precedenti traduzioni dell'*Odissea*, si sofferma sui problemi teorici legati alla traduzione omerica e propone varie considerazioni di estetica letteraria, senza entrare davvero nel merito della versione pindemontiana¹⁴⁶. Le precedenti traduzioni del poema, di Baccelli, Soave e Salvini, sono tutte insoddisfacenti, e fra queste la più aspramente criticata rimane, come di consueto, la versione salviniana, di cui è contestato sia lo stile sia l'esattezza interpretativa. Foscolo in seguito si sofferma sulle considerazioni di metodo contenute nella prefazione di Pindemonte, definendole esatte, sebbene poco originali, e aggiunge:

sappiamo e vediamo che alla traduzione letterale e cadaverica non può soggettarsi se non un grammatico, e che alla versione animata vuolsi un poeta: or il poeta sarà sempre più fedele, perché poeta e grammatico non se la dicono sì bene tra loro come poeta e poeta. Nè spiaccia al sig. Pindemonte se noi tentiamo di assegnare i confini a questa libertà necessaria alle buone versioni, confini che sono stati spesso o non approssimati da' timidi, o sorpassati dagli animosi; e basteranno forse poche parole. La lingua della traduzione dovend'essere assolutamente diversa, la libertà di maneggiarla e d'accomodarla all'originale dev'essere piena e assoluta; ma il disegno de' pensieri, l'architettura del libro, la passione del poema e tutti i suoi caratteri sono fondati su la natura dell'ingegno e del cuore umano, e la natura potendo rappresentarsi sempre ugualmente in tutte le lingue malgrado le loro infinite modificazioni, la fedeltà in queste pitture dev'essere serbata dal traduttore con cura e con religione.¹⁴⁷

Per tradurre un poeta, per trasferire almeno in parte la forza dei suoi versi, il calore delle passioni, per condurre l'armonia del verso in una nuova armonia, c'è bisogno di un poeta; quest'affermazione, che sembrerebbe evidente e quasi scontata, non doveva esserlo per tutti i contemporanei di

¹⁴⁶ Della varietà di temi affrontati e della scarsa attinenza all'argomento proposto Foscolo è ben consapevole, e afferma: «quest'articolo intorno ad Omero somiglia al trattato *de rebus omnibus et de quibusdam aliis*» (ivi, p. 228).

¹⁴⁷ Ivi, p. 205.

Foscolo e tanto meno lo è per i critici ed gli editori dei nostri giorni. L'accurata conoscenza delle lingue classiche può portare sì ad una corretta interpretazione del testo e generare una buona versione filologica e letterale, si dimostra però assolutamente insufficiente nelle versioni poetiche, laddove contano l'estro e l'abilità tecnica dell'artista versificatore. Fra poeta e poeta può dunque generarsi più facilmente un'intesa, che permette di indagare il testo di partenza in profondità, cogliendone il senso recondito, le idee concomitanti appunto. Pertanto la libertà nelle scelte stilistiche risulta pressoché totale, data la diversità strutturale delle due lingue, e al buon traduttore si richiede di produrre un testo conforme all'originale e dotato di compiutezza estetica. I confini di tale libertà sono poi espressi altrettanto chiaramente: i concetti, le immagini, lo sviluppo narrativo, la struttura dell'opera o dei singoli episodi devono essere conservati rigorosamente, sulla base delle potenzialità comunicative comuni a tutte le lingue¹⁴⁸. Le idee qui espresse sono calzanti ma non particolarmente originali; simili formulazioni del problema erano infatti già presenti nelle affermazioni teoriche di Cesarotti, Monti ed, evidentemente, Pindemonte. Dopo aver ripreso il discorso sulle idee concomitanti, senza le quali la parola poetica verrebbe privata della propria energia, Foscolo prosegue il suo ragionamento, affermando che «quel poeta tradurrà meglio che più s'accosterà al senso dell'originale e più ad un tempo al gusto della propria nazione». È questa in effetti la strada che conduce ai risultati più soddisfacenti; essa fu infatti seguita da Vincenzo Monti, con la sola differenza che per Monti la conservazione esatta del senso si limitava al contenuto semantico esplicito, mentre per Foscolo comprendeva anche il tentativo di riprodurre il valore evocativo e i significati soltanto intuibili. Per rendere ancor più chiara la

¹⁴⁸ «Or a ben considerare qualunque lingua troviamo che non può se non secondare il senso delle cose che l'universa natura imprime nella mente umana, e che l'uomo tenta di riprodurre con la facoltà di articolare la voce, e con l'altra di perpetuare le articolazioni co' segni della scrittura» (U. FOSCOLO, *Esperimento del 1814: frammenti di prefazioni*, in *Esperimenti di traduzione dell'Iliade*, cit., p. 234).

propria posizione in merito ai limiti della libertà traduttiva Foscolo menziona gli esempi di Caro e Cesarotti. Il primo ebbe il merito di proporre un «bel modello di verso sciolto e un abbondante tesoro di lingua poetica», anche se la sua traduzione dell'*Eneide* è «un esempio d'imprudenterissima infedeltà», mentre il secondo si credette superiore ad Omero producendo invece un testo eccessivamente multiforme, privo di unità stilistica. Con la pungente coscienza critica e il raffinato gusto poetico che gli sono propri, Foscolo afferma: «Lodatori della Morte d'Ettore! a rivederci tra venti anni al più tardi, se pure in Italia rimarrà senso di buona e schietta letteratura». In questo, come in molti altri casi, il tempo gli darà ragione.

Egli continuava, nel frattempo, la propria opera di traduzione dell'*Iliade* e di revisione di quanto già tradotto, con un avanzamento lento e laborioso, mentre Monti, nel 1810, ultimava la sua fatica e si accingeva alla pubblicazione. Foscolo apporta varie modifiche al primo libro fin dal periodo immediatamente successivo all'edizione del 1807, come testimoniato dall'*Epistolario*¹⁴⁹ e dai *Rifacimenti dell'«Esperimento»*¹⁵⁰, mentre nel periodo 1812-14 traduce vari passi dei libri secondo, terzo, quinto e settimo¹⁵¹. L'impegno maggiore, almeno fino al 1814, è in ogni caso rivolto alla traduzione del secondo libro, tanto che Foscolo progetta la pubblicazione di un *Esperimento di traduzione del libro secondo*, che poi non si realizzerà, ma della cui preparazione resta ampia testimonianza manoscritta¹⁵². L'autore aveva inoltre intenzione di premettere al testo alcune lettere riguardanti lo stile poetico, le qualità della poesia primitiva, i vari traduttori del secondo libro e il problema della traduzione. Nella lettera a Saverio Fabre troviamo una precisa definizione del miglior metodo di tradurre gli antichi:

¹⁴⁹ Cfr. U. FOSCOLO, *Epistolario*, II, 627 (a Giuseppe Grassi, 6 maggio 1808).

¹⁵⁰ U. FOSCOLO, *Esperimenti di traduzione dell'Iliade*, cit., pp. 71-114.

¹⁵¹ Cfr. *ivi*, 115-210.

¹⁵² U. FOSCOLO, *Esperimento del 1814: frammenti di prefazioni*, in *Esperimenti di traduzione dell'Iliade*, cit., pp. 211-322.

S'acqueterà spero ogni controversia sul modo di tradurre, s'acqueterà spero in quest'unico assioma: Essere ottima fra le possibili traduzioni di poemi antichi in lingua moderna, quella che generalmente ecciterà le stesse passioni nell'animo, e le stesse immagini alla fantasia, con lo stesso effetto dell'originale¹⁵³.

È piuttosto evidente la ripersa delle opinioni precedentemente espresse e, in particolar modo, la teoria delle idee concomitanti e accessorie, solo grazie alle quali sarà possibile destare le stesse immagini, le stesse passioni, e produrre lo stesso effetto dell'originale. L'obiettivo proposto è estremamente ambizioso e di fatto irraggiungibile nella sua integrità - si tratta infatti della più radicale forma di fedeltà allo spirito del testo - poiché non è possibile stabilire in modo univoco l'effetto prodotto da un passo o da un singolo vocabolo sui lettori, o ascoltatori, né riprodurlo precisamente in altro contesto linguistico. L'unica possibilità è l'approssimazione, e di questo Foscolo non poteva non essere consapevole, come fa intendere l'avverbio «generalmente». Questi principi non restano, in ogni caso, una pura aspirazione ideale, ma guidano nei fatti l'attività traduttiva del poeta. È appunto quello che avviene nella traduzione del secondo libro, il catalogo delle navi, che è «nell'Iliade lo squarcio più arduo per chi lo traduce e il più noioso a chi legge», essendo in buona parte costituito da una lunga elencazione comprendente località geografiche, nomi di eroi, di popoli, e la relativa consistenza numerica degli eserciti. Quei nomi, avevano però la capacità di stimolare «reminiscenze, passioni, e quadri a chi conosceva que' paesi, e vantava antenati che militarono nella guerra di Troja»; il catalogo diveniva dunque stimolante, oltre che sul puro piano eufonico dell'onomastica, per la capacità di stimolare idee accessorie nell'ascoltatore.

Però in questo catalogo, ho voluto e più che altrove rivestire Omero con le sue medesime foggie; anzi ho voluto arricchirlo delle notizie di que' tempi serbate a noi dagli scrittori de' secoli posteriori; e

¹⁵³ Ivi, p. 222.

serbando religiosamente l'ordine geografico quale è piaciuto al poeta.¹⁵⁴

Per ottenere un simile effetto

Bisognava altresì innestarvi immagini, sentimenti, e fatti che non sono nel testo, e potranno per avventura sembrare capricciosamente inventati dal traduttore. [...] E non che versi, pochi nomi ho lasciati senza questi innesti che o rammentano avvenimenti di que' tempi, o destano affetti, o dipingono paesi.¹⁵⁵

Ci troviamo di fronte alla piena ed effettiva applicazione della teoria delle idee accessorie e concomitanti, che, esplicitando il non detto, porta ad un arricchimento del testo, attraverso innesti, la cui opportunità è stabilita dalla sola sensibilità artistica del traduttore. Il risultato è un effettivo allontanamento dalla lettera del testo omerico, come possiamo osservare, ad esempio, ai versi 911-33, corrispondenti a B, 695-710. La comparazione della traduzione con il testo originale¹⁵⁶ mostra una modifica sostanziale nel disegno del passo: oltre ad alcune aggiunte, volte ad aumentare l'intensità delle immagini («dell'Eroe la sposa | derelitta ferivasi le gote | inondate di lagrime; sapea | che lontano chiudevalo un sepolcro, | misera! e ancor Protesilao chiamava» anziché «di lui guanci-sdrucita la moglie in Filace era rimasta», tradotto letteralmente¹⁵⁷), si osserva un mutamento dell'ordine espositivo e nella modalità di presentazione degli eventi. Il traduttore in questo caso si concede quindi degli interventi sostanziali, attinenti non solo lo stile ma anche i concetti espressi, attraverso procedimenti di amplificazione e ridefinizione dell'ordine delle frasi. Una applicazione così radicale della teoria delle idee accessorie e concomitanti, che esercita in ogni

¹⁵⁴ Ivi, p. 250.

¹⁵⁵ Ivi, p. 255.

¹⁵⁶ La comparazione è stata impostata da F. LOSAVIO, *Ugo Foscolo traduttore di Omero*, in *Studi su Ugo Foscolo*, Torino, G. Chiantore, 1927, pp. 117-119.

¹⁵⁷ Corrispondente a *Il.*, B, 700: τοῦ δὲ καὶ ἀμφιδρυφῆς ἄλοχος Φυλάκη ἐλέλειπτο.

caso un'influenza crescente sul metodo operativo a partire dal 1807¹⁵⁸, si ritrova solo in parte degli esperimenti foscoliani, che sarebbero altrimenti traduzioni estremamente libere e svincolate dal testo di partenza, e caratterizza in particolare la traduzione del catalogo delle navi.

Nonostante l'attenzione prestata da Foscolo al problema teorico della traduzione e l'alto grado di consapevolezza dimostrato, il metodo utilizzato nelle varie fasi di scrittura e nei differenti luoghi testuali non è sempre il medesimo, oscillando fra una forte aderenza all'originale, anche dal punto di vista formale, e un elevato grado di autonomia. Nemmeno le affermazioni teoriche vanno sempre nella stessa direzione e il desiderio, più volte espresso, di riprodurre le fattezze dei versi omerici, anche a livello sintattico, ritmico e sonoro, sembra contraddire l'idea di un uso svincolato e disinvolto della lingua di arrivo¹⁵⁹. La traduzione era in effetti per Foscolo un'attività davvero tormentata, fondata su continui ripensamenti e condizionata da una tensione assoluta verso l'ideale di riproduzione integrale della forza artistica del testo di partenza. Tradurre significava anche sottostare a una forma di servitù, ovvero quell'inevitabile condizionamento determinato dal testo di partenza, da cui il traduttore non potrà essere mai totalmente svincolato e di

¹⁵⁸ Cfr. C. CAMPAGNOLO, *Foscolo traduttore fra teoria e storia*, cit., p. 312. Foscolo vedeva infatti nell'*Esperimento* un'applicazione soltanto parziale della teoria delle idee accessorie, e ammette: «L'unico partito era dunque di tradurre non pur il vocabolo, quanto le idee accessorie che v'erano connesse; il che tentai, ma sì timidamente che non piacque né agli altri né a me» (U. FOSCOLO, *Esperimento del 1814: frammenti di prefazioni*, in *Esperimenti di traduzione dell'Iliade*, cit., p. 281).

¹⁵⁹ A. Bruni propone un'efficace sintesi delle contraddizioni proprie del metodo foscoliano: «Il Foscolo invece appare stretto, per giunta, in una scomoda forbice teorica, derivata dall'esigenza di conservare scrupolosamente le «bellezze naturali» dell'*Iliade* attraverso un metodo euristico assai infido come l'espedito delle «idee accessorie» teroizzato in apertura [...], il quale lungi dal conseguire una reale fedeltà interpretativa, suggerisce piuttosto impressioni di lettura del tutto soggettive con conseguenze inevitabili nell'ambito della poesia [...]. Risulta quindi in qualche misura fatale che, sul filo di una traccia ermeneutica tanto elastica, il poeta pervenga a una contraddizione primaria insuperabile, da cui non poteva a rigore liberarsi, in quanto i due termini dialettici (fedeltà e idee accessorie), anziché bilanciarsi, finivano per elidersi di continuo e reciprocamente» (*Foscolo traduttore del primo canto dell'Iliade*, «Filologia e critica», 1979, pp. 299-300)

cui Foscolo, cedendo all'insofferenza, talvolta si lamenta¹⁶⁰. L'assidua ritraduzione dei passi già affrontati doveva essere, in effetti, per il poeta, un vero travaglio, che accompagnò non soltanto le versioni da Omero, ma anche il *Viaggio Sentimentale* di Serne, pubblicato nel 1813¹⁶¹. La prima traduzione del romanzo, definita da Foscolo troppo fedele e caratterizzata da una sorta di ibridismo linguistico, per l'eccessiva aderenza alla sintassi e agli idiotismi del testo originale, viene infatti abbondantemente rimaneggiata, con l'obiettivo di accrescere l'armonia e la naturalezza del testo italiano¹⁶². La ricerca di una forma di fedeltà letterale, propria più della pratica traduttiva foscoliana che della teorica sull'argomento, ricorre anche nella traduzione dell'*Iliade*. Da questa tendenza Foscolo sembra cercare di liberarsi, sostenendo a più riprese la necessità dell'autonomia formale del testo di arrivo, sull'esempio di Monti¹⁶³. Questa oscillazione fra principi metodologici opposti, oltre all'esigenza di riprodurre integralmente lo spessore e le potenzialità del testo di partenza, rendono la traduzione una

¹⁶⁰ «Torno allo *Sterne*; e sai tu ch'ei mi fa spesso arrabbiare; no no, io non son fatto dalla Madre Natura per servire mai; e la traduzione non è ella forse una servitù da scolare?» (U. FOSCOLO, *Epistolario*, IV, 1223, a Cornella Martinetti, 14 settembre, 1812). Il concetto viene ripreso in una lettera a Silvio Pellico: «Ora sto molto meglio, Pellico mio; e vado anch'io tragediando, perché Yorik è ito a farsi stampare a Pisa e mi sono tolta dinanzi quella seccaggine: non tradurrò più; Dio guardi me e te e gli amici nostri da tutte le servitù» (ivi, IV, 1270, a Silvio Pellico, Firenze, 12 febbraio 1813).

¹⁶¹ U. FOSCOLO, *Viaggio sentimentale di Yorick lungo la Francia e l'Italia traduzione di Didimo Chierico*, Firenze, Molini Landi, 1813.

¹⁶² «Ho ritradotta la traduzione del *Viaggio Sentimentale*, perch'era troppo fedele, e sentiva l'*inglesismo* nella lingua, e lo stento nello stile» (U. FOSCOLO, *Epistolario*, IV, 1236, a Isabella Teotochi Albrizzi, Firenze, 15 ottobre, 1812). La stessa idea è ripresa a pochi giorni di distanza: «Trovandomi per occasione ad albergare nell'Hotel Dessein à Calais, e a convivere con gl'Inglesi, mi posi nuovamente alla grammatica per intendere quell'autore bizzarro; e per esprimere l'arrendevolezza della nostra lingua, volli nella mia versione letteralissima innestare le frasi e tutti i modi di quella lingua; e parevami d'aver fatto gran cosa. Ma dopo anni parecchi m'accorsi che quella mia versione era scritta in certo gergo anglo-tosco, e che il mondo l'avrebbe meritatamente disprezzata come bastarda. Però la *ritradussi*» (U. FOSCOLO, *Epistolario*, IV, 1247, a Giovan Paolo Schulthesius, Firenze, 31 ottobre 1812).

¹⁶³ In riferimento alla ritraduzione di alcuni passi del primo e secondo libro Foscolo scrive: «e basterà che facciate parola del mio ravvedimento quanto alla verseggiatura, e d'essermi tanto quanto rimosso dal mio sistematico rigore di fedeltà, a fine di rammorbidire lo stile, e renderlo più agevole all'intendimento de' lettori Italiani, e più dolce all'orecchio» (U. FOSCOLO, *Epistolario*, V, 1534, a Michele Leoni, Milano, 23 luglio 1814).

pratica lenta e laboriosa; di cui Foscolo fornisce una significativa descrizione:

Traduco Omero alle volte; ora sei versi, ora dieci, ora uno: e li ricopio in un Omeruccio dove ho frammesso un foglio bianco ad ogni foglio stampato: così non aguzzo l'ingegno, ma impedisco che pigli ruggine: e posso lavorar senza penna; friggo, rifriggo, macero, tormento in mille modi ogni verso fra me; poi lo copio: vedi d'impetrarmi da Domeneddio una vita di centovent'anni, chè tanti a dir poco mi ci vorrebbero a terminare la mia traduzione, benchè n'abbia tradotto *nove* canti, e ritradottine *due*: tu sai, e se nol sapessi sappilo d'ora in poi, ch'io prima (all'uso didimeo) traduco un autore per me: poi lo ritraduco per amor de' lettori.¹⁶⁴

Una simile impostazione del lavoro, che andava avanti ormai da dieci anni, poteva difficilmente portare ad una rapida conclusione del progetto intrapreso, che si rivela essere, prima di tutto, un nobile esercizio letterario, un grande laboratorio di lingua, stile e poesia; a conferma dell'assoluta peculiarità delle traduzioni foscoliane dell'*Iliade*. Se Melchiorre Cesarotti aveva mantenuto nettamente distinti fedeltà e poesia, mentre Piendemonte e Monti avevano cercato una ideale conciliazione delle due istanze, privilegiando però il valore estetico della lingua d'arrivo, Foscolo vuole far rivivere nel testo lo spirito dell'originale nella sua pienezza, attraverso ripetute modifiche e tentativi, in cui si sostanzia la continua aspirazione a un ideale inattuabile.

¹⁶⁴ U. FOSCOLO, *Epistolario*, VI, 1837, (a Quirina Mocenni Magiotti, Hottingen, 14 febbraio 1816).

Capitolo 2

Aspetti linguistici e lessicali

Lo studio dell'impostazione teorica adottata dai quattro autori nella traduzione dei poemi omerici ha rivelato le specificità metodologiche – si pensi alla singolare idea cesarottiana della doppia traduzione o alla traduzione di secondo grado di Monti, o infine alla teoria foscoliana delle idee accessorie – ma ha anche dimostrato una comune visione di fondo, legata al gusto letterario dell'epoca. Tutti gli autori rifiutano infatti una traduzione in versi di tipo letterale, attenta alla resa mimetica delle forme linguistiche del testo di partenza, e pongono invece grande attenzione a due aspetti fondamentali: alla conservazione del senso, ovvero la dimensione contenutistica e narrativa, con la sola eccezione di Cesarotti, e soprattutto al valore estetico del testo di arrivo. Per i nostri poeti-traduttori era essenziale portare le loro versioni a un adeguato e autonomo livello estetico: la traduzione come opera d'arte in sé. Le traduzioni omeriche di Cesarotti, Monti, Foscolo e Pindemonte si inseriscono in un periodo storico-letterario, tradizionalmente denominato Neoclassicismo¹⁶⁵, in cui la lingua poetica raggiunge un alto grado di specializzazione, ovvero una propria distinta fisionomia, a cui contribuiscono fattori di ordine fonetico, morfologico e sintattico. La lingua poetica italiana presenta infatti dei caratteri suoi propri, che si affermano già a partire dal Trecento, vengono canonizzati durante il Cinquecento e raggiungono un raffinato livello di elaborazione proprio fra la seconda metà del Settecento e i primi decenni dell'Ottocento¹⁶⁶. Questa forte

¹⁶⁵ Tale denominazione del periodo storico-letterario è unanimemente accettata dalla critica, per la sua delimitazione cronologica cfr. *infra*, p. 1.

¹⁶⁶ Cfr. E. ROGGIA, *La lingua della poesia nell'età dell'illuminismo*, Roma, Carocci, 2013, p. 19:

linea di continuità non vuole ridurre la specificità dei singoli testi della tradizione, che non sono certo perfettamente uniformi, né negare l'esistenza di una linea anti-classicista che si mantiene volutamente distante dai modelli più diffusi; tuttavia una tendenza alla conservazione di forme già proprie della poesia delle origini e il crescente riferimento al modello linguistico del latino letterario si fanno fortemente sentire nella produzione poetica dei massimi autori, almeno fino alla metà del XIX secolo¹⁶⁷. La netta specializzazione del linguaggio poetico fra Sette e Ottocento è acutamente osservata da Leopardi:

Del resto, il linguaggio e lo stile delle poesie di Parini, Alfieri, Monti Foscolo è molto più propriamente e più perfettamente poetico e distinto dal prosaico, che non è quello di verun altro de' nostri poeti, inclusi nominatamente i più classici e sommi antichi. Di modo che per quelli e per gli altri che li somigliano, e per l'uso de' poeti di questo e dell'ultimo secolo, l'Italia ha oggidì una lingua poetica a parte e distinta affatto dalla prosaica, una doppia lingua, l'una prosaica, l'altra poetica, non altrimenti che l'avesse la Grecia, e più che i latini¹⁶⁸.

Nel linguaggio poetico italiano agiscono la forza dell'innovazione e quella della conservazione, ma la seconda ha un peso decisamente maggiore. Ciò si osserva chiaramente nel Neoclassicismo poetico, in cui vive un fortissimo legame con l'antico e si riscontra «la combinazione di tradizione e modernità, la relativa 'libertà' linguistica di una poesia certo gelosa custode

«naturalmente una separazione tra la lingua della poesia e la lingua della prosa è endemica nella nostra tradizione, come fu riconosciuto per tempo e autorevolmente codificato nel Cinquecento: ma il processo di isolamento della lingua poetica conosce nel XVIII secolo un'accelerazione particolare, dovuta insieme al ritrarsi della lingua extrapoetica dai territori dell'aulicismo verso un livello medio di comunicazione e a un parallelo processo di «sublimazione» [...] cui le poetiche neoclassiche sottopongono la lingua della poesia».

¹⁶⁷ È di questo avviso anche Luca Serianni: «la lingua poetica – quantomeno da Petrarca al secondo Ottocento – ha mantenuto una fisionomia specifica e un'eccezionale stabilità» (*La lingua poetica italiana*, Roma, Carocci, 2009, p. 11).

¹⁶⁸ G. LEOPARDI, *Zibaldone di pensieri* (a cura di G. Pacella), Milano, Garzanti, 1991, 3418.

di un'altra 'classicità', quella della letteratura italiana tradizionale, ma senza rigidità bembesca»¹⁶⁹. Le traduzioni dei poemi omerici realizzate fra Sette e Ottocento, costituiscono senz'altro una delle attestazioni esemplari e linguisticamente più ricche di questa stagione della poesia italiana. Soprattutto nelle traduzioni di Monti e Pindemonte è molto sentito il gusto per il recupero di forme arcaizzanti, desunte dai testi dei primi secoli della letteratura italiana, e vi ritroviamo un altissimo numero di latinismi morfologici, lessicali e micro-sintattici. La ricerca dell'arcaismo linguistico, con maggiore o minore sistematicità, connota comunque tutte e quattro le traduzioni; l'indagine condotta nel presente capitolo vuole dunque rilevare i caratteri più significativi di una lingua d'arte che afferma costantemente la propria distanza dalla lingua della comunicazione ordinaria e dalla prosa, rivelandosi perfettamente adatta a narrare di uomini e vicende immersi nella dimensione eletta e vivacissima del mito.

Nel corso dell'analisi saranno considerati, in ordine, fenomeni fonetici, morfologici e microsintattici; non ci sarà invece una sezione specifica dedicata alle questioni di grafia, sebbene l'argomento offra vari spunti di interesse¹⁷⁰. Nello studio mi soffermerò sulla veste linguistica delle traduzioni senza una effettiva pretesa di esaustività: indicherò sia quegli elementi che, per la loro frequenza, caratterizzano in misura consistente i testi, sia altri fenomeni più sporadici, o anche decisamente marginali, che

¹⁶⁹ R. CARDINI, M. REGOLIOSI, *Premessa a Neoclassicismo linguistico* (a cura di R. C. e M. R.), Roma, Bulzoni, 1998, p. X.

¹⁷⁰ Si consideri ad esempio il plurale in *-ie* di nomi femminili terminanti in *-ia*, in cui si conserva il grafema *i* del singolare, probabilmente senza una effettiva incidenza sulla pronuncia: *bilancie* (C) *freccie* (C), *lancie* (C, M), *angoscie* (C, F). Si tratta dunque di un uso grafico tipicamente cesarottiano, in alcuni casi imitato da Monti e Foscolo. Sempre in merito alla grafia del plurale si segnala la vocale doppia *-ii*, nei plurali di parole (nomi o aggettivi) terminanti in *-io*, sulla base del modello grafico lat. *filius*, *ii*: *augurii* (M), *premi* (M), *ampii* (M), *convivii* (M) *incendii* (M), *desii* (P), *iddii* (M, P), *natii* (P), *naviglii* (M), *sazii* (M), *strazii* (M), *vituperii* (M). Monti impiega la *i* doppia anche in diversi nomi di popolo: *Ftii*, *Ionii*, *Tracii*, *Misii*, *Licii*. In questo caso si tratta di una tendenza tipica della scrittura montiana, e sarebbe molto interessante sapere se l'autore attribuisse a tale grafia una effettiva indicazione di allungamento nella pronuncia.

consistono nel recupero di forme desunte dalla tradizione poetica italiana. I traduttori neoclassici sono infatti in costante dialogo con le massime esperienze poetiche del passato, remoto o recente, e tale influenza produce notevoli effetti sul piano linguistico, di cui si cercherà appunto di fornire, se non un esame dettagliato, almeno un inquadramento generale. Molte delle specificità fonetiche e morfologiche possono iscriversi nell'ambito dell'arcaismo, ovvero della volontà di riprodurre una forma non più in uso, appartenente a un passato linguistico nobilitato da percorsi artistici di altissimo livello. L'arcaismo poetico neoclassico ha come punti di riferimento il latino e l'italiano antico: da un lato c'è l'imitazione, a tutti i livelli linguistici, del latino classico, dall'altro il recupero di forme appartenenti ai primi secoli della storia linguistica, conservatesi grazie alla nobilitazione letteraria. Per quanto riguarda la possibilità di fornire dati sulla presenza/assenza di un determinato fenomeno, o sulla sua incidenza a livello quantitativo, sarà opportuno specificare che la validità dell'informazione si dimostra soltanto parziale per quanto riguarda Foscolo e Cesarotti. La traduzione foscoliana è incompiuta e si è scelto di considerare solamente il libro I e III, pertanto molti fenomeni linguistici non sono osservabili in questa limitata porzione testuale; si segnalerà in ogni caso l'attestazione di un dato elemento linguistico. La comparazione quantitativa si dimostra pienamente valida solo per l'*Iliade* di Monti e per l'*Odissea* di Pindemonte, poiché del testo di Cesarotti non esiste una edizione elettronica affidabile e quelle a mia disposizione permettono di ottenere soltanto dei dati approssimati per difetto¹⁷¹. Il riferimento a dati quantitativi non costituisce in ogni caso l'ossatura dell'argomentazione.

¹⁷¹ I dati quantitativi riferiti all'*Iliade* di Cesarotti saranno dunque segnalati da un asterisco *.

2.1 Fonetica

Vocalismo

Vocalismo tonico, il tipo *surse*

La forma con la *u* tonica è variante dotta che si trova in Monti, Foscolo e Pindemonte. In tutti i tre traduttori la *u* è presente solo nel passato remoto *surse/sursero*, mentre al presente si trovano sempre *sorge/sorgono*.

Dittonghi

Fraude costituisce una chiara ripresa etimologica, ovvero un latinismo fonetico; si ritrova in Monti, Pindemonte e Foscolo. Dello stesso tipo segnalo anche *aura* (C, M, P), *auro* (M, P), *laude* (C, M), *tauro* (C, M, P) il verbo *ristaura* (M); e *augello* (C, M, F, P) con il dittongo in posizione atona. Nella traduzione di Cesarotti è molto ricorrente il nome *aura*; non compare il nome *auro*, però troviamo l'aggettivo *aurato* (C, M) e il verbo *inaurare* (C, P). Egli probabilmente apprezzava molto la pienezza vocalica del dittongo seguito da vibrante, che impreziosisce alcuni passi descrittivi:

Entro a un guscio d' argento, aspra il grand' else
D'aurate borchie, da pendaglio aurato
Scendeagli a' fianchi luminosa spada (C, XI, 36-38)

Vocalismo atono:

Diverse parole mostrano una variazione nella vocale radicale:

Riggiunsero compare solo in Foscolo (F, I, 733), dove troviamo anche il participio *riggiunta* (F, I, 576).

Meschiarsi si ritrova in Cesarotti, Monti e Pindemonte.

Rispingere, soprattutto nelle forme flesse *rispinse* e *rispinsero*, è presente in tutte le traduzioni.

Dimandare compare nelle traduzioni di Monti e Pindemonte. In Monti il verbo ha sempre la radice in *i*, mentre il sostantivo è sempre *domanda*; in Pindemonte troviamo invece anche *domandare*.

Consonantismo: nesso *-gn*, del tipo *giugne* (giunge)

Il nesso *-gn* davanti a *i* e *e* si configura originariamente come tipico del fiorentino, rispetto al toscano occidentale in cui compare invece la forma *giunge*. A partire da XV secolo la forma *giunge* diviene usuale anche a Firenze e da quel momento *giugne* si configura come popolarismo fiorentino oppure come arcaismo spendibile in ambito letterario¹⁷². Durante il Settecento la forma compare in poesia con valore anticheggiante, mentre nel secolo successivo diventa progressivamente più raro, conservandosi in contesti specifici, come nelle traduzioni dei classici.

In Cesarotti la forma *giugne* non compare; in Monti compare, ma ha una ricorrenza decisamente minoritaria rispetto a *giunge*: troviamo 5 volte il verbo semplice o prefissato (*soggiugnea*, *aggiugner*), mentre per *giunge* e composti si contano 40 occorrenze. In Pindemonte si segnala una sola occorrenza nella forma *giugnesse* (P); in Foscolo si trova la forma *aggiugnea* (F, I, 376).

Il nesso *-gn* davanti a vocale, alternativo a *-ng*, può comparire anche in altri lemmi: *costrigne* (M), *strigne* (M; P), il congiuntivo presente *spegna* (M, P), *tegno* (M), *vegno* (C, M, P), *attignere* (C, M, P). Ricordo infine il sostantivo *ugna*, presente soltanto in Monti.

Nesso *-gl* del tipo *vaglia* (valga)

¹⁷² Cfr. L. SERIANNI, *La lingua poetica italiana*, cit., p. 96.

Come già osservato per *spegna*, alcuni verbi al congiuntivo presente hanno la consonante palatale anche nella 1^a e 3^a persona singolare. È il caso di *accoglia* (P) e *vaglia* (C; P). Pindemonte usa tre volte l'espressione *vaglia il vero*, con cui si sottolinea la veridicità di un'affermazione: «Quanto al cesto e alla lotta, e al salto e al corso, | Cede a noi, vaglia il vero, ogni altra gente» (P, 134-35).

I nessi *-gl* e *-gn* hanno entrambi l'effetto di ridurre il numero di fonemi componenti la parola (in *vaglia* e *giugne* si passa da cinque a quattro, rispetto a *valga* e *giunge*), rendendo aperta la prima sillaba.

Scempie e doppie: *giubbilò* e *aguati*

La presenza di consonanti doppie anziché geminate, o *vice versa*, è assolutamente marginale all'interno delle traduzioni. Si segnalano comunque due casi.

Giubbilò compare solamente in Pindemonte (P, XXIII, 41) e sembra avere una funzione di sottolineatura dello stato di euforia emotiva: «Giubbilò allor Penelope, e, di letto | Sbalzata, al seno s'accostò la vecchia». Vi sono infatti tre occorrenze del verbo *giubilare* o del sostantivo *giubilo* con consonante scempia.

Aguati compare solamente nel testo di Foscolo - sia nel I (v. 260) sia nel III libro (v. 222) - in cui non è mai usata la forma con consonante geminata, che è invece preferita da tutti gli altri traduttori.

La desinenza *-fizio*

Il suffisso di derivazione verbale *-fizio*, indicante fabbricazione o attuazione, può trovarsi nella forma *-fizio*, nei sostantivi *artifizio* (M), *edifizio* (P), *sagrifizio* (C, M, P); l'ultimo dei quali presenta ben due variazioni

consonantiche che lo rendono spiccatamente letterario. Il fenomeno, sebbene non determini una variazione nel computo sillabico, aumenta l'estensione dell'ultima sillaba, composta da tre fonemi anziché due.

Varianti consonantiche:

Nei testi si trovano diverse parole che presentano una variazione nel consonantismo rispetto all'allotropo più diffuso.

Imperadore è uno dei *nomina agentis* con dentale sonora anziché sorda; già presenti nel fiorentino antico vengono recuperati dalla poesia ottocentesca¹⁷³. *Imperadore* (C, M, F) è assente solamente in Pindemonte, in cui però non compare nemmeno l'allotropo *imperatore*. In Cesarotti troviamo entrambe le forme, mentre in Monti e Foscolo *imperadore* è esclusivo. Dello stesso tipo è anche *ambasciadore*, che compare in Monti, sebbene con meno frequenza rispetto ad *ambasciatore*.

Saver (per 'sapere') è presente soltanto in Pindemonte, dove però troviamo più spesso la forma con il tema etimologico.

Templo è una forma etimologica modellata sul latino *templum*. Compare in Monti accanto alla forma *tempio*.

Sagrificare si trova in Monti e Pindemonte, in cui troviamo anche il sostantivo *sagrificio/sagrifizio*, accanto alla forma etimologica *sacrificare*.

Sincope

Si riportano le forme principali di sincope vocalica a cui spesso è connesso un valore di letterarietà: *carco* (C, M, P) e i composti *incarco* (C, M, P) e *scarco* (agg.) (C)¹⁷⁴, *corcare* (M, P) e *ricorcarsi* (F), *edra* (P), *merto* (C, M, F, P), *opra* (C, M, F, P) e i derivati *oprare* (C, M, F, P) e *adoprare* (C, M, P),

¹⁷³ Ivi, p. 88.

¹⁷⁴ «Poichè col largo lagrimar più scarco | Si rese il cor, s'alza dal seggio, e 'l guardo | Già più sereno in sua pietade arresta» (C, XXIV, 712-714).

spermentare (M). *Dritto* (agg., avv. e nome) (C, M, P) ritorna più volte in Pindemonte nella locuzione *a dritto* (“giustamente”); *spirto* (C, M, P) è forma esclusiva in Cesarotti e Pindemonte, mentre in Monti si trova un'occorrenza del termine non sincopato. La sincope, oltre a ridurre il numero di sillabe della parola, determina dei nessi vocalici *vibrante + cons.* o *cons. + vibrante*, con effetto di addensamento sonoro.

In altre parole, non si è avuta sincope ma mancata epentesi¹⁷⁵: *medesmo* (da franc. ant. MEDESME) (C, M), *biasmo* (da provenz. BLASMAR) (C, M, P) e *biasmare* (C, M, P).

A differenza di *porre* < *ponere*, in cui la forma sincopata ha gradualmente sostituito quella estesa, in altri casi gli infiniti sincopati hanno una connotazione stilistica: *sciorre* (C, M, P), *torre* < TOLLERE (M, P), anche nel condizionale *torrei*. Qui la caduta sillabica determina una vibrante geminata.

Apocope

Si tratta di un fenomeno fonetico diffusissimo in poesia, il cui successo è in larga misura legato a fattori metrici. Consideriamo prima alcuni casi di apocope sillabica: *fe'* (per *fece*) (C, M, F, P), *fe'* (per *fede*) (C, M), *me'* (per *miglio*) (M), *piè* (per *piede/-i*) (C, M, F, P), *ver* (per *verso*, prep.) (C, M, F, P), *vo'* (per *voglio*) (C, M, P).

Le forme verbali apocopate sono moltissime, nei vari modi o tempi verbali: l'infinito (es.: *andar*, *veder*, *condur*, *tor*); la terza, quarta e sesta persona dell'indicativo presente (*vien*, *andiam*, *odon*); la quarta e sesta persona dell'indicativo futuro (*farem*, *saran*); la sesta persona dell'indicativo imperfetto (*chiedean*, *combattean*, *crescean*) e del passato remoto¹⁷⁶ (*portar*,

¹⁷⁵ Cfr. L. SERIANNI, *La lingua poetica italiana*, cit., p. 111-112;

¹⁷⁶ Nel caso di Monti la forma dell'indicativo passato remoto si differenzia graficamente dall'infinito per la presenza dell'accento sulla vocale finale: es: M, XIII, 697: «Riversossi | Dall'altra parte il capo, e n'andâr seco | L'elmo e lo scudo»; per le desinenze *-aro* per *-arono*, si veda *infra*, p. 104.

mandar); la quarta e sesta persona del congiuntivo presente (*sosteniam, parlin, cadan*); la sesta persona del congiuntivo imperfetto (*avesser, perdesser*); la sesta persona del condizionale presente (*potrian, sarian*)¹⁷⁷; infine la seconda persona dell'imperativo (*pon, tien*).

Vi sono poi casi di apocope vocalica al di fuori del verbo. Possiamo trovare sostantivi singolari quali *cadaver* (C, P), *can* (C, M, P), *destin* (C, M, F, P), *pensier* (C, M, F, P), *sen* (C, M, P), *sospir* (C, M), *uom* (C, M, P), *tiran* (C), *velen* (C, P¹⁷⁸); e aggettivi quali *giovin* (M), *fedel* (C, M, P), *nobil* (C, P), oltre ai ben noti *bel* e *buon*, attestati in tutte le traduzioni. Fra i pronomi si segnalano *ciascun* (C, M, P), *color* (M, P), *ognun* (C, M, F, P). Ci sono poi tutti i sostantivi terminanti in *-ore*: *amor* (C, M, F, P), *ardor* (C), *color* (C, M, F), *dolor* (C, M, F, P), *favor* (C, M, F, P) *salvator* (C, P), *valor* (C, M, F, P), *licor* (C, M, P); e i sostantivi terminanti in *-llo*: *augel* (M, P), *caval* (C), *fratel* (C, M, F, P), *sgabel* (P). Sono piuttosto interessanti alcuni sostantivi plurali in *-i* apocopati, i quali sono del tutto identici al loro corrispettivo singolare: *can* (C, F), *sospir* (C, M, P), *sapor* (P), *tesor* (C, P), *favor* (M, P). L'apocope vocalica nei sostantivi plurali esula dalle norme previste per la realizzazione dell'apocope¹⁷⁹ ed è pressoché esclusiva della poesia, con un certo rilievo a livello stilistico, come rivelano questi esempi:

(1) Pria l'armento de' muli, e **i can** veloci
 Invade; e quindi la mortal saetta
 Fere gli umani [...] (F, I, 61-63)

(2) Pensoso resta e in forse il paziente
 Laerziade divino, e con se stesso,
 Raddoppiando **i sospir**, tal si consiglia (P, V, 449-451)

¹⁷⁷ Nelle traduzioni non compare il condizionale in *-ebbero*, ma solo i *-arian*;

¹⁷⁸ Cfr. P, XXIII, 280-81: «Non conobbe il velen, velen, da cui | Tanto cordoglio a tutti noi discorse».

¹⁷⁹ L. Serianni menziona «le condizioni necessarie perché si possa produrre apocope: vocae diversa da *a* e da *e*, *i* morfemi di plurale; consonante precedente che sia liquida o nasale; posizione all'interno della frase» (*La lingua poetica italiana*, cit., p. 120).

Ricordo infine che anche i gruppi di clitici, uniti a livello morfologico, presentano apocope: *mel* (da “me lo”), *tel*, *sel*, e *vel* compaiono in tutte le traduzioni, eccetto *vel*, che non si trova in Foscolo. È poi presente in tutti gli autori la forma *nol* (da “non lo”), mentre *cel* (“ce lo”) è totalmente assente. Altri gruppi di pronomi sono *men* (“me ne”) (C, M, P), *ten* (C, M, P), *sen* (C, M, P) *cen* (P), *ven* (M, P).

Epitesi vocalica postconsonantica del tipo *Ettorre*

Secondo una tendenza del toscano, antico e moderno, le parole con terminazione consonantica ricevono una vocale finale come in *Iob* > *Giobbe*. È questo il caso di *Ettorre*, che si è ottenuto attraverso un passaggio da *Èttor*, semplice variante apocopata di *Ettore*, a *Ettòr*, per diastole, e di qui a *Ettorre*¹⁸⁰. Lo stesso avviene anche in *Nestore*/*Nestorre*. Vista l'altissima frequenza del lemma *Ettore* nelle sue varie realizzazioni fonetiche, ritengo opportuno riportare la ricorrenza delle diverse forme nelle traduzioni dell'*Iliade*:

| | Cesarotti | Monti | Foscolo |
|---------|-----------|-------|---------|
| Èttore | 87* | 93 | 7 |
| Èttor | 20* | 10 | - |
| Ettòr | 102* | 37 | - |
| Ettòrre | 90* | 168 | - |

Cesarotti si dimostra il più incline a impiegare liberamente le varianti, con una preferenza per la forma tronca *Ettòr*; solo *Èttor* risulta nettamente minoritaria. Monti predilige nettamente *Ettòrre*, che ricorre in più del 50% dei

¹⁸⁰ Cfr. Ivi, p. 135.

casi: il gusto per la pienezza sonora del vocabolo, con due consonanti geminate, di cui una vibrante, si rivela anche in questa scelta. Foscolo, infine, usa soltanto la forma non apocopata, resistendo alle suggestioni sonore e alle differenti giaciture accentuali delle altre forme.

Molte delle scelte fonetiche finora osservate si dimostrano funzionali ad accrescere la densità sonora e ritmica dell'endecasillabo. Da un lato c'è la ricerca della pienezza vocalica (dittonghi) e consonantica (nessi consonantici e geminate); dall'altro l'abbondanza di forme apocopate, e quindi tronche, favorisce una maggiore prossimità degli *ictus*. Sono tutti elementi che producono una maggiore durata nell'esecuzione del verso e dunque un rallentamento della lettura, legato all'ideale di *gravitas* cui si ispirano in modalità differenti i traduttori.

2.2 Morfologia e microsintassi

Il Nome:

Alcune forme costituiscono una ripresa del nominativo latino e hanno carattere letterario e in particolar modo poetico. Parleremo dunque di poetismi nominativi: *imago* (P), o *immagine* (C, M), *margo* (C, M, P), *polve* (C, M, F, P), *turbo* (C, M, P), *vorago* (M, P). Diverso il caso di *incude* (C, M, P), che non deriva dal lat. classico *incus*, né dal latino tardo *incudo*, ma costituisce un adattamento dai casi obliqui (*incud-is*)¹⁸¹. *Pondo* (C, M, P) è continuazione del lat. *pondus*.

Spenderò qualche parola in più riguardo al valore stilistico e semantico del termine *polve*, che si dimostra piuttosto ricorrente nel *corpus* e riferito a specifici contesti narrativi, soprattutto nelle traduzioni dell'*Iliade*. In Cesarotti se ne trovano 47* occorrenze, in Monti 73, mentre solo 11 in Pindemonte. La polvere costituisce l'essenza materiale del campo di battaglia, è il luogo in cui gli eroi si scontrano e periscono: il teatro delle scene belliche ha infatti l'aspetto di una distesa asciutta e polverosa, che talvolta si leva avvolgendo i guerrieri, ma più spesso accoglie ferma i corpi caduti. Sono due i contesti principali in cui compare il termine: la *polve*, da un lato, forma gli addensamenti aerei che seguono il movimento di carri e schiere, dall'altro costituisce il luogo designato alla caduta dei corpi esanimi. Dal terreno caldo e asciutto la *polve* si alza al passaggio di uomini e animali:

- (1) [...] le opposte squadre
Si divoran la via, sparisce il campo
E s'alza **procellosa onda di polve**,
Che forma all'aere qual di nebbia un velo (C, III, 16-17)

- (2) Tal de' cavalli al calpestio si sparse

¹⁸¹ Cfr. *ivi*, p. 154.

Nube di polve [...] (C, V, 608-609)

(3) [...] Saliva al cielo
vorticosa **di polve una procella**:
spaventati i cavalli a tutta briglia
correan dal mare alla cittade [...] (M, XVI, 530-533)

(4) Sorge sotto i lor petti alta **la polve**
che di nugolo a guisa o di procella
si condensa, ed al vento abbandonate
svolazzano le giubbe [...] (M, XXIII, 481-484)

Ma la *polve* è anche il luogo dove si riversano corpi variamente feriti o mutilati, che spargono sul terreno il proprio sangue:

(5) [...] e ch'egli inerme
Steso al mio piè, tra i fidi suoi spiranti
Morda **la polve** del suo sangue intrisa (C, II, 549-551)

(6) [...] ei **nella polve** intride
La bocca insanguinata, e 'l freddo acciario
Scricchia fra denti ond'ei l'afferra e morde (C, V, 108-110)

(7) Euripilo l'insegue, e via correndo
tal gli cala su l'omero un fendente
che il braccio gli recide. Sanguinoso
casca il mozzo lacerto **nella polve**,
e la purpurea morte e il violento
fato le luci gli abbuiâr [...] (M, V, 100-105)

(8) Tal Sarpedonte rovinò. Giacea
steso innanzi alla biga, e colle mani
ghermìa la **polve** del suo sangue rossa (M, XVI, 688-690)

Un fenomeno speculare rispetto ai nomi modellati sul nominativo latino si ha con i «continuatori dell'accusativo che convivono con l'allotropo popolare»: *Apolline* (M, F), *mogliera* (M), *rege* (M, P, F). Il termine *speme* (C, M, F, P) recupera, come latinismo, un vocabolo scomparso dall'area romanza,

poiché sostituito dal sinonimo *speranza*.

Sono molto frequenti nei testi le forme non apocopate in *-ade, -ude*, che hanno valore di aulicismo, caratteristico della scrittura classicista, poiché «nel XIX secolo le forme piene sono ormai rare (rarissime quelle con dentale sorda) e tendono ad addensarsi in precise aree poetiche: il classicismo di Pindemonte, Monti e Carducci; il melodramma»¹⁸². Fra queste ricordiamo *beltade* (C, M, P), *cittade* (C, M, P), *etade* (C; M, P), *gioventude* (M, P), *malvagitate* (P), *necessitate* (C, M), *pietade* (C, M, P), *servitude* (M), *virtude* (C, M, P). Solo nella traduzione di Pindemonte troviamo anche le desinenze in dentale sorda: *necessitate, servitute e virtute*.

Le scelte morfologiche finora osservate possono implicare un aumento (es.: *beltade*) o una riduzione sillabica (es.: *polve*), ma rispondono tutte a una medesima volontà estetica: la ricerca di una netta caratterizzazione del linguaggio poetico in senso aulico, chiaramente distinto dalle altre forme di comunicazione scritta.

Si segnalano poi alcune particolarità inerenti al genere e al numero. Il plurale *arme* (C, M, P, F) compare in tutte le traduzioni, accanto ad *armi*, e in Foscolo soltanto nella locuzione *in arme*; similmente abbiamo *ale* (C, M, P) alternativo ad *ali* (M, P, F). Risentendo dell'influenza del lat. *ARBOR*, la forma *arbore* può essere di genere femminile¹⁸³; ne troviamo attestazione solo in Foscolo: «Le irrorà al fuoco d'arbori spaccate» (F, I, 547). Presentano una caduta consonantica nel plurale i nomi *augei* (C, M, F, P), *capei* (M, P), *fratei* (C, M), l'aggettivo *uguai* (C, P), oltre al diffusissimo *bei* (C, M, F, P), che però non è connotato a livello poetico.

¹⁸² Cfr. *ivi*, p. 89.

¹⁸³ Cfr. *ivi*, pp. 102-03.

Pronomi

Fra le forme notevoli dei pronomi personali ricordiamo la terza persona *ei* (C, M, F, P), alternativo a *egli* (C, M, F, P) e all'infrequente *elli* (M, F). Nei testi si ritrovano anche alcuni casi in cui il pronome di terza persona *egli* ha valore pleonastico (C, M, F). Il fenomeno non è specifico della poesia, è anzi diffuso nella prosa letteraria. Il pronome precede spesso i verbi che reggono subordinate soggettive:

(9) [...] ah s'egli avvenga
Che il braccio mio, che la mia spada invitta
Ricordi un di l'oste de' Greci [...] (C, I, 480-482)

(10) [...] e' non è dritto
Ch'unico resti non premiato il duce (F, I, 140-141)

(11) [...] egli era dritto
Che colui non vivesse: in simil foggia
Pera chiunque in simil foggia vive! (P, I, 68-70)

oppure accompagnare semplicemente il verbo *essere*:

(12) Or tempo **egli** è di consultar le guise
di blandirlo e piegarlo [...] (M, IX, 144-145)

[...] e se nullo
(13) Muovesi, **egli** è perché un tuo cenno aspetta (P, VII, 214-215)

Fra i clitici *gli* può assumere valore di accusativo ("li") (C, M, P): «Gli adeguò, li polì, l'un destramente | con l'altro pareggiò [...]» (P, V, 316-17). Segnalo poi gli accusativi *il* ("lo") e *ne* ("ci"). *Ne* può avere sia funzione di accusativo che di dativo:

(14) [...] che **ne** tramezza e scevra
Più d' un'alpe boscosa e mar sonante (C, I, 231-232)

(15) [...] il veglio
guerriero Licaon molti **ne** dava
prudenti avvisi, e mi faceva precetto (M, V, 258-260)

(16) [...] un dardo pestilente
Che di duol **ne** rimerta e di terrore (F, I, 445-446)

(17) E noi dispose ne' scavati letti,
E i cuoi recenti **ne** addossò [...] (P, IV, 551-552)

Il pronome dimostrativo *quei*, con valore di singolare (“quello”) oltre che plurale (“quelli”), è presente in tutte le traduzioni. *Esti* (“questi”) (M) compare solo in funzione di aggettivo: «Dove, o padre, dirigi esti corsieri» (M, XXIV, 460). Meritano poi una menzione *cotestui* (“costui”) (M, P) e *cotestoro* (“costoro”) (P). Sono entrambi molto rari e il primo si ritrova solo in funzione di genitivo: «Ma tu di cotestui sprona il coraggio» (M, VI, 470). Le forme *esso* ed *essa* possono essere impiegate con valore aggettivale e significato affine a “lo stesso/la stessa”:

(18) Quivi i custodi delle leggi antichi
Esso Priamo e Pantoo, Lampo e Timete (F, III, 163-164)

[...] **essa la Diva**

(19) Per Elena n'andò: poggiò alla torre (F, III, 427-428)

(20) Molti **sovr'esso il mar**, molti fra l'armi
Già ne sostenni; e sosterronne ancora (P, V, 288-289)

Fra gli indefiniti, oltre al più comune *nessuno*, possiamo trovare *niuno* (M) e *nissuno* (C), sebbene estremamente rari, e *veruno* (“alcuno”) (M, F). Presente in tutte le traduzioni l'impiego di *altrui* (C, M, F, P) nel significato di “a qualcun altro”: «[...] altrui comanda, | A me non già, che 'l tuo poter non curo» (C, I, 415-16).

I pronomi relativi più diffusi sono, com'è intuibile, *che* e *cui*, di cui ritengo opportuno segnalare alcune funzioni logiche. *Cui* può avere funzione

di oggetto: «A Febo Re, cui partorì la Dea | Dalle trecce bellissime Latona» (F, I, 43-44); oppure può condensare la funzione di antecedente e pronome relativo, talvolta con effetto fortemente sintetico:

(21) No: più rea peste, più crudel non dassi
Di donna, che sì atroci opre commetta,
Come questa infedel, che il danno estremo
Tramò, **cui** s'era vergine congiunta (P, XI, 43-46)

Nel passo pindemontiano *cui* equivale infatti a un doppio dativo col significato di “all'uomo al quale”. *Che* può sostituire *cui*: «Se della notte in che or tu giaci, alcuno | Ti chiederà [...]» (P, IX, 648-49); oppure può esprimere i casi obliqui anche in assenza di preposizione: «Vate di guai! nè verrà dì ch'io t'oda | Dirmi prospera cosa? [...]» (F, I, 126-27).

Termini invariabili:

Vi sono molti termini invariabili che caratterizzano in senso letterario le traduzioni, sebbene non tutti possano essere propriamente considerati poetismi¹⁸⁴; si tratta principalmente di avverbi, ma alcuni possono avere funzione preposizionale. *Anco* (C, M, F, P) ricorre frequentemente nei testi (56 occorrenze in Cesarotti*, 67 in Monti) e lo si trova nelle locuzioni *pur anco* e *ben anco*; generalmente ha il significato di “anche”, “persino”:

(22) E i suoi tesor lascia gemendo: agogna
Anco le spoglie il vincitore, e tenta
Farle sua preda [...] (C, V, 740-742)

(23) [...] **Anco** il Pelide,
Sì più forte di te, lo scontro teme
Di quella lancia nel conflitto [...] (M, VII, 133-135)

¹⁸⁴ Per una distinzione fra i termini propriamente poetici e quelli comuni alla prosa cfr. L. SERIANNI, *La lingua poetica italiana*, cit., pp. 186-190.

ma in determinati contesti può significare “ancora”:

- (24) [...] in pria guatando
Boccon là tra la polve a' piedi suoi
Ettòr non **anco** al suo furor ben morto (C, XXVI, 31-33)
- (25) Or deh porgi la man, ché teco io pianga
anco una volta: perocché consunto
dalle fiamme del rogo a te dall'Orco
non tornerò più mai [...] (M, XXIII, 95-98)

Appo (“presso”) (C, M, F, P) ricorre nelle espressioni *l'uno appo l'altro* (C, M, P) e *appo le navi* (C, M, P, F): «Tai le falangi Achee l'una appo l'altra | Succedendo fan massa» (C, IV, 483-84); «Veruno appo le navi in te, Calcante, | Avventerà le sacrileghe mani» (F, I, 104-05). Segnalo poi le forme *avante* (P), *davante* (P) e *contra* (C, M, P), quest'ultimo molto diffuso nei testi di Monti e Pindemonte. Sono pochissime le attestazioni di *giuso* (M), *laggiuso* (C), *suso* (M) e *lassuso* (C), molto numerose invece quelle di *poscia* (C, M, F, P) e *pria* (C, M, F, P). Ricordo l'uso di *lunge* (C, M, P), *lunghe* (“lungo”) (M)¹⁸⁵ e *quinci* (C, M, P), solitamente correlato a *quindi*: «[...] Allor prescelti | Quinci Ettor quindi Ulisse il luogo acconcio | Pria misuraro, indi crollar le sorti». L'avverbio *unqua* (C, M, P), infine, è direttamente modellato sul latino *unquam*.

Tempi verbali

Indicativo imperfetto: la prima e terza persona in tutti gli autori è prevalentemente in *-ea*, *-ia*, la sesta persona in *-eano*, *-iano*, del tipo *avea*, *-eano* e *fuggia*, *-iano*. Nettamente meno frequenti le forme non sincopate in *-eva*, *-evano* e *-iva*, *-ivano*.

¹⁸⁵ Cfr. M, VI, 19-20: «ché tutti in sua magion, posta lunghe

cortese».

Passato remoto: troviamo sia forme di perfetto forte sigmatico, del tipo *cessi*, o analogico, del tipo *accensi*, sia forme di perfetto debole, come *cadei*. Riportiamo i verbi alla persona effettivamente rinvenuta nei testi, generalmente la terza: *bee* (C), *bevè* (P), *bebbi* (P), *cadè* (P), *cesse* (C, M, P), *conquisi, -e* (C, M, P), *diè* (C, M, F, P), *fesse* (M, P), *rendè* (P), *salse* (P). Il verbo con più varianti del passato remoto risulta essere *bere*, poiché alle tre forme riportate si aggiunge *bevve* (C, P), divenuta poi la forma corrente. L'autore più incline all'uso di questi perfetti è chiaramente Pindemonte, come si evince dalle occorrenze.

Frequenti sono le desinenze della sesta persona in *-ro* anziché *-rono*, del tipo *partiro*, che hanno la loro origine nell'antico fiorentino e si sono col tempo specializzate per la poesia¹⁸⁶. Fra i verbi più frequenti ricordiamo *portaro* (C, M, F, P), *partiro* (C, M, P) e *furo* (C, M, F, P).

La terza persona singolare può avere terminazione *-eo*, *-io* del tipo *cadeo*, *uscio*; essa è un'alternativa rispetto al perfetto ossitono, che riprende una forma dell'antico fiorentino popolare¹⁸⁷. Nelle traduzioni troviamo dunque *cadeo* (M), *feo* (C, M, P), *empieo* (P), *poteo* (C, M, P), *uscio* (C, M, P).

Altrettanto diffuso è il condizionale in *-ria*, *-riano*, anziché *-rebbe*, *-rebbero*, del tipo *faria*, *fariano* (C, M) e *saria*, *sariano* (C, M, F, P).

Participio passato: una frequente polimorfia caratterizza questo tempo verbale, e non sempre è possibile stabilire una specificità poetica delle forme¹⁸⁸. Riporto in ogni caso le più notevoli: *ito* (M, P), *sconto* (M), *sculto* (C, M, P), *sparto* (C, M), *visso* (C, M).

¹⁸⁶ Cfr. L. SERIANNI, *La lingua poetica italiana*, cit. p. 214-215.

¹⁸⁷ Cfr. *ivi*, p. 214.

¹⁸⁸ Cfr. *ivi*, p. 220-221.

Singoli verbi

Essere: il futuro semplice di terza persona può assumere la forma *fia* (C, M, F, P) che deriva dal lat. *fieri*; essa si configura come poetismo ed è molto diffusa, in particolare in Cesarotti (121* occorrenze) e Monti (80 occorrenze). Se ne portano pertanto alcuni esempi:

- (26) Gran maestro d'auguri, al di cui sguardo
Ciò ch'è, che fu, che **fia** tutto è presente (C, I, 99-100)
- (27) **Fia** sua la gloria, se, domati i Teucri,
noi la sacra cittade espugneremo (M, IV, 511-512)
- (28) Non fu, non è: e non **fia** chi a noi s'attenti
Guerra portar: tanto agli dèi siam cari (P, VI, 284-285)
- (29) S'ei la contende, io ne verrò; gli armati
Me la daranno, e ciò gli **fia** più duro (F, I, 374-375)

Nelle traduzioni è presente anche la forma *sarà*, ma, a mio avviso, le due alternative morfologiche non sono percepite come totalmente equivalenti e la forma *fia* è spesso utilizzata in determinati contesti linguistici. In Cesarotti, ad esempio, *fia* compare in frasi di tipo ottativo negativo, introdotte da *non fia che*,

- (30) [...] ah tu le vesti,
Ma non fia poi che te ne sciolga e spogli
La tua fedele Andromaca; d'Achille
L'amico hai spento [...] (C, XVII, 219-222)
- (31) [...] Olà t'arresta, Achille,
Ritorno Ettòr, più non ti temo, i Numi
M'han reso a me, posso morir, ma vile
Non fia ch'io muoja [...] (C, XXII, 211-212)

In Monti invece la forma *fia* è più volte impiegata nei periodi ipotetici,

spesso nella costruzione *se fia che*, introducendo frasi complete:

(32) [...] non mi accora, o donna,
sì di questi il dolor, quanto il crudele
tuo destino, **se fia che** qualche Acheo,
del sangue ancor de' tuoi lordo l'usbergo,
lagrimosa ti tragga in servitude (M, VI, 592-596)

(33) [...] Ma **se fia**
che in amistà si torni, un sol momento
non tarderà di Troia il danno estremo (M, II, 499-501)

Negli esempi montiani, l'uso di *fia* richiama per molti aspetti la costruzione latina *fit ut* ("avviene che"), rimarcando il legame etimologico con il lat. *FIERI*. L'uso all'interno delle frasi ipotetiche, nelle quali non troviamo *sarà*, similmente al valore ottativo attribuito da Cesarotti, indicano anche una dimensione modale di questa forma, che la avvicina al congiuntivo.

La sesta persona del passato remoto del verbo può assumere la forma *furo*, similmente a quanto avviene per gli altri verbi¹⁸⁹.

Al condizionale presente troviamo la terza persona *fora* (C, M, F, P), mentre non ci sono attestazione della sesta persona *forano*.

La forma *fusse* del congiuntivo imperfetto è attestata solamente in Monti (M, XIX, 56).

Lo stesso vale per il gerundio *sendo*, che ricorre più volte solo nella versione montiana.

Fare: al passato remoto, oltre alla già citata forma *feo*, di terza persona, possiamo trovare la quarta persona *femmo* (P). Dell'indicativo imperfetto si segnala la terza persona *fea* (C, M, P). Nella coniugazione del congiuntivo imperfetto possiamo rinvenire le forme *fesse* (C, M, P) e *fessero* (C, M, P).

¹⁸⁹ Cfr. *infra*, p. 104.

Dovere e potere: si segnalano le forme *denno* (C, M) e *ponno* (C, M, P), alla quarta persona del presente indicativo. Esse sostituiscono *devono* e *possono*, che non sono presenti nelle traduzioni.

Oltre a questi verbi di uso comune bisogna segnalare alcuni verbi difettivi, solitamente modellati sul latino, la cui presenza ha una forte connotazione letteraria:

Angere: dal lat. *angere* (“opprimere”, “angustiare”), è forma letteraria. Usata quasi esclusivamente alla terza persona, si ritrova nella sola traduzione di Monti: «Ciò tutto che dicesti a me pur anco | Ange il pensier [...]» (M, VI, 575-576).

Calere: dal lat. *calere*, anche in questo caso si trova solo alla terza persona del presente, *cale* (C, M, P): «Palla risponde, ad acchetarti io vegno, | Giuno m’ invia, cui di te cale [...]» (C, I, 297-98).

Conquidere: dal lat. *conquirere*, nelle traduzioni omeriche se ne ritrovano diverse forme: il congiuntivo presente *conquida* (M), il passato remoto *conquisi* (M) e *conquise* (M, P), e il participio passato *conquisi* (C). In Monti due delle tre occorrenze del passato remoto si ritrovano nel medesimo passo:

(34) [...] **Conquisi**
guerreggiando sul mar dodici altere
cittadi; ne **conquisi** undici a piede
dintorno ai campi d’Ilion [...] (M, IX, 419-22)

Pindemonte usa il verbo con un significato affine a “sopraffare”, “abbattere”:

(35) In questo mezzo di Laerte il figlio

Conquise il Damastoride da presso
Di profonda ferita; e a Leocrìto
Telemaco piantò nel ventre il telo,
Che delle reni fuor gli ricomparve (P, XXII, 363-67)

Estollere: dal lat. extollĕre, è verbo segnatamente letterario che si ritrova soltanto nella traduzione di Monti, con il significato di “sollevare”, “innalzare”:

(36) scherzan sul dosso i crini, alta **s'estolle**
la superba cervice [...] (M, VI, 676-677)

Gire e *ire*: derivano dal lat. IRE e hanno una loro vitalità «in ampie zone della Romania, ma sempre senza articolarsi in un paradigma completo»¹⁹⁰. In italiano *gire-ire* si specializza progressivamente per la poesia. Nei testi in esame compare all'indicativo imperfetto *giva* (C, M, P), *iva* (C, M, F, P), *givan/-o* (M, P), *ivan/-o* (M, F, P) e *gian/-o* (M, P), al passato remoto *gimmo* (M) e *giro* (M), al congiuntivo imperfetto *gisse* (M, P) e *gissero* (P), all'infinito *gir* (C, M, P) e *ir/-e* (M, P), e all'imperativo *ite* (C, M, F, P). Il verbo è utilizzato di frequente nella traduzione montiana, in cui rilevo 24 occorrenze di *iva* e 13 di *ir*.

Licere: dal lat. licĕre, come di consueto il verbo è attestato nel solo presente indicativo di terza persona *lice* (C, M, P), di cui si riscontrano 18* occorrenze in Cesarotti, 11 in Monti e 18 in Pindemonte.

Molcere: dal lat. mulcĕre, è usato nel senso di “carezzare”, “addolcire”. In Monti troviamo *molci*, seconda persona del presente indicativo, e *molcendo*; in Pindemonte *molcere* e *molcesse*. In Monti il verbo accompagna il gesto di supplica di Teti a Giove:

¹⁹⁰ L. SERIANNI, *La lingua poetica italiana*, Roma, Carocci, 2009, p. 227-228.

(37) [...] Innanzi a lui
la Dea s'assise, colla manca strinse
le divine ginocchia, e colla destra
molcendo il mento, e supplicando disse (M, I, 662-665).

2.3 Sulla sintassi verbale

Considero in primo luogo alcuni verbi sulla base del loro uso transitivo o intransitivo, in rapporto all'uso prevalente nell'italiano moderno. Alcuni verbi a cui è solitamente associato un uso transitivo, vengono impiegati come intransitivi. In alcuni casi essi reggono un dativo che ha la medesima funzione del complemento oggetto; in sostanza non muta la funzione logica del sintagma, ma soltanto la sua forma. Si tratta dunque di verbi biargomentali in cui si osserva l'uso letterario dell'accusativo preposizionale¹⁹¹:

adorare: oltre al consueto valore transitivo («[...] soccorri addresso | Il figlio suo che pur t' adora, e mostra | Che tutto può chi d'esser tuo fai degno» C, X, 313-15) il verbo è utilizzato da Foscolo con valore intransitivo: «Per Febo a Giove caro, a chi tu spesso | Adorando, per noi miri ne' fati » (F, I, 101-102).

minacciare: è utilizzato con valore intransitivo soltanto da Foscolo: «Che lo caccia insultando e gli minaccia» (F, I, 30).

soccorrere: il verbo, solitamente transitivo, può reggere anche un complemento indiretto¹⁹², secondo la formula *soccorrere a qualcuno*. Nella traduzione di Cesarotti c'è solo l'uso transitivo, Monti e Pindemonte si avvalgono di entrambe le opzioni, mentre in Foscolo ho rinvenuto soltanto l'uso preposizionale:

¹⁹¹ Cfr. G. FIORENTINO, *Accusativo preposizionale*, in *Enciclopedia dell'Italiano*, Roma, IEL, 2010, I, pp. 17-19.

¹⁹² L'uso intransitivo è definito «antico e letterario» nel GDLI, XIX, p. 223.

(1) Ma tu che il puoi, tu **al figlio tuo soccorri**,
vanne all'Olimpo, e porgi preghi a Giove (M, I, 513-514)

[...] Or tu se il puoi,

(2) **Al tuo figliuol soccorri**; ascendi al cielo (F, I, 457-458)

(3) Ma tu la via, che a vendicarmi io prenda,
M'addita, e **a me soccorri**, e quell'audace
Spirto m'infondi [...] (P, XIII, 451-453)

supplicare: può essere utilizzato con valore intransitivo, similmente a *soccorrere*; tale uso risulta preferenziale in Pindemonte ed esclusivo in Foscolo, confermando un certo gusto per questi costrutti sintattici da parte dei due autori:

(4) [...] L'un campo intanto e l'altro
le mani alzando **supplicava al cielo** (M, III, 417-418)

(5) Stupian, guardando l'uom che **alla Reina
Supplicava** in tal forma [...] (P, VII, 194-195)

(6) E muto al lito andò del mar fremente
Seco gemendo il vecchio, e **supplicava
A Febo Re** [...] (F, I, 41-43)

Altri verbi, generalmente transitivi, sono utilizzati in modo intransitivo, con una consistente variazione semantica, per esprimere movimento:

afferrare: il verbo è utilizzato da Pindemonte con il significato di 'approdare', 'giungere': «E con viaggi non pensati, a queste, | Così piacque agli Dei, sponde afferrammo» P, IX, 331-32). Il significato di "calare l'ancora", "attraccare" è indicato nel GDLI come antico e di ambito marinaresco¹⁹³.

¹⁹³ Cfr. GDLI, I, p. 203.

trarre: il verbo si trova anche in forma intransitiva indicando movimento, con il significato di ‘muoversi’, ‘andare’.

(7) Ma colla furia de' Trojani a fianchi
Gli sperperati Achivi a rimpiazzarsi
Traean tremanti **ai legni lor** [...] (C, XVIII, 165-167)

(8) [...] In queste forme
trasse innanzi la Diva, e al re conversa,
Padre, disse, che fai? (M, II, 1064-1066)

(9) [...] le figlie
Degli eroi compariano, e le consorti
E **traean** della fossa **al margo** in folla (P, XI, 292-294)

valicare: il verbo in forma intransitiva può indicare movimento, con significato affine a ‘viaggiare’, ‘attraversare’; tale uso si trova soltanto in Pindemonte: «[...] All'arenosa | Pilo ed a Sparta valicare io bramo» (P, II, 266-67); «Albero scorger credevam di nave | Larga, mercanteggiante, e l'onde brune | Con venti remi a valicare usata» (P, IX, 413-15).

Un fenomeno speculare rispetto agli usi appena osservati riguarda i verbi generalmente intransitivi usati transitivamente:

approdare: in Foscolo troviamo un uso del verbo con valore transitivo, con significato di ‘condurre’: «Predaiti a Sparta, e veleggiando i mari, | Di Cranae t'approdai nell'isoletta» (F, III, 500-501); tale valore è raro, ma compare nella versione dell'*Odissea* di Salvini¹⁹⁴.

balzare: questo verbo, solitamente intransitivo, può avere anche il

¹⁹⁴ A. M. SALVINI, *Odissea di Omero*, Firenze, Tartini e Franchi, 1723, p. 80: «Aiace colle navi a lunghi remi | ucciso fu, e alle Gire in prima | Nettuno l'approdò». Cfr. GDLI, I, p. 588.

significato di 'far saltare', 'sbalzare', come si vede in Cesarotti: «Volean gravarlo di catene indegne, | E balzarlo dal soglio [...]» (C, I, 548-49) e Monti: « [...] Ei sotto il carro | Storpieravvi i destrieri, e dall'infranto | Carro voi stesse balzerà [...]» (M, VIII, 580-82).

congiurare: il verbo è di norma usato in modo intransitivo, come vediamo in Cesarotti: «Cupido di saper se a sua ruina | Tutto congiuri il ciel [...]» (C, XXI, 280-81). Tuttavia in Foscolo esso può reggere un complemento diretto, assumendo un significato affine a 'tramare', 'preparare una congiura':

(10) Palla Minerva e gli universi Olimpi
Gli **congiurar catene**; e tu giungevi
E il liberavi, o Dea [...] (F, I, 466-468)¹⁹⁵

garrire: all'interno delle traduzioni il verbo, nell'uso intransitivo, si riferisce all'atto di urlare in modo fastidioso:

(11) Sarà schietto il mio dire, onde si cessi
Di **garrirmi** all'orecchio, e farmi assalto
Di promesse e di preghi [...] (C, IX, 475-477)

Vi è però anche un uso transitivo, per cui esso significa "rimproverare aspramente" e il complemento oggetto indica la persona cui è rivolto il rimprovero.

(12) [...] S'assise
la bella donna, e con amari accenti,
garri, senza mirarlo, **il suo marito** (M, III, 564-566)

(13) Dall'altra parte **la garrìano** i proci,
E primo il Damastòride Agelao

¹⁹⁵ Nel GDLI, il passo foscoliano è riportato quale unico esempio di questa particolare accezione del verbo, ovvero «Decidere, stabilire in una congiura (la sorte della persona contro cui è rivolta)» (III, p. 557).

A minacciarla fu [...] (P, XXII, 260-262)

guerreggiare: il verbo compare con valore transitivo nel senso di “combattere”, “fare guerra a”:

(14) [...] l'orrenda
coppia lasciati della Tracia i lidi
va degli Efiri a **guerreggiar le genti** (M, XIII, 384-386)

(15) Ed io per chi mi venni a' bellicosi
Dardani? e per che colpe io **li guerreggio?** (F, I, 174-175)

Con un significato affine, nelle traduzioni di Cesarotti e Pindemonte, troviamo il participio passato *guerreggiato*, nelle espressioni «L'Elena guerreggiata [...]» (C, VII, 628) e «[...] guerreggiato | Cinghiale feroce [...]» (P, XXIII, 94-95). Nei due casi il termine assume però un valore diverso: in Cesarotti Elena è l'oggetto della disputa, la causa della guerra, e quindi il participio equivale a “contesa”, mentre nei versi pindemontiani il cinghiale costituisce propriamente l'avversario nello scontro.

morire: il verbo è generalmente utilizzato in senso intransitivo e regge il complemento oggetto in casi del tutto eccezionali, come nella figura etimologica “morire una morte”. Nelle traduzioni in esame invece *morire* è usato anche in modo transitivo, con il significato di ‘uccidere’:

(16) L' Eroe rispose, or ti millanta e gonfia,
Ch' hai ben di che: **morto m'hai** tu, non vinto (C, XVI, 883-884)

(17) [...] Solo il suo fido
Servo Calesio, che reggeagli il cocchio,
Morto ei pur dal Tidíde, al fianco cadde (M, VI, 22-24)

(18) Dappoi che uccise il fraudolento Egisto,
Che il genitor famoso **aveagli morto?** (P, I, 386-387)

parlare: similmente a quanto affermato per *morire*, oltre che nella figura etimologica “parlare parole”, il verbo può reggere un complemento diretto, come si osserva in Foscolo: «Surse l'ira d'Atride, e imperioso | Mi parlò una minaccia ed è compiuta» (F, I, 451-452).

passeggiare: nelle traduzioni il verbo è piuttosto raro; nella maggioranza dei casi ha valore intransitivo, ma Pindemonte ne fa un uso transitivo:

(19) Sorta la figlia del mattino appena,
L'**isoletta**, che in noi gran meraviglia
Destò, **passeggiavamo** [...] (P, IX, 191-193)

Vi sono poi alcuni verbi che nel linguaggio contemporaneo si presentano in forma riflessiva¹⁹⁶, ma che nelle traduzioni in esame sono utilizzati in senso assoluto. Nella maggioranza dei casi si mantiene il medesimo significato della forma riflessiva, in altri vi è un mutamento radicale:

accingere: l'uso transitivo del verbo si trova in Monti, con il significato di “cingere”, “circondare”: «Di lor tutt'arme accinti i due guerrieri | s'appresentâr nel mezzo, e si guataro» (M, III, 448-449).

alzare: con il significato di “alzarsi” il verbo compare in forma non pronominale in Pindemonte: «Visto Antinoo cader, tumulto i proci | Fêr nella sala, e dai lor seggi alzâro» (P, XXII, 28-29).

annidare: l'uso intransitivo non pronominale del verbo si trova in Cesarotti: «[...] da lei le belve | Quante annidano in tana, errano in selva | Apprendesti a ferir [...]» (C, V, 79-81).

¹⁹⁶ Sono soprattutto verbi intransitivi pronominali, dove il clitico non svolge una funzione propriamente riflessiva. Cfr. E. JEZEK, *Pronominali, verbi* in *Enciclopedia dell'Italiano*, cit., II, pp. 1167-68.

appressare: può essere utilizzato in modo intransitivo, mantenendo il significato di “avvicinarsi”, generalmente associato alla forma riflessiva: «Già dei forti Mirmidoni alle navi | Chetamente appressar [...]» (C, IX, 321-322); «E il lagrimar non tenni: ma né a lei, | Quantunque men dolesse, io permettea | Al sangue atro appressar [...] » (P, XI, 118-20).

inchinare: compare nella forma riflessiva *inchinarsi* nelle traduzioni di Cesarotti e Monti, mentre in Pindemonte e Foscolo è usato senza pronome:

(20) Già al mio pianto **inchinasti**, ed onorando
Me sacerdote tuo, fosti agli Argivi
Gran lutto [...] (F, I, 534-536)

(21) Ché non gli falla il senno, e a favor nostro
La gente, come un dì, più non **inchina** (P, XVI, 404-405)

All'opposto vi sono verbi di norma non riflessivi, che nelle traduzioni neoclassiche si accompagnano a particelle pronominali, in particolare *si*. Tali particelle difficilmente hanno una funzione propriamente riflessiva, possono segnalare il coinvolgimento del soggetto, oppure essere totalmente pleonastiche. Considero in primo luogo i verbi in cui l'aggiunta del pronome non determina consistenti variazioni di significato rispetto al verbo semplice; fra questi rientrano soprattutto verbi intransitivi indicanti moto o stato:

avanzare: il verbo è legato alle dinamiche dello scontro bellico, pertanto compare molto frequentemente nelle traduzioni iliadiche di Monti e Cesarotti. Nella traduzione montiana la forma pronominale è decisamente prevalente:

(22) Ma spiranti valor vedi gli Achei
In silenzio terribile **avanzarsi** (C, III, 10-11)

(23) **S'avanzò**, fulminò l'asta nel colmo
Dello scudo d'Atride [...] (M, XIII, 830-31)

(24) Nettuno là, 've termina e **s'avanza**
La vostra terra con gran punta in mare,
Spinse la nave mia contra uno scoglio (P, IX, 360-62)

credere: l'uso pronominale del verbo introduce soprattutto frasi oggettive, con il significato di "ritenere":

(25) Non nella patria mia, **credomi**, e temo
Che tu di me prender ti voglia gioco (P, XIII, 384-385)

(26) Al baldanzoso Re stava dinanzi
Sogno di guerra: aver **credeasi** a fronte
L'oste de' Greci [...] (C, X, 559-561)

(27) **Credeami** aver Dëifobo presente;
Egli è dentro le mura [...] (M, XXII, 376-377)

giacere: la forma pronominale compare in questo caso in tutte le traduzioni, tranne in Foscolo.

(28) Diede a Bocoleon, furtivo figlio
Di Laomedonte, a cui stretta **si giacque** (C, VI, 41-42)

(29) Figlio, disse, poiché piacque agli Dei
la sua morte, lasciam, benché dolenti,
che questi qui **si giaccia** [...] (M, XIX, 8-10)

(30) Non vo', che alcuna delle Achee mi morda,
Se ad uom, che tanto avea d'arredi vivo,
Fallisse un drappo, in cui **giacersi** estinto. (P, II, 130-132)

indugiare: rispetto all'uso non pronominale, la forma con pronome riflessivo non sembra comportare una particolare variazione di significato; essa è assente soltanto nella traduzione di Cesarotti:

- (31) Né Minerva **s'indugia**. Ella diffuso
Il suo peplo immortal sul pavimento (M, V, 979-980)
- (32) Un solo istante **s'indugiâro** a porgli
Quei parte delle carni, e i pani questa (P, XVII, 313-314)
- (33) Ch'io non t'incontri, vecchio, appo le navi,
Nè più **indugiarti** nè tornarvi mai (F, I, 31-32)

Soltanto nel passo foscoliano la presenza del pronome enclitico produce un rafforzamento della minaccia di Agamennone a Crise, accentuando in qualche misura il coinvolgimento del destinatario.

partire: la forma pronominale¹⁹⁷ compare in tutti gli autori e non sembra comportare una variazione semantica considerevole rispetto all'uso intransitivo del verbo:

- (34) [...] colla giustizia offesa
Parti Pelide, e **si partir** con esso
Il coraggio comun, la sorte, e Giove (C, IX, 201-203)
- (35) [...] il re cretese
Da quella tenda **si partia**, pur sempre
Desideroso di battaglia [...] (M, XIII, 280-282)
- (36) E ciò detto **si parte**; e l'abbandona
Pur con tutti i pensieri [...] (F, I, 501-502)
- (37) [...] Ma dimmi, o buono,
Chi è quello stranier? Dond'ei **partissi**? (P, I, 519-520)

¹⁹⁷ Il verbo con particella pronominale può rivelare un legame con l'uso transitivo di *partire*, che significa 'dividere', 'fare in parti', ma nelle traduzioni si dimostra pleonastico. Cfr. GDLI: «*parto*; quale risultante ellittica del prevalentemente ant. e letter. *partirsi*, con particella pronom. che, in funzione di compl. diretto, manifesta la connessione semantica con *partire*¹ a cui si deve anche il ricorrere di forme frequent., e che viene meno quale pleonasma pronom., attenuandosi la consapevolezza di tale connessione» (XII, p. 685).

restare: anche in questo caso non vi sono consistenti mutamenti di significato rispetto all'uso intransitivo del verbo:

(38) Senza te si combatta, e che **si resti**
Del tuo soccorso onnipossente ignudo
Questo popol che t' ama [...] (C, I, 402-404)

(39) [...] Ma non già muto
Si restò Menelao, che doloroso,
Me, pur gridava, me me pure udite (M, III, 123-125)

rimanere: similmente a *restare*, anche *rimanere* può essere usato in presenza di particella pronominale:

(40) Pietà del figlio nè di me tu senti,
Crudel, di me che vedova infelice
Rimarrommi tra poco [...] (M, VI, 528-530)

(41) Arse la Diva; e oh misera, le disse,
Guai se in ira mi cadi, e **ti rimani**
Desolata da me [...] (F, III, 465-467)

(42) Dal saettar **si rimarrà** per sempre (P, XXII, 97)

ritornare: in questo caso la forma preposizionale non presenta consistenti differenze di significato rispetto all'uso intransitivo. È un uso decisamente raro ne ho rinvenuto un esempio nell'*Iliade* montiana:

(43) E diati il ciel di salvo **ritornarti**
Al tuo loco natio [...] (M, XXIV, 703-704)

rotolare: il verbo è generalmente usato in forma riflessiva quando il soggetto è animato ("il maiale si rotola nell'aia"), mentre è intransitivo in presenza di corpi inanimati ("la biglia rotolava sul tavolo"). Nei testi in esame l'uso riflessivo può essere esteso anche a oggetti inanimati:

(44) [...] coll'acciar gli pota
ambe le mani, e poi la testa, e lungi
come palèo la scaglia a **rotolarsi**
fra la turba [...] (M, XI, 202-205)

(45) **Rotolavasi** rapida pel chino
Sino alla valle la pesante massa (P, XI, 753-754)

tacere: la forma pronominale è nettamente meno ricorrente rispetto a quella semplice, di cui riproduce il significato:

(46) [...] inorridita
Giuno **si tacque**, e andar pensosi i Numi (C, VIII, 579-80)

(47) **Taceasi** ogni altro, fuorché il solo Anticlo,
Che risponder voleati [...] (P, IV, 365-66)

Il verbo *tacere*, usato in senso perfettivo, con il significato di “cessare di parlare” è molto diffuso, soprattutto nelle traduzioni di Monti e Pindemonte e assume una specifica funzione all'interno dei passi dialogici e una posizione preferenziale nel verso. Esso segue la battuta di un discorso diretto, indicandone la fine, a cui segue un cambio di battuta o una reazione da parte di parlante e ascoltatori. La posizione privilegiata è a inizio verso, con una perfetta corrispondenza di confine sintattico e metrico. In Monti, su 19 occorrenze della forma *tacque*, 13 sono a inizio verso; in Pindemonte ciò avviene in ben 18 casi su 19:

(48) [...] io non ti curo,
poiché d'ogni pudor passasti il segno.
Tacque; né Giuno osò pure d'un detto
fargli risposta [...] (M, VIII, 664-67)

(49) [...] ed egli or giace
gittato a terra, e dal dolore oppresso.
Tacque; e il mal fermo Dio così rispose:
Ti riconforta, o Teti, e questa cura
non ti gravi il pensier [...] (M, XVIII, 640-44)

(50) [...] Né la madre
Sa, né, fuor che una, il mio pensier le ancelle".
Tacque, e loro entrò innanzi; e quelli dietro
Teneangli [...] (P, II, 516-19)

(51) "Parti, ma dopo il cibo, e al dì novello
Torna e vittime pingui adduci teco".
Tacque; ed Eumèo sovra il polito scanno
Novamente sedea [...] (P, XVII, 719-22)

Il verbo segnala un momento di passaggio, a livello narrativo, con una forte sottolineatura ritmica: esso porta un accento di prima, rinforzato dalle pause sintattiche che lo precedono e seguono, e dall'evidenza sonora della velare geminata.

sapere: la forma pronominale compare in Monti e Pindemonte:

(52) Nulla hai tu che temer; fa ch'io **mi sappia**
Se fra le Dee son io la più spregiata (M, I, 684-85)

(53) Ben io **mi so** come ti fui campione
Altra fiata [...] (F, I, 708-09)

sperare: la ricorrenza della forma *sperarsi* è molto inferiore a quella del verbo semplice, e compare soltanto in Monti e Foscolo:

(54) Né così pur **si sperì** Agamennóne
La mia mente inchinar prima che tutto
Pagato ei m'abbia dell'offesa il fio (M, IX, 500-502)

(55) Ahi più d'ogni altro Iddio, Giove sinistro!
Io da te giusta **mi sperai** vendetta (F, III, 406-407)

venire: la forma pronominale, decisamente poco frequente rispetto a quella semplice, compare in Foscolo e Monti:

(56) [...] **verrommi** io stesso
Alle tue tende, onde tu pur conosca
S'io t'avanzo in possanza [...] (F, I, 213-15)

(57) Gonfiasi il mare, e i padiglioni inonda
e gli argivi navigli, e con immenso
clamor **si viene** delle schiere al cozzo (M, XIV, 467-69)

Se fino ad ora ho elencato i verbi in cui il pronome riflessivo non determina un evidente mutamento semantico, osserviamo alcuni casi in cui ciò invece avviene. Si tratta di due verbi solitamente transitivi, il cui uso in forma pronominale è raro:

ammirare: in forma pronominale il verbo ha il medesimo significato proprio dell'uso intransitivo, ovvero "sorprendersi", indicando un recupero del significato etimologico, dal lat. mirari. Tale uso si ritrova soltanto in Pindemonte: «Stupì chiunque v'era, ed anco il veglio, | Visto il portento, **s'ammirava** [...]». Nel passo si nota l'intento di variazione rispetto al sinonimo *stupire*, utilizzato al verso precedente.

condurre: il verbo in forma riflessiva con il significato di 'portarsi', 'andare' è presente in Pindemonte:

(58) [...] o al suol fecondo
D'Efira **condurrassi** e ritrarranne
Fiero velen, che getterà nell'urne (P, II, 410-12)

Molto simile l'uso riflessivo di *ricondere*, con il significato di 'ritornare', che si ritrova in Monti: «Fe' Anténore salire, e via con esso | Al ventoso Ilion si ricondusse» (M, III, 412-413).

Un discorso a parte va fatto per i verbi *avere* ed *essere*, vista la notevole ricorrenza delle forme pronominali. Nella maggioranza dei casi il pronome

riflessivo non ha un effettivo peso semantico¹⁹⁸:

essere:

- (59) [...] ma di Tidéo non posso
Farmi ricordo, chè bambino io **m'era**
Quando ei lasciommi [...] (M, VI, 275-277)
- (60) [...] Ed or che fiera
Morte lo spense, che furor **s'è** questo
Di non renderne il corpo alla consorte (M, XXIV, 48-50)
- (61) Calò sul capo, ma quell'arme infida,
Qual **se ne fosse** la cagion, si spezza
Tra le sue mani [...] (C, III, 481-483)
- (62) O ch'io 'l piglio di forza, e il tuo **si fosse**
O d'Ajace o d'Ulisse [...] (F, I, 159-60)
- (63) E la morte de' proci e il nostro io vegga
Liberatore, un uomo ei **siasi** o un nume (P, XXIII, 107-108)

avere:

- (64) [...] **s'abbia** chi vince
Elena e i suoi tesor: Troia sia salva (C, III, 107-108)
- (65) Ei col suo superbir cerca la morte,
E la morte **si avrà** [...] (M, I, 275-276)

Esiste il caso in cui il pronome ha un effettivo valore enfatico quando la sua presenza sta a sottolineare la relazione fra parlante e interlocutore:

- (66) Oh scelta una crudel morte **m'avessi**,
Pria che l'orme del tuo figlio seguire (M, III, 227-228)

¹⁹⁸ Il GDLI parla propriamente di «particella pronominale pleonastica» (V, p. 415).

Qui il pronome riflessivo può apparire pleonastico, ma nelle dolenti parole di Elena a Priamo si può leggere un significato di tipo affettivo “avessi scelta per me”.

2.4 Sulla sintassi preposizionale

Un aspetto che merita di essere considerato riguarda la polivalenza di determinate preposizioni, le quali sono impiegate per introdurre un ampio spettro di funzioni logiche, generalmente associate ad altri, specifici, usi preposizionali. Ciò riguarda soprattutto le preposizioni semplici *a* e *di*, e le relative preposizioni articolate. Per prima cosa osserveremo alcuni usi notevoli della preposizione *a*:

- (1) [...] ei si rivolse a un tratto
Meravigliando, e la conobbe **agli occhi**
Luce vibranti che rispetto ispira (C, I, 289-291)
- (2) [...] ah perché, lassa
Ti dovei concepir? perché nudrirti
A sì misera vita e sì fugace? (C, I, 566-568)
- (3) La casa ed Ilio e i Teucri esulteranno,
Se di voi risapran l'ire, di voi
Prenci **agli Achivi** in parlamento e in arme (F, I, 295-297)
- (4) Tu, crucciato **agli Achei**, tienti alle navi
Lungi dall'arme [...] (F, I, 493-494)
- (5) [...] In giuste parti
La diviser gli Achivi, e la leggiadra
Crisëide fu scelta **al primo Atride** (M, I, 483-485)
- (6) Sei de' compagni **agli schinieri** egregi
Perdè ogni nave: io mi salvai col resto (P, IX, 76-77)

Le funzioni logiche espresse attraverso la preposizione *a* sono varie: in (1) essa introduce un complemento di mezzo (anziché “attraverso gli occhi”), in (2) un complemento di fine (equivalente a “per sì misera vita”), mentre nel

passo foscoliano (3) troviamo un complemento di specificazione¹⁹⁹. In Monti il complemento di vantaggio è introdotto da *a*, anziché da *per*, e in (6) «agli schinieri» è interpretabile come complemento di limitazione, riferendo l'aggettivo *egregi* a *compagni*. In questi passi si osserva la preferenza per una preposizione “generica” rispetto allo strumento linguistico più specifico, e dunque esplicito, per esprimere quella funzione; qui gli autori si muovono nella direzione della vaghezza poetica, alternativa all'espressione perspicua.

Anche la preposizione *di* viene impiegata in vari contesti sintattici. Può esprimere una funzione di mezzo, secondo uno stilema caro a Foscolo:

- (7) [...] e **del sinistro**
 Braccio alle sue ginocchia s'avvolgea,
 Con l'altra mano gli blandiva il mento (F, I, 594-596)
- (8) Le tentò il lembo (e il peplo odorò l'aure)
 Venere **d'una mano** [...] (F, III, 431-432)
- (9) Così Nettuno; e **della verde sferza**
 Toccò i cavalli alle leggiadre chiome,
 Che il condussero ad Ega [...] (P, II, 480-482)

La preposizione *di* è anche usata per indicare il complemento di moto da luogo, in presenza del verbo *uscire*:

- (10) A vegliar l'opra, ed affrettarla ei stesso
 Uscia **delle sue stanze** [...] (C, XXIV, 362-363)
- (11) Così dicendo, **della reggia** uscì
 qual forsennata, e le tremava il core (M, XXII, 596-597)
- (12) E **della stanza** uscì rapidamente
 Simile ad un degl'Immortali in volto (P, II, 7-8)

¹⁹⁹ L'uso della preposizione *a* individua in Monti anche rapporti di parentela: «[...] ma tutti li vincea di molto | Il cavaliere Enèo padre al mio padre» (M, XIV, 145-146).

Possiamo infine trovare degli usi preposizionali decisamente vari:

- (13) Egli onorato, lagrimato, e culto
Farà invidia ai viventi, a te **per pianto**
Largo strazio s'appresta [...] (C, XXII, 269-271)
- (14) [...] Al palagio,
Turbato **della mente**, ire affrettossi,
E trovò i Proci [...] (P, II, 375-377)
- (15) Le vele ai legni, che moveansi obliqui,
Squarciò in tre, e quattro parti il forte turbo.
Noi **del timore** ammainammo, e ratto
I navigli affrettammo in ver la spiaggia
Ove due giorni interi, e tante notti,
Posavam lassi, e addolorati, e muti (P, IX, 90-95)

Il passo cesarottiano è parte del duro dialogo di Achille con Ettore morente. Qui la preposizione *per* introduce probabilmente un complemento di mezzo, sebbene permanga una certa ambiguità e risulti difficile definire puntualmente la funzione logica del sintagma preposizionale. In (2) il sintagma «della mente» dipende dall'aggettivo «turbato», ed esprime una funzione interpretabile come stato in luogo figurato oppure limitazione. È decisamente interessante, infine, l'uso della preposizione *di* per esprimere un complemento di causa, come si osserva in (3), dove Pindemonte cerca la raffinatezza attraverso l'uso linguistico inconsueto. Tutti gli autori sembrano dunque propensi ad impiegare le preposizioni più diffuse, ovvero *di* e *a*, per esprimere complementi generalmente resi in altra forma, anche in ragione di una disinvoltura frequentemente dimostrata nella costruzione sintattica.

2.5 Costrutti latineggianti

Nelle traduzioni omeriche in esame possiamo ritrovare diversi esempi di costrutti sintattici chiaramente ispirati ai modelli linguistici latini. Essi sono caratteristici del linguaggio poetico italiano e fra Sette e Ottocento, e costituiscono un evidente vettore di letterarietà e sostenutezza, perfettamente conforme al genere epico.

Calchi dell'ablativo assoluto

Uno dei costrutti sintattici più tipici della lingua latina è l'ablativo assoluto, ovvero un gruppo di due o più termini in ablativo, fra cui generalmente un participio, che risultano isolati rispetto alla frase in cui si trovano e corrispondono a una subordinata circostanziale. In italiano costrutti simili sono generalmente definiti "participi assoluti" poiché, in assenza di casi morfologici, quello che li caratterizza è proprio la presenza del participio, anche se in realtà, come vedremo in seguito, esistono riprese del tutto affini all'ablativo assoluto latino anche in assenza di verbi al participio. Consideriamo prima i casi in cui un nome è accompagnato da un verbo al participio passato

- (1) [...] Allor **prescelti**
Quinci Ettore quindi Ulisse il luogo acconcio
Pria misuraro, indi crollar le sorti (C, III, 428-430)

- (2) Dall'alta condannato ira di Giove
Di ria morte a perir, **vista** di mali
Prima **ogni faccia, trucidati i figli,**
Rapite le fanciulle, i casti letti
Contaminati, crudelmente **infranti**
Contro terra **i bambini,** e **strascinate**
Dall'empio braccio degli Achei, **le nuore** (M, XXII, 77-83)

(3) Convoca i Danai, e lo spirò Giunone
Dalle candide braccia, a cui nel petto
Pungea la cura de' morenti Argivi.
Quei congregati, alzasi Achille e parla (F, I, 67-70)

(4) L'uom più gramo tra quanti alla cittade
Di Priamo innanzi combattean nove anni,
Finchè il decimo al fin, **Troja combusta**,
Spiegaro in mar le ritornanti vele (P, V, 138-141)

Nei passi citati il costrutto esprime un valore temporale, indicando un evento che anteriore all'azione espressa dal verbo principale. Il participio può seguire o precedere il sostantivo cui è riferito, ma a mio avviso la compattezza e l'evidenza icastica della formula sono maggiori quando il sostantivo è in prima posizione, come si vede nell'uso di Foscolo e Pindemonte. Nel passo montiano, la predizione della distruzione di Troia contenuta nella preghiera di Priamo ad Ettore è costruita attraverso una dolorosa elencazione di lutti che esplicitano il primo dei participi assoluti: «[...] vista di mali | Prima ogni faccia [...]». Una costruzione del tutto affine a quelle osservate, e con ogni probabilità legata alla ripresa dell'ablativo assoluto latino, si può trovare anche in assenza di participio; in questo caso la corrispondenza con una frase subordinata presuppone un verbo sottinteso, generalmente *essere*:

(5) [...] Ma **memore il Pelide**
Dell'amato compagno, in nuovo pianto
Scioglieasi, nè serrar poteagli il sonno (M, XXIV, 4-6)

(6) [...] né veruno
su te le mani metterà, **me duce** (M, XXIV, 555-556)

(7) Che la saggia Penelope tu vinci
Di persona non men, che di sembianza,
Giudice il guardo, che ti stia di contra (P, V, 277-279)

In (6) si osserva anche la corrispondenza perfetta con l'ablativo latino *me duce*.

Timeo ne

L'uso latino di porre una negazione dopo i *verba timendi* per indicare ciò di cui si ha timore è testimoniato anche nelle nostre traduzioni omeriche. In tutte le versioni, tranne che in quella di Foscolo, è altresì presente la costruzione senza negazione, quindi la scelta si dimostra facoltativa:

(8) Che ad ogni evento mi fia schermo e scudo
La tua voce e la man; ch'**io temo, io temo**
No 'l mio schietto parlar taluno offenda
Ch'è de' primi fra i Greci [...] (C, I, 109-112)

(9) [...] ma ben forte **io temo**
che il divo Achille all'animoso Ettore
non abbia del salvarsi entro le mura
già tagliata la strada [...] (M, XXII, 587-590)

(10) Or **temo** sol **non** di Neréo la figlia,
Teti da nivei piè, che mattutina
Ti s'accolse d'intorno e t'implorava,
Temo non t'abbia lusingando tratto
Ad assentirle per onor d'Achille (F, I, 662-666)

(11) [...] **Temo, non torni**
Verace troppo della Ninfa il detto,
Che al patrio nido io giungerei per mezzo
Delle fatiche solo e dell'angosce (P, V, 385-388)

In (10) la formula *timeo ne* è particolarmente evidente per la ripetizione del verbo: la prima frase è lasciata in sospeso per l'esteso prolungamento dell'epiteto riferito al soggetto, e il verbo principale è ripetuto a tre versi di distanza, creando una lunga linea tensiva. L'intera costruzione del passo mostra una compiuta tendenza all'elevazione stilistica con il predicativo «mattutina» anticipato al verbo e posto a fine verso e il v. 665 segnato dall'interposizione del gerundio «lusingando» fra ausiliare e participio. La costruzione ispirata al latino si può trovare anche in presenza di altri verbi che esprimono timore e in forma

affermativa, indicando dunque ciò che si teme non si realizzi:

- (12) [...] Illustre Atride,
Caro alunno di Giove, assai **pavento**
Ch'or salvi usciamo dell'acerba pugna (M, XVII, 291-293)

Accusativo alla greca

Un altro uso linguistico che ricalca una struttura sintattica presente nella poesia latina è sicuramente l'accusativo di relazione, chiamato anche "alla greca", essendo proprio della lingua greca e poi diffusosi, soprattutto in età augustea, negli autori latini, e specialmente all'interno di opere poetiche²⁰⁰. Il modulo, ben presente nella tradizione poetica italiana²⁰¹, prevede che un complemento diretto indichi l'ambito di riferimento di una qualità espressa da un aggettivo o da un participio:

- (13) [...] alzasi in fretta, al capo adatta
Candido vel, chiama le ancelle, ed esce
Sparsa di vaghe lagrimette **il volto** (C, III, 199-201)

- (14) [...] Su questo era scolpita
terribile gli sguardi la Gorgone (M, XI, 44-45)

- (15) S'offerse a lui la spaziosa grotta,
Soggiorno della Ninfa **il crin ricciuta**,
Cui trovò il Nume alla sua grotta in seno (P, V, 74-76)

Oltre a riprodurre un costrutto tipico delle lingue classiche, contribuendo alla patina linguistica anticheggiante che caratterizza queste traduzioni, l'accusativo alla greca permette una forte concisione espressiva che intensifica l'immagine veicolata.

²⁰⁰ Cfr. A.TRAINA, *Sintassi normanna della lingua latina*, Cappelli, Bologna, 1965, p. 56: «Troviamo infatti in latino, quasi solo nella lingua poetica, esempi di aggettivi, participi, e verbi intransitivi, determinati da complementi posti in caso accusativo, che indicano limitatamente a che cosa è enunciata una qualità o un'azione».

²⁰¹ Cfr. L. SERIANNI, *La lingua poetica italiana*, cit., p. 168.

A conclusione di questo breve capitolo riguardante alcuni specifici aspetti linguistici delle traduzioni, posso affermare nuovamente che le scelte fatte a tutti i livelli si muovono in due direzioni apparentemente opposte: la conservazione e la libertà. Da un lato c'è la conservazione, o molto più spesso riproduzione, di forme tipiche della lingua latina, le quali contribuiscono a produrre un senso di antico e dunque una lingua sostanzialmente fuori dal tempo, che rifiuta decisamente espressioni basse o colloquiali e si pone su un piano totalmente altro rispetto alle forme di comunicazione scritta che non siano spiccatamente letterarie. La conservazione agisce anche nel recupero di forme o usi sintattici propri dell'italiano antico ormai in completo disuso agli inizi del XIX secolo. In questo senso, però, la conservazione si dimostra perfettamente compatibile, e persino funzionale, alla libertà nelle scelte formali. Gli autori hanno infatti la possibilità di scegliere se utilizzare una forma anticheggiante e rara oppure quella più comune, senza la necessità di una stretta coerenza, tendendo anzi alla ricerca della variazione espressiva. Cesarotti, ad esempio, può scegliere liberamente se usare i termini *aria* (19 occorrenze*) o *aura* (26 occorrenze*), a seconda dell'effetto stilistico desiderato in un determinato passo dell'opera; Monti può usare sia *portar* (6 occorrenze) sia *portarono* (1 occorrenza). Allo stesso modo Pindemonte può optare per la costruzione *timeo ne* oppure usare il verbo senza negazione. La libera scelta fra varianti linguistiche pressoché equivalenti dal punto di vista semantico, ma nettamente incidenti sul piano stilistico, si dimostra una costante nei testi in esame, sebbene tale affermazione sia difficilmente applicabile a Foscolo per l'esiguità della porzione testuale esaminata e per la coerenza con cui egli impiega o esclude determinati usi linguistici. La tradizione poetica italiana costituisce un serbatoio vastissimo da cui i traduttori neoclassici attingono moltissime forme²⁰². Esse nella maggioranza

²⁰² Cfr. L. SERIANNI, *Per una caratterizzazione linguistica della poesia neoclassica*, in *Neoclassicismo linguistico*, a cura di R. Cardini e M. Regoliosi, Roma, Bulzoni, 1998, p. 41: «I poeti del tardo Settecento [...] arcaizzano (benché non sempre né sistematicamente) anche dal punto di vista grammaticale. Ma spesso vanno oltre: la

dei casi non diventano esclusive, ma si alternano alle varianti più comuni. Si tratta dunque di un linguaggio poetico in buona parte conservativo, e al contempo estremamente vario, tendente all'elevazione tonale, ma scarsamente irregimentato. Come si leggerà nel capitolo seguente l'impiego di moduli tratti dalla tradizione poetica, unito alla libera soggettività del loro impiego, si dimostra evidente anche nell'ordine di parole e sintagmi all'interno della frase.

consuetudine con la grande lingua poetica trecentesca non è quella che aveva Bembo; soprattutto, manca lo spirito emulativo e la cautela nel modificare il canone tradito che era propria dei cinquecentisti. Il risultato è che si diffondono istituti linguistici che hanno carattere aulico (perché ricorrono tipicamente nella poesia elevata) e che presentano una patina arcaizzante, ma che in realtà erano sconosciuti all'italiano antico».

Capitolo 3

Le figure dell'*ordo verborum artificialis*

Dopo aver fornito una panoramica generale sulla lingua impiegata nelle traduzioni concentrerò l'analisi su una questione specifica e difficilmente eludibile, se si desidera comprendere adeguatamente la dimensione stilistica delle traduzioni omeriche sette ottocentesche.

Uno degli aspetti che accomuna tutte le traduzioni, assumendo assoluta evidenza, è la presenza pervasiva di figure di spostamento sintattico, ovvero dell'*ordo verborum artificialis*, che durante il Settecento italiano era considerato un carattere sostanzialmente imprescindibile del fare poesia. L'abbondanza di queste costruzioni sintattiche, spesso sotto forma di moduli consolidati dalla tradizione, caratterizza i testi di tutti i principali autori del Neoclassicismo poetico: da Parini, Alfieri, Cesarotti, a Monti, Foscolo, Pindemonte, fino a Leopardi. Tale tendenza non appartiene solamente al XVIII secolo o agli albori del XIX, è bensì attestata in larga parte della nostra tradizione, soprattutto a partire dal '500²⁰³. Non è ancora stata fatta una indagine diacronica ampia, che consideri la ricorrenza quantitativa di tali figure nei testi maggiori della tradizione poetica nazionale, e le modalità del loro impiego; vi sono tuttavia diversi studi che analizzano questi fenomeni di permutazione sintattica all'interno di singole opere o generi letterari, in un dato momento storico²⁰⁴. Osservando la questione da un punto di vista più

²⁰³ A tale proposito A. Soldani ha constatato che «la paradossale normalità delle situazioni marcate costituisce da sempre il maggior problema per chi si occupi dell'ordine delle parole nella lingua letteraria» (*Attraverso l'ottava: sintassi e retorica nella Gerusalemme liberata*, Lucca, Pacini Fazzi, 1999, p. 235).

²⁰⁴ Fra gli studi dedicati a singole opere ricordiamo: C. BERRA, *Le figure di permutazione nel "Mattino" e nel "Mezzogiorno"* in *Interpretazioni e letture del "Giorno"* (a cura di G. Barabari, E. Esposito), Bologna, Cisalpino, 1998, pp. 381-422; A. SOLDANI, *Attraverso l'ottava: sintassi e retorica nella Gerusalemme liberata*, Lucca, Pacini Fazzi, 1999; R. ZUCCO, *Per un saggio sull'ordine delle parole nella Feroniade*, in *Vincenzo Monti nella Cultura*

astratto, ritengo opportuno considerare prima di tutto la natura linguistica e retorica di questi fenomeni, con riferimento alla trattatistica di argomento retorico e ai moderni strumenti di analisi sintattica.

Per comprendere adeguatamente la natura e la funzione di queste figure nel linguaggio letterario non sarà dunque ozioso un breve *excursus* che consideri le modalità in cui i trattati retorici, antichi e moderni, hanno affrontato la questione, iniziando dai latini. Nella *Rhetorica ad Herennium*, a proposito dei fenomeni riguardanti l'ordine delle parole, si afferma:

Transgressio est quae verborum perturbat ordinem
perversione aut transiectione. Perversione, sic: "Hoc vobis deos
immortales arbitror dedisse virtute pro vestra." Transiectione, hoc
modo: "Instabilis in istum plurimum fortuna valuit. Omnes
invidiose eripuit bene vivendi casus facultates." Huiusmodi
transiectio, quae rem non reddit obscuram, multum proderit ad
continuationes, de quibus ante dictum est; in quibus oportet verba
sicuti ad poeticum quendam extruere numerum, ut perfecte et
perpolitissime possint esse absolutae. (*Rhet. ad Her.*, IV, 44)

Dunque il termine *transgressio* comprende le due forme di

italiana, Milano, Cisalpino, 2006, vol. III, pp. 513-31; M. Vitale, *L'Officina linguistica del Tasso Epico*, Milano, LED, 2007; A. SOLDANI, *La sintassi del sonetto. Petrarca e il trecento minore*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2009; C. E. ROGGIA, *La lingua della poesia nell'età dell'illuminismo*, Roma, Carocci, 2013 (in particolare i capp. *La lingua della poesia nell'età dell'illuminismo*, pp. 19-48; *Aspetti sintattici del Giorno* (a proposito del latinismo pariniano), pp. 49-68); L. FACINI, *Vincenzo Monti traduttore di Voltaire: lingua e stile della Pulcella de' Orléans*, Pisa, ETS, 2013; S. MORO, *L'ordine artificiale delle parole nei Cani di Leopardi*, in «Lingua e stile», XLIX (2014), pp. 43-67; A. JURI, *L'ottava di Pietro Bembo. Sintassi, metrica, retorica*, Pisa, ETS, 2016;. Sono invece dedicati ad un genere letterario, con comparazione di più opere, gli studi di A. SOLDANI, *Verso un classicismo "moderno": metrica e sintassi negli sciolti didascalici del Cinquecento*, in «La parola del testo», III (1999), pp. 279-344; T. ZANON, *Traduzioni settecentesche del teatro tragico francese. Parte prima, aspetti di metrica e sintassi*, in «Stilistica e metrica italiana», V (2005), pp. 95-140; e *Traduzioni settecentesche del teatro tragico francese. Parte seconda: aspetti di sintassi e retorica*, in «Stilistica e Metrica italiana», VI (2006), pp. 123-56. Devo sottolineare il fatto che, in molti casi, le figure di permutazione sono considerate in rapporto all'inarcatura, e dunque secondo una prospettiva di tipo metrico, seguendo il modello proposto da A. Soldani. La questione dell'ordine delle parole in poesia è invece studiata da un punto di vista teorico e linguistico da C. E. ROGGIA, *Sintassi dell'ordo verborum artificialis. Preliminari ad una indagine sulla poesia del settecento*, in «Studi linguistici italiani», 2003, pp. 161-182.

permutazione dell'ordine sintattico, ovvero la *perversio*, che corrisponde all'anastrofe, e la *transiectio*, corrispondente alla moderna definizione di iperbato. Quest'ultima, se non genera oscurità, rende più raffinata e armonica la strutturazione interna delle frasi, riproducendo, in qualche misura, anche in prosa il ritmo della poesia: si tratta dunque di una figura non esclusiva delle opere in versi.

In questi termini si esprime invece Quintiliano:

Hyperbaton quoque, id est verbi transgressionem, quoniam frequenter ratio compositionis et decor poscit, non inmerito inter virtutes habemus. Sit enim frequentissime aspera et dura et dissoluta et hians oratio si ad necessitatem ordinis sui verba redigantur, et ut quodque oritur ita proximis, etiam si vinciri non potest, alligetur. [...] Verum id cum in duobus verbis fit, anastrophe dicitur, reversio quaedam, qualia sunt vulgo "mecum", "secum", apud oratores et historicos "quibus de rebus". At cum decoris gratia traicitur longius verbum, proprie hyperbati tenet nomen: "animadverti, iudices, omnem accusatoris orationem in duas divisam esse partis". Nam "in duas partis divisam esse" rectum erat, sed durum et incomptum. (*Inst. orat.*, VIII, 6, 62-65)

Anche in questo caso c'è una corrispondenza fra il termine latino *transgressio* ed il greco *ὑπέρβατον*, ad indicare un sovvertimento dell'ordine sintattico con lo scopo di rendere la frase più composta e aggraziata. Agli occhi di Quintiliano infatti una frase poteva risultare grezza e poco curata se le parole fossero disposte secondo l'ordine lineare («ad necessitatem ordinis sui»), e accostate soltanto sulla base delle concordanze. Egli differenzia poi il caso in cui siano coinvolte soltanto due parole accostate, con ordine invertito, ovvero l'anastrofe («anastrophe dicitur, reversio quendam»), rispetto ai casi di allontanamento di termini strettamente connessi, ovvero l'iperbato propriamente detto. La presenza degli iperbati conferisce decoro al discorso, sebbene una presenza eccessiva di questa figura può portare alla *mixtura*

verborum, e dunque all'*obsucritas*, considerate come vizi formali²⁰⁵. Fra Quintiliano e l'autore della *Rhetorica ad Herennium* rilevo alcune convergenze e divergenze a livello terminologico: entrambi utilizzano *transgressio* per rendere il greco *ὑπέρβατον*, attribuendo a questo vocabolo un significato ampio, che comprende due possibili forme di permutazione dell'ordine sintattico. Tuttavia nella *Rhetorica* l'anastrofe è definita *perversio*, mentre nell'*Institutio* è indicata come *reversio*; l'iperbato propriamente detto, ovvero l'allontanamento di termini coesi, è poi chiamato *transiectio* nel primo trattato, mentre Quintiliano riprende semplicemente il termine greco. In sostanza anastrofe e iperbato sono concepiti come le realizzazioni specifiche di una figura più ampia, consistente nella sovversione dell'ordine lineare delle parole nella frase, a sua volta denominata iperbato o *transgressio*. La concezione delle figure è sostanzialmente la medesima, come si evince dagli esempi proposti dagli autori: l'anastrofe è associata al caso in cui l'aggettivo o il nome precedano la preposizione all'interno di un Sp, del tipo «virtute pro vestra», mentre l'iperbato è esemplificato dal classico allontanamento dell'aggettivo dal nome, estremamente frequente nella lingua letteraria latina.

I moderni manuali di retorica affrontano la questione in termini piuttosto simili, ma la definizione delle figure si fa più precisa: Lausberg descrive l'anastrofe come «lo spostamento di membri della frase in successione contro la *consuetudo*»²⁰⁶ e rileva una differenza nella concezione di tale figura nelle lingue antiche e nelle moderna, a causa della minore libertà di disposizione sintattica di queste. Come abbiamo visto, infatti, tale figura indicava in latino dei casi molto specifici, ovvero «soltanto certe trasposizioni nell'ordine delle preposizioni e delle particelle che non

²⁰⁵ Cfr.: «Plus tamen est obscuritatis in contextu et continuatione sermonis, et plures modi. Quare nec sit tam longus ut eum prosequi non possit intentio, nec transiectio ultra modum hyperbaton finis eius differatur. Quibus adhuc peior est mixtura verborum, qualis in illo versu: "saxa vocant Itali mediis quae in fluctibus aras"» (*Inst. orat.*, VIII, 2, 14).

²⁰⁶ H. LAUSBERG, *Elementi di retorica*, Bologna, Il Mulino 1969, p. 180.

corrispondono alla *consuetudo*»²⁰⁷; all'opposto in italiano la maggioranza delle forme di anastrofe riproduce la disposizione degli elementi consuetudinaria della lingua latina. L'iperbato, secondo Lausberg, consiste invece nel «distacco di due parole in stretto legame sintattico, per mezzo dell'interposizione di un membro della frase (monosillabico o polisillabico) che direttamente non rientra in quel punto»²⁰⁸. Sulla stessa linea si pongono le definizioni di Mortara Garavelli, secondo la quale l'anastrofe «viene generalmente definita come un'inversione dell'ordine, secondo alcuni "abituale", secondo altri "normale", di due o più parole o sintagmi successivi»²⁰⁹, l'iperbato invece «si produce quando un segmento di enunciato viene interposto a due costituenti di un sintagma, oppure a sintagmi uno dei quali sia subordinato all'altro»²¹⁰. L'epifrasi è invece descritta come una forma di iperbato, con separazione di elementi coordinati anziché subordinati: «essa consiste nell'aggiungere un membro a un enunciato, in posizione tale da produrre un iperbato fra il membro aggiunto e quelli ai quali quest'ultimo si coordina»²¹¹.

Queste impostazioni descrittive pongono una questione fondamentale, già presente, ma con minor grado di consapevolezza, nella trattatistica antica, ovvero il rapporto fra la lingua letteraria e la lingua *tout court*, in relazione alla disposizione delle parole nella frase, in presenza di fenomeni di inversione o interposizione di parole o sintagmi. Per analizzare puntualmente la questione sarà opportuno fare riferimento, innanzitutto, ai concetti di *marcatezza* e di *scarto*, in parte sovrapponibili. Una frase marcata a livello sintattico²¹² presenta uno o più caratteri che la differenziano rispetto ad una frase non marcata e la rendono funzionale ad uno specifico contesto o

²⁰⁷ *Ibid.*

²⁰⁸ *Ivi*, p. 181.

²⁰⁹ B. MORTARA GARAVELLI, *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani, 1988, p. 229.

²¹⁰ *Ivi*, p. 230.

²¹¹ *Ivi*, p. 231. Cfr. anche H. LAUSBERG, *Elementi di retorica*, cit., p. 181-82.

²¹² Sul concetto di *marcatezza* sintattica si veda N. GRANDI, *Ordine degli elementi*, in *Enciclopedia dell'italiano*, cit., II, pp. 992-93.

ad una particolare intenzione comunicativa; in quest'ultimo caso alla marcatezza sintattica si sovrappone una marcatezza di ordine pragmatico²¹³. Si dovrà allora supporre uno scarto, ovvero una distanza, fra l'ordine marcato degli elementi ed un ipotetico ordine lineare, o grado zero della lingua. Certamente una definizione di questa forma "neutra" della lingua pone degli interrogativi complessi a livello teorico, nei quali non intendo addentrarmi; la sua natura però, sebbene difficilmente descrivibile in termini puntuali²¹⁴, è facilmente intuibile, sulla base della comune percezione dei dati linguistici propria dei parlanti. Gli stessi concetti di marcatezza e scarto, ma anche di permutazione e inversione, perderebbero di consistenza, senza presupporre una disposizione lineare degli elementi. Ogni volta che consideriamo una delle figure di spostamento sintattico, abbiamo infatti in mente una costruzione lineare, non marcata, rispetto a cui lo spostamento si realizza: una sorta di dimensione linguistica inconscia che ci permette di individuare la permutazione e definirne la natura. Un'anastrofe del tipo «De'

²¹³ In merito al rapporto fra marcatezza sintattica e pragmatica N. Grandi afferma che «La marcatezza può essere interpretata in chiave sia puramente sintattica sia pragmatica. Le due accezioni sono connesse e possiamo anzi dire che la marcatezza sintattica è una delle strategie di cui una lingua dispone per realizzare la marcatezza pragmatica. [...] La marcatezza pragmatica può essere ottenuta anche lasciando intatta la disposizione dei costituenti e modificandone solo il contorno intonativo: in questo caso, la marcatezza pragmatica non è codificata da una marcatezza sintattica. [...] Tuttavia, come la marcatezza pragmatica può non abbinarsi a quella sintattica, anche quest'ultima può non essere indice della prima: come si vedrà in seguito, esistono strutture sintatticamente marcate che non hanno ragioni pragmatiche, ma essenzialmente strutturali» (*Ibid.*).

²¹⁴ Il presupposto che l'ordine lineare di una lingua possa essere individuato e puntualmente descritto sta alla base della GGIC e della *Grammatica dell'italiano antico* (a cura di L. Renzi, G. Salvi), Bologna, Il Mulino, 2010. Una prospettiva in parte diversa è proposta da A. Soldani: «Nè mi pongo il problema (allo stato irrisolvibili) se queste figure siano "marcate" o meno rispetto all'ordine "naturale" della lingua (di quale lingua poi?): un problema che in poesia, comunque, per gran parte perde senso perché da sempre nella tradizione (e anche in testi dal tono programmaticamente medio, come quelli del nostro corpus) la sollecitazione retorica cui è sottoposto il discorso è tale e tanto costante da rovesciare i termini usuali della questione, sicché, almeno quanto alla frequenza (e specie in *enjambement*, come s'è visto), "marcati" rischiano di essere gli ordini lineari; e riferirsi a tali disposizioni lineari (tipicamente: SVO, NA, Ngen. e poco altro) serve solo, in ultima analisi, a definire la presenza o meno di questa o quella figura retorica, non l'intensità del suo impatto sulla lingua» (*Verso un classicismo "moderno": metrica e sintassi negli sciolti didascalici del Cinquecento*, in «La parola del testo», III, 1999, p. 317).

miei sudori bellicosi il frutto» (M, I, 216), con anteposizione del genitivo al nome di riferimento, può essere considerata tale solo in rapporto ad una ipotetica costruzione “il frutto dei miei sudori bellicosi”; allo stesso modo l'iperbato «La destinata dagli Dei stagione (P, I, 27)», con separazione di articolo e nome, si afferma in rapporto alla forma “la stagione destinata dagli dei”.

L'anastrofe e l'iperbato sono in molti casi isolati e ben distinguibili, ma possono anche combinarsi, e ciò avviene piuttosto frequentemente. Nel verso foscoliano «Ma questi di Mercurio utili avvisi» (F, I, 63) possiamo subito notare la presenza di un'anastrofe consistente nell'anticipazione del genitivo e di un iperbato, ovvero la separazione dell'aggettivo determinativo dal nome; entrambe le figure sono prodotte da un solo spostamento²¹⁵. Un'altra forma di interazione fra le figure avviene quando, nell'iperbato, i sintagmi dilatati presentano ordine inverso: «Degli esanimi corpi ardean le pire» (M, I, 68). Possiamo infine rinvenire forme di costruzione più complesse con varie interazioni fra le figure, come nel seguente passo, in cui troviamo combinate due forme di iperbato e due forme di anastrofe: «Delle vinte città tutte divise | Ne fur le spoglie [...]» (M, I, 168-69).

Nella prospettiva di analisi che intendo adottare, applicata a testi poetici, bisognerà anche tenere conto di un'altra questione fondamentale: la relazione esistente fra linguaggio poetico e lingua. Com'è noto il linguaggio poetico italiano – ma potremo estendere simili affermazioni ad altre lingue romanze – presenta una particolare fisionomia, legata soprattutto, a livello sintattico, alla presenza di alcuni moduli propri dell'italiano antico, e alla riproduzione – piuttosto che conservazione – di alcune strutture della poesia classica latina²¹⁶. Questi caratteri, insieme ad altre macroscopiche evidenze

²¹⁵ La questione della combinazione di iperbato e anastrofe attraverso un solo spostamento sintattico è affrontata da C. E. ROGGIA, *Sintassi dell'ordo verborum artificialis. Preliminari ad una indagine sulla poesia del settecento*, in «Studi linguistici italiani», 2003, pp. 174-175).

²¹⁶ Cfr.: «Nella storia del linguaggio poetico, l'anastrofe fa parte delle persistenze di una tradizione codificata che risale ai moduli latini, in tutte le lingue romanze» (B.

lessicali, distinguono nettamente il linguaggio poetico dalla lingua comune; esso consiste dunque in un sottocodice, che fa parte integrante del sistema linguistico dell'italiano sette-ottocentesco, ovvero la *langue*. La grande presenza delle figure di spostamento sintattico è indicativa del fatto che il linguaggio poetico condivide molte delle tendenze proprie della lingua, ma ne sovverte altre. L'ordine GN, ad esempio, è estremamente raro nella lingua, associato al registro burocratico (es: "la di lui moglie") o a un intento di focalizzazione (es: "di Carlo è la bicicletta"), mentre diviene molto frequente nella lingua della poesia primo-ottocentesca. Queste affermazioni sono supportate dalle analisi quantitative da me effettuate, basate su un campione di due canti per ogni traduzione²¹⁷, in cui ho tenuto conto dell'ordine reciproco di G e N, della disposizione di S, V e O, qualora presenti, e dell'ordine di SV e VO, in assenza del terzo costituente nucleare. Fornirò in seguito una interpretazione relativa ad ogni fenomeno, confrontando i dati riferiti ai singoli autori, tuttavia, a livello generale, si evince che gli ordini marcati hanno una frequenza molto alta, ma nella maggioranza dei casi inferiore a quella degli ordini non marcati. L'unica eccezione riguarda l'ordine atteso SVO, che in molti casi ha una maggioranza relativa, ma non assoluta, rispetto alle altre possibili disposizioni. Il linguaggio poetico neoclassico, di cui le traduzioni omeriche primo-ottocentesche sono una attestazione esemplare, si dimostra dunque incline ad ammettere con frequenza delle disposizioni sintattiche che nella lingua italiana moderna, intesa astrattamente nel suo complesso, sono del tutto eccezionali o decisamente minoritarie; senza però sovvertire completamente la norma e opporvi una norma inversa.

Le inversioni dell'ordine atteso o le dilatazioni di elementi in stretto

MORTARA GARAVELLI, *Manuale di retorica*, cit., p. 229).

²¹⁷ Per le traduzioni dell'*Iliade* di Cesarotti, Monti e Foscolo i canti analizzati sono il I e il III, sia perché il II presenta una sua assoluta specificità, comprendendo il catalogo delle navi, sia perché Foscolo pubblicò soltanto questi due canti durante la sua vita. Dell'*Odissea* di Pindemonte ho invece considerato il I e II canto. I dati sono riportati nelle tabelle alle pp. 253-256.

contatto sono dunque frequenti nei testi analizzati, ma l'effetto prodotto dalla marcatezza sintattica non è sempre uguale e di conseguenza muta il peso retorico associato alla disposizione; anzi la marcatezza sintattica talvolta non ha valenza retorica. In questa sede infatti stiamo parlando di figure retoriche, associate a spostamenti dell'ordine sintattico, ma non coincidenti con essi. Attribuirò dunque valenza retorica solamente a quegli spostamenti che, per la loro evidenza, generano un effetto di straniamento nel lettore e dunque assumono una reale visibilità nell'ambito dell'*elocutio* poetica. Per essere più chiari l'effetto retorico è molto spesso proporzionale alla rarità della costruzione nella lingua d'uso. Se consideriamo l'ordine inverso participio-ausiliare («E scelta fu per l'orgoglioso Atride | La bellezza di Criseide [...]» C, I, 519), presente nelle traduzioni ma certamente non diffuso, esso ha sempre valore retorico, in ragione della sua estrema rarità nella lingua d'uso. All'opposto l'ordine AN, ha un carattere di marcatezza sintattica²¹⁸, ma solo molto di rado è interpretabile come anastrofe, ovvero dotato di evidenza retorica, poiché è estremamente diffuso nella lingua d'uso, persino preferibile in determinati contesti semantici («[...] i ricchi doni | fossero accolti [...]» C, I, 35-36). Nel corso della trattazione verranno pertanto considerate in primo luogo quelle disposizioni sintattiche interpretabili come figure retoriche, ma si terrà conto anche di semplici inversioni, qualora siano molto diffuse e caratterizzino a livello stilistico le traduzioni; fornirò in ogni caso opportune specificazioni al momento debito.

Per quanto riguarda invece la valenza pragmatica associata a determinati casi di disposizione sintattica, diversi passi delle traduzioni in esame possono essere interpretati in questo senso, soprattutto in presenza di complementi anticipati al verbo²¹⁹. Ritengo tuttavia che, pur senza

²¹⁸ Cfr.: «All'interno del sintagma nominale, il sintagma aggettivale segue il nome nel caso non marcato e lo precede, dopo i determinanti, nel caso marcato» (M. NESPOR, *Il sintagma aggettivale*, in GGIC, I, p. 426).

²¹⁹ Cfr.: «Va tu, se l'ami, a Paride, e per lui | Vivi, per lui dimentica l'Olimpo» (F, III, 455-456).

sottovalutare l'intento di focalizzazione associato all'anticipazione o posticipazione di determinati sintagmi, sia più produttivo indagare tali fenomeni soprattutto in rapporto a fattori stilistici e metrici, come la collocazione dei sintagmi rispetto al fine verso, la presenza di *enjambement*, le interazioni con il ritmo dell'endecasillabo, in relazione alla disposizione degli accenti, l'estensione e il peso semantico dei sintagmi coinvolti, e il nesso fra struttura sintattica ed esigenze espressive. Gli strumenti offerti dall'analisi pragmatica sono infatti estremamente efficaci se applicati alla comunicazione orale o a testi in prosa di limitata elaboratezza linguistica, si possono però dimostrare limitati nel caso della poesia, dove, nella disposizione degli elementi, si intrecciano fattori di ordine metrico, retorico, ed estetico in senso esteso. Uno degli obiettivi dell'analisi consiste nell'approfondimento delle relazioni fra metro e sintassi, confrontando in particolare le partizioni metriche e quelle sintattiche, attraverso una impostazione descrittiva, che intende rilevare le tendenze generali, riferibili alle quattro traduzioni o a una di queste, ma anche la specificità dei singoli versi o gruppi di versi. In alcuni momenti si ricorrerà ai concetti di *cesura* e *accento forte*, i quali necessitano però di una definizione preliminare.

La cesura indica la divisione mediana dell'endecasillabo ed è strettamente connessa alla nozione di emistichio, entrambi i termini alludono appunto alla partizione del verso in due sotto-unità. Di certo l'endecasillabo non presenta una cesura fissa – come accade invece, ad esempio, per l'alessandrino francese – e la disposizione degli *ictus* al suo interno è decisamente variabile, sia pura a partire da un modello giambico. Tradizionalmente si tende a differenziare fra endecasillabo *a maggiore*, qualora la cesura segua la parola con accento portante di 6^a, ed endecasillabo *a minore*, qualora segua la parola con accento portante di 4^a. L'estensione sillabica dei due emistichi è comunque variabile, in base alla forma tronca, piana o sdrucchiola della parola che precede la cesura, e alla presenza di

sinalefe. Il termine cesura non sarà quindi utilizzato in senso stringente²²⁰, bensì come strumento funzionale a definire l'interazione fra metrica, ritmo e sintassi. A tal proposito si rimanda alla fine del capitolo per una definizione di una casistica basata essenzialmente sul grado di corrispondenza delle partizioni sintattiche e quelle metriche.

Per quanto riguarda il termine *accento forte* mi riferisco invece a un *ictus* che per varie ragioni, di natura metrica o sintattica, ha un grado di evidenza o visibilità – forza ritmica appunto – maggiore rispetto ad altri. Tale prospettiva si fonda sulla consapevolezza che «versi di eguale misura e di accentazione consimile producono effetti diversi a seconda della lunghezza delle parole e dei sintagmi che li compongono»²²¹. Di certo la riduzione del verso a sistema binario (composto da sillabe metriche atone oppure toniche) diventa necessario nel momento in cui l'analisi miri a definire la ricorrenza quantitativa delle varie tipologie di verso (stabilite sulla base della distribuzione accentuale) all'interno di un testo, permettendone inoltre la comparazione con altre opere²²². D'altro lato segnalare la prominente di un *ictus* rispetto a quelli delle altre sillabe accentate può dimostrarsi utile in una

²²⁰ Sulla distinzione fra la cesura intesa in senso generico e la cesura in senso prosodico stretto, si veda A. MENICETTI, *Metrica italiana*, Padova, Antenore, 1993, pp. 461-466. L'autore afferma che «fra questi due estremi si situano altre possibili accezioni di "cesura", che riteniamo non solo legittime ma utili, talvolta indispensabili per chiarire il funzionamento ritmico di un determinato tipo di verso o di un testo particolare» (p. 465).

²²¹ A. MENICETTI, *Metrica italiana*, cit., p. 451.

²²² Un coerente criterio di scansione è proposto da M. PRALORAN, A. SOLDANI, *Teoria e modelli di scansione*, in *La metrica dei Fragmenta*, Padova, Antenore, 2003, pp. 3-123. La definizione della struttura accentuale dei versi è stabilita attraverso un sistema binario (sillabe metriche atone, oppure accentate), in cui «l'individuazione di un ictus non è mai da attribuirsi alla volontà di vedere realizzato un modulo "accettabile" di endecasillabo o settenario, ma è dipesa solo dall'applicazione di criteri fonologici e fonosintattici generali, validi nella lingua prima che nella metrica» (p. 4). Su queste basi è possibile quantificare la ricorrenza dei vari tipi di verso e impostare delle comparazioni fra testi anche di epoche diverse. Ciò implica un netto passo avanti, in termini di scientificità, nell'analisi metrica comparativa. Gli autori, nell'adottare un sistema binario, non negano la possibilità che alcuni accenti emergano più di altri nell'esecuzione e ricordano che «è pur vero che nell'attribuzione di accenti ritmici occorre tener conto dei diversi gradi di prominente, che sono appunto legati alla situazione linguistica» (p. 17).

prospettiva descrittiva che consideri la specificità di ogni luogo testuale. Le osservazioni inerenti la presenza di accenti forti non hanno pretese di sistematicità, perché sono molti i fattori – in particolare di ordine morfologico, sintattico, pragmatico e semantico – che concorrono a determinarne l'evidenza ritmica. Non bisognerà in ogni caso sovrapporre i concetti di “accento obbligatorio” o “accento portante”, che riguardano la struttura metrica del verso, a quello di accento forte, che può coincidere o meno con questi ed il cui rilievo è legato a fattori stilistici e non strettamente metrici²²³. L'impossibilità della determinazione oggettiva e rigorosa degli accenti forti rende problematica, e piuttosto scivolosa, l'applicazione della categoria, alla quale farò riferimento in modo sporadico e non sistematico.

Queste considerazioni in merito alla natura linguistica, oltre che retorica, delle figure che andremo ad osservare, e riguardanti alcune scelte di metodo, costituiscono una prima, ineludibile premessa all'analisi. Ritengo tuttavia di grande interesse fare qualche accenno anche al pensiero dei poeti-traduttori in merito a questi artifici retorici, tanto ricorrenti nei loro testi. Ciò permetterà di osservare queste figure dal punto di vista dell'autore, evidenziando divergenze e convergenze rispetto alla visione contemporanea. Considerazioni molto istruttive si trovano nella breve dissertazione *Sulla difficoltà di ben tradurre la Protasi dell'Iliade* di Vincenzo Monti, pubblicata all'interno dell'*Esperimento* del 1807, in cui molta attenzione è dedicata proprio all'ordine delle parole. A dispetto del titolo la dissertazione è interamente incentrata sulle possibilità di traduzione del primo verso del poema, in cui hanno importanza primaria sia l'ordine delle parole sia le scelte lessicali. Monti si confronta per prima cosa con la traduzione di Foscolo («L'ira, o Dea, canta del Pelide Achille» F, I, 1) che ha il pregio di mantenere la disposizione sintattica del testo greco, con “l'ira” in posizione primaria, e

²²³ Cfr. P. G. BELTRAMI, *La metrica italiana*, Bologna, Il Mulino 2011: «la distinzione fra accento obbligatorio, principale e secondario è di tipo metrico; dal punto di vista stilistico, del ritmo, conta invece la configurazione ritmica del verso, e il peso dei diversi accenti non dipende dalla loro qualità metrica» (p. 39).

di riunire tutti i concetti all'interno di un singolo verso; agli occhi del poeta però questa resa difetta in musicalità, per l'assonanza presente nel primo emistichio²²⁴ e per l'andamento ritmico inusuale, probabilmente in relazione all'accento ribattuto di 3^a e 4^a posizione. Fin da subito Monti dichiara dunque come prioritario il principio di musicalità, che sta alla base della sua «poetica religione»²²⁵, rispetto a quello di fedeltà letterale. Dopo aver sostenuto la bontà della propria scelta («Cantami, o Diva, del Pelíde Achille | l'ira funesta [...]» M, I, 1-2), definita «più disinvolta ed ingenua», commenta le traduzioni di Maffei, Ridolfi, Ceruti e Cesarotti, individuandovi vari vizi formali e dimostrandosi fortemente contrario alle forme di ripetizione e alle scelte lessicali inopportune. Non è però nel corpo della trattazione, bensì in un'ampia nota, che il poeta affronta direttamente il tema delle figure di spostamento, definite «trasposizioni». Egli vuole dimostrare di non essere, in linea di principio, contrario alle disposizioni sintattiche non lineari – anche se in realtà difficilmente qualcuno avrebbe potuto sospettarlo – e per farlo menziona l'efficacia del verso dantesco «Ambo le mani per dolor mi morsi»²²⁶ e lo confronta con altre possibili disposizioni dei sintagmi, in cui la bellezza del verso svanisce. Monti apre il discorso affermando che «le trasposizioni sono attissime senza dubbio a sollevar un'idea, e darle un grado di forza, che in sé medesima non avrebbe, espressa correntemente», ma avverte: «le trasposizioni adunque sono spesso la vita del verso e della sentenza; ma mal adoperate l'uccidono». In sostanza egli ritiene che la funzione principale degli spostamenti sintattici stia nel dare risalto a

²²⁴ Cfr: «L'emistichio *l'ira, o Dea, canta* affogato di quattro *a*, ognuno de' quali dimanda un'appoggiatura forte e distinta; poi di tre altre vocali molto sensibili, massimamente il dittongo in *Dea*, un siffatto emistichio suona male all'orecchio; quindi male al cuore» (V. Monti, *Sulla difficoltà di ben tradurre la protasi dell'Iliade*, in U. FOSCOLO, *Esperimento di traduzione della Iliade di Omero*, Brescia, Bettoni, 1807, p. 90).

²²⁵ Ivi, p. 89.

²²⁶ *Inf.*, XXXIII, 58. Molto interessante il fatto che Monti riporti il verso in questa forma, mentre nell'edizione corrente, basata sul testo di Petrocchi, si trova «ambo le man per lo dolor mi morsi»; quest'ultima non è interpretata da Monti come variante filologica, ma come ipotetica forma peggiorativa legata alla volontà di dare al verso «il sapore e la patina dell'antico» (V. MONTI, *Sulla difficoltà*, cit., p. 93).

determinate idee e conferire la massima efficacia ai versi, in relazione all'intento espressivo; si tratta però di uno strumento rischioso e da impiegare con cautela. Proseguendo, riguardo al verso dantesco, Monti afferma che:

tutta la sua evidenza sta nel verbo *mi morsi* col quale scoppia la disperazione. Nel verso dell'Allighieri per tutto il tratto *ambo le mani per dolor*, l'anima dell'ascoltante resta sospesa, e il cuore palpita nell'aspettazione non potendo antivedere che debba succedere di quelle mani [...]. Viene finalmente quel disperato *mi morsi*, e ti solleva nell'anima tutto in un punto il fremito del terrore e della compassione²²⁷.

Il poeta individua con chiarezza e piena consapevolezza una delle principali funzioni stilistiche associate all'uso delle inversioni, ovvero quel sentimento di attesa crescente legata alla posizione finale dell'elemento sintattico portante, in questo caso il verbo, il quale assume una netta evidenza non solo per ragioni sintattiche ma anche per la sua posizione di fine verso, con accento di 10^a e in rima. Il confronto con altre ipotetiche disposizioni dei sintagmi, giudicate inferiori rispetto al verso dantesco²²⁸, conferma lo stretto legame fra ordine delle parole e compiutezza estetica. Dopo essersi soffermato su questo verso esemplare Monti conclude in modo inatteso la sua breve trattazione sull'argomento:

La trasposizione si adoperi, ma sia spontanea e naturale. Il troppo studiarla ne fa sentire la ricercatezza, e uno stile ricercato è sempre cattivo. Dante ne fa rarissimo uso. Nominativo, verbo, accusativo; ecco il suo solito. E nondimeno qual forza, qual precisione!

²²⁷ *Ibid.*

²²⁸ R. Zucco studia analiticamente le argomentazioni con cui Monti rifiuta le altre possibili disposizioni dei sintagmi (*Per un saggio sull'ordine delle parole nella Feroniade*, in *Vincenzo Monti nella Cultura italiana*, Milano, Cisalpino, 2006, vol. III, pp. 513-31).

La conclusione del discorso in parte mi sorprende e necessita in ogni caso di una lettura interpretativa. In sostanza, dopo aver constatato la grande abilità di Dante nell'uso delle trasposizioni al momento opportuno, Monti ricorda che l'ordine lineare (SVO) è non soltanto quello preferito dal maestro fiorentino ma, più in generale, quello preferibile per dare ai versi una veste spontanea e naturale, che non faccia trasparire affettazione. Queste affermazioni sono sicuramente valide per la *Commedia*, in cui l'uso delle inversioni appare moderato, e sono coerenti rispetto alla presa di posizione iniziale, in cui si avvertiva sui rischi di un uso troppo disinvolto delle trasposizioni. Agli occhi di un lettore contemporaneo però non può non balzare agli occhi la discrepanza fra queste affermazioni di principio e l'effettiva pratica poetica dell'autore: le figure di permutazione sono infatti presenti in maniera pervasiva nei suoi testi. A ciò aggiungiamo un dato basato sulla ricorrenza quantitativa dei fenomeni: l'ordine SVO ricorre nel 39 % dei casi nel I canto e nel 52 % nel III; ciò indica sì una preferenza per l'ordine diretto (a differenza di Pindemonte, ad esempio), ma attesta anche una grandissima frequenza degli ordini invertiti, in misura vicina o superiore al 50% degli enunciati. L'unico modo per comprendere adeguatamente questa posizione consiste, a mio avviso, nel considerarla relativamente alla produzione letteraria dell'epoca²²⁹. Monti vive e scrive in una stagione letteraria in cui, sulla scorta di una secolare tradizione, le figure di spostamento erano considerate un carattere imprescindibile della poesia; escluderle o utilizzarle in maniera troppo ridotta avrebbe portato al rischio di allontanarsi dai gusti del pubblico e dalla comune concezione di *poeticità*. All'autore restava però la possibilità di graduare la ricorrenza di queste strutture e renderle funzionali alla propria volontà estetica. Monti propone dunque un uso costante ma al contempo moderato delle figure di spostamento sintattico: nella sua traduzione infatti sono estremamente rari i

²²⁹ Cfr. C. E. ROGGIA, *Poesia narrativa, in Storia dell'italiano scritto. Poesia* (a cura di G. Antonelli, M. Motolese, L. Tomasin), Roma, Carocci, 2014, pp. 85-153, in particolare il paragrafo *Narrazione in endecasillabi sciolti*, pp. 128-140.

momenti in cui la disposizione delle parole richieda al lettore un effettivo sforzo interpretativo, e nella grande maggioranza dei casi tali figure, seppur basate su un uso artificiale della lingua, appaiono perfettamente funzionali e opportunamente impiegate. La complessa combinazione di artificio e naturalezza nella collocazione delle parole nel testo poetico è infatti uno degli elementi fondanti dell'arte dei più grandi autori del primo Ottocento: Monti, Foscolo e Leopardi *in primis*.

La breve trattazione qui esaminata è indicativa della grande attenzione attribuita da Monti al problema delle trasposizioni; per comprendere la percezione di questi strutture retorico-grammaticali da parte dei letterati dell'epoca ritengo comunque utile un riferimento al discorso di Luigi Fornaciari *Dell'uso delle trasposizioni e delle parole composte nella poesia italiana*, del 1831²³⁰. Il discorso consiste in una risposta alle posizioni di Salvatore Betti (1792-1882) che nel 1826 criticò l'uso delle trasposizioni e delle parole composte nella traduzione delle *Olimpiche* di Cesare Lucchesini²³¹. L'intervento mira dunque a legittimare l'uso delle trasposizioni nella poesia italiana, recando un gran numero di esempi tratti da vari autori (soprattutto Dante, Petrarca, Tasso, Della Casa e Parini), che dimostrano la presenza delle figure di spostamento già nei poeti del Trecento e anche nella prosa letteraria. A noi interessa non tanto la linea principale dell'argomentazione, le cui conclusioni sono comunque condivisibili, bensì le considerazioni fatte sulla natura delle trasposizioni e sulla loro funzione. Per prima cosa l'autore distingue fra l'ordine diretto e l'ordine inverso dei costituenti della frase, anche in relazione alle differenze fra lingua italiana e latina; la presenza delle figure di spostamento è stata infatti da sempre interpretata come espressione della profonda influenza della poesia classica latina su quella italiana.

²³⁰ L. FORNACIARI, *Delle trasposizioni e delle parole composte nella poesia italiana*, Lucca, Bertini, 1831; il testo da me esaminato è contenuto in una edizione successiva (L. FORNACIARI, *Delle trasposizioni e delle parole composte nella poesia italiana*, in *Discorsi*, Lucca, Giusti, 1847).

²³¹ *Le Olimpiche la prima e seconda Pizia la terza Istmia di Pindaro tradotte da Cesare Lucchesini*, Lucca, Bertini, 1826.

Fornaciari avverte poi che l'uso delle trasposizioni deve essere moderato ed evitare ambiguità e oscurità. Per quanto riguarda le ragioni d'impiego delle figure egli menziona il principio di *variatio*, l'ideale di armonia e la convenienza rispetto al concetto espresso, che costituiscono in effetti le principali funzioni svolte da questi strumenti retorico-linguistici. Essi sono poi particolarmente adatti ad uno stile elevato poiché, «sendo esse, come sopra abbiám detto, fuori della consuetudine, danno al discorso nobiltà e grandezza»²³²; e anche perché «i trasponimenti non lasciano correre spedito il discorso, ma lo sospendono alquanto e gli sono cagione di tardità»²³³. Oltre che conformi allo stile alto e al genere epico le trasposizioni intrattengono un legame privilegiato con i versi sciolti²³⁴ «i quali non avendo la dolcezza della rima, hanno bisogno, tra le altre cose, di maggior artificio di sintassi, che in alcun modo compensi quella mancanza»²³⁵. Sulla base di queste affermazioni le traduzioni dei poemi omerici, di genere epico e in endecasillabi sciolti, sono testi in cui la presenza di queste figure è pienamente legittimata e, di fatto, attesa. Molto interessanti sono poi le considerazioni che riguardano l'iperbato e l'effetto di simultaneità, d'immagine o d'azione, ad esso associato, che si realizza quando

dentro alle parole che significano una cosa si collocano le parole che significano le qualità o le relazioni o le azioni della cosa stessa. Dal che si ottiene che nei leggitori o negli ascoltanti l'idea di quella cosa o le idee delle sue qualità o relazioni o azioni, si destino tutte come in massa e con una certa unità²³⁶

²³² L. FORNACIARI, *Delle trasposizioni*, cit., p. 10

²³³ Ivi, p. 13.

²³⁴ Sulla questione cfr. C. E. ROGGIA, *Poesia narrativa*, cit., p. 135: «L'ordine flessibile dei costituenti, tratto tipologico dell'italiano come delle lingue classiche ma non ad esempio di una lingua strutturalmente rigida come il francese, diventa la principale di queste caratteristiche: viene stabilita così a livello teorico una forte correlazione tra verso sciolto e *ordo artificialis*, mentre il nuovo clima culturale spinge a valorizzare sempre più la maggiore vicinanza al latino riconosciuta all'italiano rispetto alle altre lingue europee».

²³⁵ L. FORNACIARI, *cit.*, p. 16.

²³⁶ Ivi, pp. 22-23.

Un simile effetto di unità si avrà anche quando una frase subordinata sia contenuta fra i costituenti della principale. La trattazione si conclude menzionando varie forme di trasposizione presenti nelle opere di Dante e Petrarca a dimostrazione che quest'uso risale al Trecento, ovvero alle origini della letteratura italiana. In definitiva il breve discorso di Fornaciari non si distingue per originalità, poiché riprende affermazioni spesso già presenti nella trattatistica precedente, ma si dimostra una buona sintesi del modo in cui queste figure retoriche fossero considerate nella prima metà del XIX secolo. Concluso questo breve inquadramento storico e teorico è giunto il momento di osservare direttamente le figure di spostamento all'interno dei testi. Nella trattazione verranno considerate prima le figure (anastrofi, iperbati, epifrasi e chiasmi) collocate all'interno di un singolo verso, in seguito quelle disposte su più versi successivi. L'ultima sezione riguarda infine un aspetto particolare dell'*ordo verborum artificialis*, ovvero la posizione dei pronomi clitici.

3.1 Figure limitate ad un unico verso.

L'esame delle figure dell'*ordo verborum artificialis* riguarderà per il momento i casi che interessano una parte del verso o la sua interezza, rimandando alla sezione successiva la descrizione delle figure che coinvolgono più versi e generano pertanto inarcatura. Si tratta, come già anticipato, di fenomeni estremamente diffusi nel linguaggio poetico dei nostri traduttori – lo sono, d'altro canto, in tutta la letteratura in versi dell'epoca –, che presentano una casistica molto varia e verranno esaminati distinguendo in primo luogo fra le forme di inversione, ovvero l'anastrofe, e i casi di interposizione di una parte del discorso fra elementi sintattici coesi, ovvero l'iperbato; si osserveranno infine le forme di epifrasi e chiasmo. Riguardo al chiasmo è necessario specificare che tale figura della *dispositio* non è necessariamente legata a

forme di inversione o di iperbato e non costituisce, in quanto tale, una forma di disposizione artificiale dei sintagmi. Ho deciso in ogni caso di analizzare i vari tipi di chiasmo sia per la frequenza e la rilevanza estetica della figura, sia perché spesso concomitante con forme di anastrofe o epifrasi. Nella trattazione intendo considerare prima di tutto le principali forme di anastrofe, per poi spostare l'attenzione sull'iperbato; ciò sulla base di un principio di ordine di complessità crescente, poiché l'iperbato si trova spesso associato alle forme di inversione.

3.1.1 L'anastrofe

Partendo dunque dai casi di anastrofe limitata a un singolo verso e non associata all'iperbato, esaminerò in primo luogo le inversioni interne al sintagma, in seguito quelle fra sintagmi all'interno della frase semplice, e infine le inversioni fra sintagmi appartenenti ai costituenti della frase complessa.

Il primo caso di inversione riguarda l'ordine nome-aggettivo, l'ambito è il Sn. Come è noto, in italiano si considera non marcato l'ordine NA, e di conseguenza il suo inverso AN presenta un carattere di marcatezza sintattica²³⁷; è tuttavia necessario precisare che tale ordine si dimostra estremamente variabile nella lingua e che la sequenza AN non soltanto è quasi sempre ammissibile, ma è anche molto diffusa in vari contesti comunicativi: dalla lingua parlata quotidiana al linguaggio tecnico, fino ai registri più elevati²³⁸. Dunque, secondo una prospettiva di studio che, indagando il valore stilistico dei fenomeni linguistici, tenga in debita considerazione l'effetto che una determinata struttura ha nella percezione del lettore, l'ordine inverso AN ha una evidenza limitata, soprattutto se paragonato ad altre forme di inversione, tanto da non potervi propriamente applicare la definizione di anastrofe, che prevede appunto un valore

²³⁷ Cfr.: «All'interno del sintagma nominale, il sintagma aggettivale segue il nome nel caso non marcato e lo precede, dopo i determinanti, nel caso marcato» (M. NESPOR, *Il sintagma aggettivale*, in GGIC, I, p. 426).

²³⁸ In merito alla posizione dell'aggettivo qualificativo rispetto al nome, all'interno del Sn, sarà utile rilevare la distinzione fra funzione restrittiva e funzione appositiva dell'aggettivo, secondo cui la prima identifica una classe a cui il nome appartiene mentre la seconda esprime una caratteristica del nome in questione; «le due funzioni sono correlate con una particolare posizione all'interno del sintagma; l'aggettivo con funzione restrittiva segue la testa nominale, mentre quello con funzione appositiva lo precede» (A. GIORGI, *La struttura interna dei sintagmi nominali*, in GGIC, I, pp. 302-03). In altre parole «si può dire che un aggettivo sta in posizione postnominale se definisce una sottoclasse della classe definita dal nome testa del sintagma» (M. NESPOR, *cit.*, p. 428), mentre «stanno nell'ordine sintatticamente marcato, cioè in posizione prenominali, gli aggettivi che hanno un ruolo semanticamente *connotativo* rispetto al nome, cioè gli aggettivi che, esprimendo un gusto o un parere del parlante, producono determinate emozioni» (Ivi, p. 430).

retorico²³⁹. Il gruppo AN presenta anzi una ricorrenza nettamente maggioritaria rispetto a NA in tutti gli autori e può essere considerato un aspetto comune del linguaggio poetico classicista, come si osserva negli esempi riportati dai primi versi delle traduzioni:

(1) **Chiaro bisbiglio di comune assenso** (C, I, 33)²⁴⁰

(2) Deh mi sciogliete la **diletta figlia**²⁴¹ (M, I, 25)

(3) Tutte fremean le schiere: Il sacerdote
Venerarsi, e accettar l'**inclito prezzo**. (F, I, 28)

(4) **L'inclito figlio del più vecchio Atride** (P, I, 47)

Il fatto che l'ordine AN sia maggioritario nei testi e non necessariamente marcato sul piano sintattico non impedisce di rilevare una sua funzione stilistica: in primo luogo un valore elativo funzionale alla sostenutezza variamente ricercata dai quattro traduttori. L'anteposizione dell'aggettivo rispetto al nome assume inoltre una funzione cataforica, poiché spinge a cercare il completamento del sintagma nominale, la cui testa si trova appunto in seconda posizione, con l'effetto di accrescere la coesione interna del costruito, i cui membri perdono in autonomia, tendendo a una unità sintattico-prosodica. La coppia AN ha sovente la misura di un emistichio, così che il verso risulta chiaramente bipartito e la cesura evidenziata dalla disposizione sintattica. Il sintagma può però estendersi e occupare un intero verso, per l'addizione di un secondo aggettivo in posizione preominale

²³⁹ Si riscontra talvolta, all'opposto, un'anastrofe nell'ordine NA, qualora esso sovverta l'ordine atteso, come nel caso di «Navigheranno con Criseide bella» (F, I, 164), in cui il sintagma finale è preferito ad un più lineare "la bella Criseide".

²⁴⁰ Il grassetto, nelle citazioni, ha una funzione di focalizzazione visiva, quindi nel caso dell'anastrofe saranno segnalati i termini invertiti, mentre nell'iperbato i due termini separati. Non utilizzerò il grassetto qualora la porzione di testo interessata sia molto vicina all'intero brano citato oppure.

²⁴¹ Si segnala la scelta dell'ordine diretto da parte di Foscolo: «La mia figlia diletta a me sciogliete» (F, I, 24).

(5) La bella venerabile Calipso (P, I, 23)

oppure con il secondo aggettivo collocato dopo il nome, secondo un ordine ANA

(6) L'imperioso Agamennón superbo (C, I, 561)

Una coppia di aggettivi seguita dal nome può anche collocarsi a cavallo fra primo e secondo emistichio, senza comunque estendersi sull'intera misura versale:

(7) Venne Crise alle **Achee celeri navi** (F, I, 14)

In questo modo in (5) la cesura dell'endecasillabo cade fra gli aggettivi e il nome, riducendo l'unità di AN cui si accennava, mentre in (7) la cesura sta fra i due aggettivi preposti, e risultano evidenti sia l'unità del gruppo finale AN sia lo stacco fra i due aggettivi, sottolineato a livello ritmico dall'accento ribattuto di 6^a e 7^a, che esige una breve interruzione dell'emissione²⁴². Per quanto riguarda il valore retorico, l'anteposizione al verbo dell'aggettivo di nazionalità può essere interpretata a tutti gli effetti come un'anastrofe, poiché l'italiano moderno lo vorrebbe in posizione post-

²⁴² In merito all'interpretazione del ruolo dell'accento ribattuto di 6^a e 7^a posizione nella traduzione di Foscolo, G. Barbarisi, parlando dei «mezzi cui il traduttore ricorre per adeguare la misura dell'endecasillabo a quella dell'esametro» suggerisce che «in questo senso [...] va interpretato quell'incontro di accenti di 6^a e 7^a, così caratteristico nella poesia foscoliana e rilevato da più di un critico, poiché la forte pausa che s'inserisce quasi a metà del verso ha l'effetto di protrarre il primo emistichio e di isolare il secondo, reso simile a due piedi dell'esametro» (G. BARBARISI, *Introduzione a Esperimenti di traduzione dell'Iliade*, cit., p. XXXIX). L'importanza dell'accento ribattuto nella traduzione non era sfuggita nemmeno a F. Losavio, che ne descrive l'effetto in questi termini: «il verso riesce denso, pigiato, vigoroso, con quel suo accento sulla settima. Una particolarità notevole in queste traduzioni è appunto la frequenza degli endecasillabi con due accenti contigui, sulla sesta e sulla settima: se ne incontrano ad ogni passo e sono tra i più bei versi che abbia scritto il Foscolo» (*Ugo Foscolo traduttore di Omero*, in *Studi su Ugo Foscolo*, Torino, G. Chiantore, 1927, p. 104).

nominale²⁴³. L'ordine delle parole risulta chiaramente invertito anche nel caso degli aggettivi possessivi collocati dopo il nome; essi acquistano maggior rilievo, anche a livello metrico, come si osserva nel caso seguente, in cui l'*ictus* finale cade proprio sul pronome²⁴⁴

- (8) [...] **il pianto mio**
Paghino i Greci per le tue saette (M, I, 53)

e nel caso degli aggettivi possessivi inseriti fra aggettivo e nome, da cui derivano espressioni inclini alla solennità oratoria, apprezzate da Monti, assenti invece in Foscolo

- (9) [...] nè certo
Fia che sospenda **la regal sua destra** (C, I, 132-133)

- (10) E a parte assunta **del regal mio letto** (M, I, 40)

- (11) Parla: sei tu **vera sua prole**. Certo (P, I, 278)

Se negli esempi citati il SN appare unitario e gli *ictus* cadono su attributo e nome – mentre il possessivo diventa una sorta di ponte atono – in altri casi il pronome possessivo, attraverso l'inversione, acquista peso ritmico, come in «Le popolose mie terre feconde» (C, I, 228), laddove l'accento ribattuto di 6^a e 7^a produce uno stacco intraversale. Un fenomeno associato all'ordine AN, e che non potrebbe realizzarsi con l'ordine NA, è l'interposizione dell'articolo fra aggettivo e nome, sul modello di «Or grave un dubbio mi molesta il core» (M, I, 735) e «E orrendo un suon mandò l'arco d'argento» (F, I, 60), in cui l'unità del SN viene interrotta dall'articolo e l'aggettivo preposto aumenta il proprio peso semantico. In casi come questo l'aggettivo anticipato rispetto all'articolo riduce il suo legame con il SN, e si

²⁴³ L'anastrofe degli aggettivi di nazionalità è infatti particolarmente evidente («Deh tanto le Troiane armi seconda» F, I, 606). Sulla posizione post-verbale degli aggettivi di origine o nazionalità cfr. M.T. GUASTI, *Il sintagma aggettivale*, in GGIC, II, p. 327.

²⁴⁴ I pronomi possessivi risultano evidenziati dall'inversione anche se interni al verso come in «Per le superbie sue perderà l'alma» (F, I, 236).

trova ad assumere una funzione grammaticale intermedia fra quella attributiva e quella predicativa.

Spostando ora l'attenzione sul verbo, si rileva l'inversione che riguarda la posizione di ausiliare e participio passato nelle forme perifrastiche attive o passive²⁴⁵. L'anastrofe è in questo caso nettamente percepibile, poiché una simile collocazione dei costituenti è sostanzialmente assente nella lingua d'uso e si dimostra essere propria, in maniera pressoché esclusiva, del linguaggio poetico. L'inversione può dunque riguardare la posizione reciproca di ausiliare e participio nelle forme attive perifrastiche

(11) Colpa enorme di certo! E chi com'io
Commissa non l'avrebbe? [...] (C, I, 158)

(12) Già tutti i Greci che la nera Parca
Rapiti non avea (P, I, 17-18)

oppure nei verbi passivi:

(13) E **scelta fu** per l'orgoglioso Atride
La bellezza di Criseide [...] (C, I, 519)

(14) Prestamente chiamando il gran Centimano,
Che dagli Dei **nomato è** Briareo (M, I, 526-527)

(15) Cose cui **dato sia** l'appalesarsi (F, I, 652)

(16) Che il bello Egisto rimembrava, a cui
Tolto avea di sua man la vita Oreste. (P, I, 45-46)

La ricorrenza di tale inversione, sia all'interno del verso che fra versi successivi in *enjambement*, è decisamente limitata in Monti e Foscolo, mentre risulta più diffusa in Cesarotti e Pindemonte. Oltre all'effetto di sostenutezza linguistica, comune a moltissime figure dell'*ordo verborum*, si possono individuare ragioni metriche nell'impiego di questa anastrofe: nella

²⁴⁵ Cfr. L. SERIANNI, *Grammatica italiana*, Torino, UTET, 1989, p. 394.

maggioranza dei casi citati l'ordine diretto non muterebbe il peso sillabico del costrutto, bensì la disposizione degli accenti. In (12) e (15) l'ordine diretto ("non avea rapiti" e "sia dato") porterebbe a un accento di 5^a, mentre in (13), diminuendo l'evidenza accentuativa dell'ausiliare, mancherebbe un accento portante centrale.

Sempre nell'ambito del sintagma verbale si colloca l'inversione che riguarda la posizione di verbo servile e infinito, prevedendo appunto l'anticipazione dell'infinito. La struttura è pressoché identica ai casi di anteposizione dell'infinitiva oggettiva o soggettiva rispetto al verbo reggente, di cui si tratterà in seguito, poiché la coppia *verbo servile-infinito* può essere considerata come unico costrutto verbale, peraltro caratterizzato da un ordine fisso che viene qui sovvertito.

(17) N'ebbi pietà: che **far dovea**? Calcante
 Consulto, e lo rinfranco; [...] (C, I, 527-528)

(18) Io qui dal ciel discesi ad acchetarti,
 se **obbedirmi vorrai** [...] (M, I, 278-279)

(19) Va, né crucciarmi, se **reddir vuoi** salvo (F, I, 39)

(20) **Ricondur desiava** i suoi compagni (P, I, 9)

Piuttosto evidente sul piano linguistico è l'anastrofe che coinvolge i membri di alcune locuzioni preposizionali; non molto diffusa nei testi in esame – assente in Foscolo, compare più volte solo in Pindemonte – è tuttavia meritevole di menzione. Nelle locuzioni in questione, composte da un membro propriamente preposizionale ("a" e "dalla") e un membro polisillabico che ha anche funzione avverbiale ("sopra" e "lontano"), possiamo notare come quest'ultimo, attraverso l'inversione, acquisti maggiore rilievo e autonomia semantica.

(21) Perocchè sua possanza **a tutte è sopra** (M, I, 772)

- (22) [...] **Dalla città lontano**
Fermossi, e sotto il Neo frondichiomoso (P, I, 250-251)

Venendo ora ai casi di inversione del SP rispetto al sintagma da cui dipende, spicca per la sua estrema frequenza nel linguaggio poetico degli autori analizzati l'anastrofe che coinvolge la posizione di genitivo e nome, secondo l'ordine GN, che sovverte l'ordine atteso NG²⁴⁶. Essa riproduce una disposizione sintattica tipica delle lingue classiche e si dimostra immediatamente funzionale al tono aulico delle traduzioni; si tratta pertanto di una delle forme di inversione più ricorrenti e più caratteristiche del linguaggio poetico dei traduttori neoclassici. La frequenza d'impiego da parte degli autori varia tuttavia in maniera considerevole, come possiamo osservare nelle tabelle C1 e C2. Foscolo e Cesarotti mostrano una netta predilezione per l'ordine naturale, con percentuali superiori al 70 % in entrambi i libri analizzati, mentre in Monti e Pindemonte l'ordine inverso GN si avvicina al 50 % e nel caso del I libro dell'*Iliade* montiana si dimostra persino maggioritario. Se da un lato l'elevata frequenza del fenomeno lo rende abituale e dunque meno evidente all'interno del dettato, dall'altro contribuisce a caratterizzare, a livello macroscopico, il linguaggio poetico, accentuandone la solennità. Monti e Pindemonte si affidano dunque a questo strumento linguistico per elevare il tono della traduzione, ammantandola di arcaismo e ostentata poeticità. Per quanto riguarda collocazione ed estensione, in molti casi (direi la maggioranza) la struttura occupa una porzione del verso corrispondente all'emistichio

- (23) **De' popoli pastore**, e Polifemo (C, I, 369)

- (24) **Di Testore il figliuol** Calcante alzossi (M, I, 85)

²⁴⁶ La questione inerente l'ordine reciproco di tali sintagmi è affrontata in P. BENINCÀ, *L'ordine degli elementi della frase e le costruzioni marcate*, in GGIC, I, pp. 180-85.

(25) E gli porgeano lesti i garzonetti
 Di cinque forche i spiedi. [...] (F, I, 548-549)

(26) **De' Regi Re**, replicò a lui la Diva (P, I, 116)

ma, grazie all'addizione di uno o più aggettivi al SN, al SP o a entrambi, può espandersi e occupare l'intero verso

(27) D'immacolati buoi le pingui membra (C, I, 60)

(28) De' miei sudori bellicosi il frutto (M, I, 216)

(29) Di quell'inclito zoppo il magistero (F, I, 735)

(30) Della Regina i mal vissuti drudi (P, I, 153)

In questi casi vi è una perfetta corrispondenza fra misura metrica e misura sintattica, essendo i due emistichi costituiti rispettivamente dal genitivo e dal nome reggente, così che il verso si presenta unitario, seppur bipartito, talvolta caratterizzato dal parallelismo interno generato dalla ripetizione del gruppo AN, come si osserva in (27). Si differenzia sul piano ritmico il verso montiano (28), con una sfasatura fra partizione metrica e sintattica, così che la cesura si colloca fra N e A all'interno del SP, divenendo meno percepibile, mentre una pausa interna al secondo emistichio corrisponde al confine sintattico. L'anastrofe può comunque estendersi all'intero verso anche per una coppia di genitivi coordinati:

(31) E di cani e d'augelli orrido pasto (M, I, 5)

(32) Di tauri e capre rituali mandre (F, I, 364)

In questi casi, come nei precedenti, genitivo e nome si trovano rispettivamente nella prima e seconda porzione del verso; ciò avviene pure quando il gruppo GN non si estende per l'intero endecasillabo, generalmente

per la presenza di un verbo:

(33) *Volvea d'Agamennon l'agitata alma* (C, I, 37)

(34) *Se mai di voti trascuranza ei danni* (F, I, 78)

(35) *Gittate d'Iliòn le sacre torri* (P, I, 3)

Se l'ordine GN presenta già una sua chiara marcatezza sintattica, l'evidenza dell'anastrofe aumenta qualora il nome reggente sia a sua volta parte di un sintagma preposizionale e dunque la preposizione stessa si situi fra genitivo e nome:

(36) *Del saggio Ulisse alla fidata scorta* (C, I, 447)

(37) *Del risonante mar lungo la riva*²⁴⁷ (M, I, 44)

(38) *Se pria del padre alla magion deserta* (F, I, 116)

(39) *Del cortil su la soglia, e le sembianze* (P, I 146)

Del tutto assimilabili ai fenomeni ora descritti sono i casi di anteposizione di un SP diverso dal genitivo rispetto al nome da cui esso dipende; un tipo di disposizione la cui frequenza è tuttavia del tutto minoritaria

(40) *Ai can voraci ed agli augelli in preda* (C, I, 6) (cfr. 492)

(41) *Alla vergine padre, e sacerdote* (F, I, 434)

(42) *E all'amorosa vecchia in man la pose* (P, I, 561)

Decisamente più diffusi sono i casi di anteposizione di un SP rispetto

²⁴⁷ Il modulo diventa un vero e proprio stilema montiano, come si osserva dalla sua ricorrenza, sempre all'interno del primo libro: «[...] e del mar lungo la riva» (M, I, 414) e «Del mar lunghesso l'infecundo lido» (M, I, 428).

all'aggettivo da cui dipende; nella maggioranza dei casi il SP corrisponde a un complemento di relazione²⁴⁸ e l'aggettivo ha funzione predicativa

(43) Di mia suprema autoritade armato (C, I, 271)

(44) [...] e **d'onor vote e nude**
Son l'opre tue al par delle parole (M, I, 144-145)

(45) E fa **di roghi luttüoso** il campo (F, I, 447)

(46) Che **del succo de' grappoli ricolme** (P, I, 198)

Un'anastrofe ugualmente evidente consiste nell'anticipazione del secondo termine di paragone rispetto all'aggettivo che definisce l'ambito della comparazione,

(47) Dalle cui labbra discorrea la voce
più che liquido mel soave e piana (C, I, 350-351)

(48) Più che mel dolci d'eloquenza i rivi (M, I, 333)

(49) E l'eloquenza più che mel soave (F, I, 285)

(50) Telemaco fu preso: indi già fatto
di se stesso maggior, venne tra i Proci (P, I, 417-418)

Nelle tre traduzioni dell'*Iliade* questo tipo di inversione ricorre proprio nella resa del medesimo passo, ovvero la presentazione della capacità oratoria di Nestore, che precede il primo discorso dell'attempato eroe. Possiamo dunque supporre un'influenza della scelta di Cesarotti sulle traduzioni successive, a sua volta legata, probabilmente, alla volontà di rispettare l'ordine delle parole del testo greco²⁴⁹. Del tutto autonoma invece, e notevole per il risultato estetico, la scelta di Monti (48) di ricorrere a una

²⁴⁸ Sarebbe da vedere anche quando si tratta di compl. partitivo cfr M, I, 121.

²⁴⁹ Cfr. *Il.*, A, 249: «τοῦ καὶ ἀπὸ γλώσσης μέλιτος γλυκίων ῥέεν αὐδή».

perifrasi metaforica («d'eloquenza i rivi») e di costruire un endecasillabo a minore, chiaramente cesurato, con due anastrofi consecutive che ne scandiscono il ritmo.

Spostiamo ora l'attenzione sull'inversione della posizione reciproca di avverbio e verbo, secondo l'ordine Avv.-V. La collocazione dell'avverbio alla sinistra del verbo ha generalmente un carattere marcato, sebbene vi siano diversi contesti linguistici in cui è prevista²⁵⁰. Pertanto, quando l'avverbio ha una evidente funzione di completamento del significato del verbo, l'anastrofe diventa ben percepibile:

(51) Briseide **qui manda**. Or va, **fuor mena**,
Generoso Patròclo, la donzella (M, I, 441-442)

(52) **Prestamente chiamando** il gran Centimano (M, I, 526)

(53) Ciò detto, **innanzi andava**, ed il seguìa
Minerva. [...] (P, I, 175-176)

Fino a questo momento ho trattato della posizione reciproca di elementi sintattici, senza però considerare la collocazione dei membri della frase nucleare (soggetto, verbo e oggetto); ma sono proprio questi i sintagmi la cui posizione è più frequentemente invertita all'interno del dettato poetico. Se l'italiano prevede un ordine naturale SVO, come riportato da tutti i manuali di tipologia linguistica, nelle nostre traduzioni si ritrovano tutti i possibili ordini di combinazione dei tre costituenti, con un diverso grado di ricorrenza. Come possiamo vedere nelle tabelle A1 e A2, per i tre traduttori dell'*Iliade* l'ordine SVO è seguito nella maggioranza relativa delle frasi in cui i tre membri sono espressi; percentuale che cresce nella traduzione del III libro, raggiungendo la maggioranza assoluta. Al secondo posto, in quanto a ricorrenza, si colloca l'ordine SOV, nel quale si conserva la posizione iniziale

²⁵⁰ Sulla posizione preverbale o postverbale degli avverbi cfr. L. LONZI, *Il sintagma avverbiale*, in GGIC, II, pp. 353-56.

del soggetto. Un discorso a parte va fatto per i dati relativi all'*Odissea* di Pindemonte, in cui l'ordine SVO non raggiunge mai la maggioranza assoluta e, nel caso del I libro, nemmeno la maggioranza relativa, che spetta alla sequenza SOV, con soggetto iniziale e oggetto anticipato. In tutti i testi analizzati dunque la frequenza di costruzioni con inversione di almeno uno dei membri è piuttosto alta, spesso superiore alla metà delle frasi; in Foscolo però è netta la preferenza per l'ordine naturale, mentre in Pindemonte questo è decisamente minoritario, così che la disposizione di S, V e O sembra dipendere in maniera quasi esclusiva dalle scelte stilistiche dell'autore, indipendentemente dalle tendenze proprie della lingua. Ora, prima di considerare i passi che presentano la prima forma di inversione, consistente nella posticipazione del soggetto rispetto al verbo, secondo l'ordine VS, sarà opportuna una premessa. A differenza dell'oggetto diretto – che, fatta eccezione per casi molto specifici cui accenneremo in seguito, presenta una posizione stabilita all'interno della frase, ovvero a destra del verbo transitivo che lo regge – il soggetto può variare la sua posizione, ed essere dunque anteposto al verbo, con una frequenza decisamente maggiore. È questo il caso del soggetto dei verbi inaccusativi, che si colloca abitualmente dopo il verbo²⁵¹. Dunque, se l'ordine della frase italiana con verbo transitivo è SVO, la sequenza SV rappresenta l'ordine naturale²⁵² di una parte soltanto delle frasi: certamente la maggioranza, ma non la totalità. È probabilmente per questa ragione che la posticipazione del soggetto è stata scarsamente

²⁵¹ Cfr. G. SALVI, *La frase semplice*, in GGIC, I, pp. 47-56; in particolare a p. 55, si può consultare l'elenco dei possibili ordini dei costituenti, sulla base della distinzione fra verbi inaccusativi e non inaccusativi.

²⁵² Nella GGIC tale ordine sintattico viene così interpretato, anche ponendo una distinzione fra marcatezza pragmatica, in questo caso assente, e marcatezza sintattica: «Ci sono frasi che, in presenza di determinati verbi o costrutti verbali, mostrano comunemente il soggetto posposto al verbo. Queste frasi, nonostante, le apparenze, sono marcate sintatticamente. L'ordine 'verbo+sogg.' dipende dalla proprietà dei verbi in questione di avere un argomento sottocategorizzato non espresso che viene interpretato come tema dato; di conseguenza il soggetto, interpretato come nuovo, viene posposto al verbo. Questa costruzione, marcata sintatticamente, non lo è pragmaticamente» (P. BENINCÀ, G. SALVI, *L'ordine degli elementi della frase*, in GGIC, I, p. 123).

considerata negli studi che hanno affrontato l'ordine delle parole in poesia. Nella maggioranza dei casi, infatti, l'ordine VS asseconda delle tendenze proprie della lingua e non si dimostra per questo marcato a livello pragmatico. Tale ordine ricorre ad esempio con grande frequenza in presenza del *si* passivante («Non si rimanda la donzella amata» C, I, 135), con verbi passivi («Levârsi, e sciolto fu l'Acheo consesso» M, I, 402) o riflessivi («Impaurissi il vecchio, ed al comando | Obbedì [...]» M, I, 42-43), *verba dicendi* («Famoso Atride, gli rispose Achille» M, I, 164) e verbi di moto («Sorse il figlio di Testore Calcante»²⁵³ C, I, 98); senza che per questo la costruzione risulti artificiale. Tali considerazioni sono confermate anche dai dati presenti nelle tabelle A1, A2, B1, B2²⁵⁴: nelle frasi con verbo transitivo e oggetto espresso i casi di posticipazione del soggetto sono decisamente minoritari, mentre nelle frasi in cui compaiono solo S e V la ricorrenza cambia notevolmente, con l'ordine inverso VS che si avvicina al 50 %. Anche qui, nonostante la tendenza generale brevemente delineata, vi sono delle differenze cospicue fra i diversi autori: Monti, nel I libro preferisce decisamente l'ordine SV (69%), mentre nel III libro di Cesarotti l'ordine inverso è persino prevalente, seppur di poco (51%). Questi dati sono interessanti per comprendere le preferenze degli autori nella costruzione delle frasi; resta il fatto che la posticipazione del soggetto si dimostra una scelta, il più delle volte, a basso impatto. Tuttavia, così come per altre forme di inversione già osservate, ritengo vi siano alcuni casi in cui la posizione post-verbale del soggetto si dimostra piuttosto evidente dal punto di vista retorico

(54) [...] Ancor però di sdegno
Bollia torbido e grosso **il cor** d'Achille (C, I, 310-311)

²⁵³ Cfr. «Di Testore il figliuol Calcante alzossi» (M, I, 91).

²⁵⁴ Cfr. *infra*, pp. 253-256.

(55) Sì grida e piange: **penetrò quel suono**
Nei recessi del mar: Teti l'intese (C, I, 504-505)

(56) Se d'ogni cenno tuo ligio **foss'io** (M, I, 389)

(57) Del loro imperador **godan gli Achei** (F, I, 479)

(58) [...] e invano
Favellariami alcun del suo ritorno (P, I, 228-229)

La collocazione del soggetto alla destra del verbo è più volte accompagnata dall'anticipazione di un complemento indiretto preposizionale, come in (54) e (57), secondo l'ordine CVS, oppure si collega ad altre forme di inversione compresenti all'interno del verso: l'avverbio premesso al verbo in (58) e il complemento di relazione premesso all'aggettivo in (56). Il maggior rilievo acquisito dal soggetto per lo spostamento a destra è poi spesso rimarcato dalla sua posizione a fine verso, oppure, nel caso di (58) per un accento di 6^a che chiude l'emistichio cadendo sul pronome apocopato, di netta evidenza ritmica. Il verbo con elisione della vocale finale dinanzi al pronome di prima persona è un modulo stilistico ricorrente sia nella forma «foss'io» di (56) sia in «viss'io», «poss'io», «avess'io» o «diss'io»²⁵⁵. In ogni caso, come anticipato, la posizione post-verbale del soggetto è certamente più evidente in presenza di verbi transitivi, sia nella sequenza VSO

(59) Ordina Atride una lavanda sacra (C, I, 449)

(60) Destò quel dio nel campo un feral morbo (M, I, 12)

(61) Placano tutti l'Immortal co' cantici (F, I, 560)

(62) Mi fabbricarò i Numi acerbe cose (P, I, 324)

²⁵⁵ Le forme più frequenti sono certamente «foss'io» (C, XII; P, I, 289) e «poss'io» (M, IX, 560; C, I, 727; P, IV, 773), mentre minore è la presenza di «avess'io» (M, XI, 511; P, II, 79) e «diss'io» (P, XI, 75).

sia nell'ordine VOS

(63) *Campion terribilissimo: a te forse*
Avrà rispetto il Nume [...] (C, I, 215-216)

(64) E **mandò** loro in poppa **il vento Apollo** (M, I, 636)

(65) Udrà il lamento mio l'Onnipossente (F, I, 490)

(66) Che il bello Egisto rimembrava, a cui
Tolto avea di sua man **la vita Oreste** (P, I, 45-46)

In entrambe le sequenze sintattiche la cesura è piuttosto marcata: in VSO il soggetto tende a coincidere con la fine del primo emistichio e nella seconda metà del verso troviamo l'oggetto, accompagnato da attributo o complemento indiretto, mentre in VOS il soggetto si trova generalmente, com'è presumibile, alla fine del verso.

Passate in rassegna le tipologie principali di frase con soggetto alla destra del verbo veniamo ora a considerare il fenomeno speculare, ovvero l'anticipazione dell'oggetto diretto. Come premesso, l'italiano moderno prevede, in maniera piuttosto stringente, l'ordine VO, fatto salvo per casi specifici di collocazione iniziale di elementi pronominali, come nel caso delle relative («[...] né vana | esser può cosa che il mio capo accenna» M, I, 699), delle interrogative («Che dì tu mai? soggiunse Achille[...]» C, I, 175) e nell'impiego dei pronomi clitici («Ned or né poscia più ti colga io mai» M, I, 34). Negli altri contesti sintattici l'oggetto – a differenza di quanto succedeva nell'italiano antico, in cui era ammessa una sua anticipazione²⁵⁶ – deve collocarsi dopo il verbo transitivo che lo regge; una sua eventuale anticipazione necessita di una ripresa pronominale, nell'ambito della

²⁵⁶ L'ordine OV nell'italiano antico era infatti ammesso e collegato a determinate funzioni comunicative, assumendo dunque una valenza pragmatica, come si legge in L. VANELLI, *Ordine delle parole e articolazione pragmatica nell'italiano antico*, «Medioevo romanzo», 1999, pp. 229-246.

dislocazione a sinistra²⁵⁷. Il linguaggio poetico si attiene tuttavia solo in parte a tali limitazioni e l'oggetto diretto può collocarsi prima del verbo; l'inversione assume dunque una connotazione di registro e stilistica²⁵⁸. Infatti, sebbene le tabelle B1 e B2²⁵⁹ mostrino una netta prevalenza dell'ordine diretto VO, l'anticipazione dell'oggetto ricorre in maniera consistente, confermando la tendenza dei traduttori neoclassici all'inversione dei costituenti sintattici. Anche qui però spiccano le opposte preferenze di Foscolo e Pindemonte: il primo predilige decisamente l'ordine diretto – nel III libro si ritrova nel 75 % delle frasi – mentre il secondo pone molto frequentemente il verbo in prima posizione, così che nel II libro dell'*Odissea* l'ordine OV compare nel 58 % dei casi, in accordo con il favore dimostrato da Pindemonte alle forme di inversione sintattica. Venendo ora agli esempi testuali, ritroviamo questo tipo di anastrofe sia in assenza di soggetto esplicito:

(67) [...] **altrui comanda,**
A me non già, che 'l tuo poter non curo (C, I, 415-416)

(68) Prima i giumenti e i presti veltri assalse (M, I, 65)

(69) La mia diletta figlia a me sciogliete (F, I, 24)

(70) Fra cotali pensier **Pallade scorse** (P, I, 167)

sia quando il soggetto è presente e precede l'oggetto, secondo l'ordine SOV,

²⁵⁷ «Nel caso del verbo transitivo, si vede chiaramente che se il compl. oggetto appare in una posizione diversa da quella postverbale, adiacente al verbo appare un pronome clitico accordato coll'oggetto stesso: ci troviamo in questo caso di fronte ad una costruzione marcata» (P. BENINCA, *L'ordine degli elementi della frase*, in GGIC, I, p. 120); per quanto riguarda la dislocazione a sinistra cfr. *ivi*, pp. 130-131 e 153-156.

²⁵⁸ «L'anteposizione (o «inversione») del complemento oggetto rispetto al soggetto e al predicato, talvolta con il soggetto in posizione finale, è una delle più comuni caratteristiche di enfasi stilistica della lingua letteraria, in particolare nella poesia antica e moderna» (L. SERIANNI, *Grammatica italiana*, Torino, UTET, 1989, p. 95).

²⁵⁹ Cfr. *infra*, pp. 253-256.

(71) Or **tu quel giorno** a lui **rappella**, e stringi
Le sue ginocchia [...] (C, I, 554-555)

(72) Poiché Apollo Crisëide mi toglie (M, I, 243)

(73) [...] e se una Dea più forte
Te generava, **egli più genti regna** (F, I, 324-25)

(74) Che Ulisse al fine il natio suol rivegga? (P, I, 123)

oppure quando lo segue nella sequenza OSV

(75) Che il posseduto premio ognun riporti (C, I, 181)

(76) Ché **la salvezza io cerco**, e non la morte (M, I, 157)

(77) Se mai di voti **trascuranza ei danni** (F, I, 78)

(78) [...] al più infelice
degli uomini **la vita**, ospite, **io deggio** (P, I, 293)

L'oggetto preposto in (76) presenta anche una chiara valenza pragmatica, consistente in una focalizzazione contrastiva che declina l'antitesi salvezza/morte; il verso si dimostra poi sintatticamente e ritmicamente tripartito, con un primo emistichio segnato da una pausa interna fra O e S. Similmente (78) si caratterizza, oltre che per una chiara cesura con accento ribattuto di 6^a e 7^a, per una bipartizione del secondo emistichio, dovuta all'inciso vocativo. L'ordine OVS, che completa la casistica degli ordini possibili dei costituenti della frase nucleare, si caratterizza per una compresenza prolessi dell'oggetto e posticipazione del soggetto, assumendo una forma del tutto invertita rispetto al modello soggiacente SVO.

(79) Ampio rogo feral rasmembra il campo (C, I 79)

(80) Alme più forti non nudria la terra (M, I, 353)

(81) I ritondi canestri empîer le ancelle (P, I, 203)

Tutti gli esempi riportati presentano un primo emistichio costituito dall'oggetto accompagnato dai relativi aggettivi - nel caso di (79) disposti secondo l'efficace ordine ANA - mentre la seconda porzione del verso contiene verbo e soggetto; ne derivano versi nettamente cesurati con due emistichi unitari al loro interno.

Per molti aspetti assimilabile all'anticipazione dell'oggetto è lo spostamento alla sinistra del verbo di altri complementi nucleari; anche in questo caso il legame fra verbo e complemento è decisamente forte e l'ordine VC è percepito come naturale, tanto che l'ordine inverso si carica di evidenza retorica; cosa che non accade in presenza di complementi non nucleari, la cui posizione è variabile.

(82) E presa per le braccia **a me sia tratta**
Briseide sua [...] (C, I, 460-61)

(83) **Ai Mirmidoni impera**, io non ti curo²⁶⁰ (M, I, 241)

(84) **Del loro imperador godan** gli Achei (F, I, 479)

(85) **Dell'unic'occhio vedovò** la fronte (P, I, 102)

L'anticipazione di complementi nucleari ricorre con una certa frequenza in tutti gli autori e in modalità simili. Nella maggioranza dei casi il complemento assolve una funzione di termine, introdotto dunque dalla preposizione *a*, semplice o articolata; il costrutto che ne deriva ha una sua particolare coesione, soprattutto quando occupa un solo emistichio, come si osserva in (82) e (83). L'anticipazione del complemento è poi spesso accompagnata dalla posticipazione del soggetto, come in (84) e (82); qui essa genera la sequenza CVS, che presenta una inversione reciproca dei rapporti

²⁶⁰ Foscolo opta per la stessa disposizione: «Va, le navi rimena e le tue torme | Alle tue prode, e a' Mirmidoni impera» (F, I, 206-07).

sintattici di C e S. Sia in (83) sia in (84) l'anticipazione ha una valenza pragmatica piuttosto evidente e corrisponde a una focalizzazione contrastiva.

Altro tipo di anastrofe decisamente ricorrente è quello che vede il nome del predicato in posizione anteposta al verbo *essere*, in diversi casi insieme alla posticipazione del soggetto:

(86) **Più grande egli** è perché ha da Giove impero (C, I, 392)

(87) Un pauroso, un vil certo sarei (M, I, 388)

(88) **Chè terribile** è il padre ad affrontarsi (F, I, 707)

(89) **Ospite mio paterno** è il forestiere (P, I, 533)

In modalità alquanto affini troviamo spesso l'anticipazione del complemento predicativo rispetto al verbo. Ricordo che l'uso di aggettivi in funzione predicativa ha una presenza molto consistente in tutte le traduzioni, e che la loro sede di collocazione è decisamente variabile nonché spesso legata alla presenza dell'iperbato che può distanziare l'aggettivo sia dal nome di riferimento sia dal verbo. Per il momento però consideriamo le forme di inversione interne al verso:

(90) [...] Tacea Giove pensoso,
Ed **incerto pareo** [...] (C, I, 712)

(91) Nè gabbo tu mi fai, divino Achille
Nè persuaso al tuo voler mi rechi (M, I, 177-178)

(92) E sciagurato più d'ogni uomo vivi (F, I, 487)

(93) **Stupefatta rimase**, e, del figliuolo
portando in mezzo l'alma il saggio detto (P, I, 468-469)

Lo spostamento a sinistra del predicativo, su cui cade anche il primo *ictus* del verso, ha in molti casi la funzione di sottolineare il suo peso

semantico, costituendo una costruzione marcata anche a livello pragmatico. Nel caso di (91) si può poi osservare la ripetizione della stessa struttura su due versi consecutivi: parallelismo rafforzato dalla presenza dell'anafora iniziale.

Con l'anastrofe del predicativo si conclude l'elenco delle forme di inversione più ricorrenti e agevolmente classificabili, interne alla frase semplice; è dunque giunto il momento di volgere l'attenzione alle inversioni che riguardano i membri della frase complessa, in particolare nel rapporto fra subordinata e sovraordinata. La questione non riguarda le subordinate circostanziali, la cui posizione è essenzialmente variabile, bensì le frasi oggettive e soggettive, e in particolar modo quelle all'infinito, che ricorrono di norma alla destra del verbo, cui sono strettamente connesse. Le frasi infinitive preposte al verbo possono avere funzione di oggetto

(94) [...] depredando i doni
Di chi **d'opporsi** a tua baldanza **ardisce** (C, I, 320-321)

(95) Il crudel morbo **allontanar gli piaccia** (M, I, 89)

(96) E i Danai **popolar vedi** le prode (F, I, 514)

(97) Del toccarla giammai non s'attentasse (P, I, 554)

oppure, senza grande differenza nella disposizione sintattica, funzione di soggetto

(98) [...] a te **regnar conviensi**
Sopra il tuo cor, come su noi tu regni (C, I, 396-397)

(99) Se pur morte **fuggir ne fia concesso** (M, I, 79)

(100) Il predato a' paesi è ormai diviso,
Nè più alle schiere **accomunarlo giova** (F, I, 147-148)

(101) Perché Femio racconti i tristi casi
De' Greci, biasmo **meritar non parmi** (P, I, 454-455)

Sul piano sintattico vediamo come in diversi casi - (95) (99) e (101) - l'oggetto diretto precede il verbo intransitivo all'infinito; è comunque frequente anche il suo posizionamento fra i due verbi invertiti, ma di ciò si tratterà in seguito a proposito dell'iperbato. Più rara la collocazione dell'oggetto dopo la coppia di verbi, come avviene in (96), dove osserviamo una disposizione del tutto artificiale: l'oggetto del verbo principale «vedi» è anteposto, mentre l'oggetto dell'infinito «popolar» segue il gruppo verbale, passando dunque da una costruzione lineare V'O'V''O'' ad una "a incastro" del tipo O'V''V'O'', e generando un chiasmo sintattico. Bisogna specificare che, a differenza di tutti gli altri casi, in (96) non tutta la subordinata oggettiva è anticipata al verbo reggente, ma solamente S e V, mentre O lo segue; è dunque possibile individuare una interazione con l'iperbato.

A livello metrico si osserva invece la differenza fra i versi in cui la coppia verbale occupa un medesimo emistichio - dimostrandosi molto coesa anche a livello ritmico, come in (95) e (100) - e quelli in cui i verbi sono separati dalla cesura: in (99) l'infinito risulta legato all'oggetto che lo precede e staccato dal verbo che segue, secondo un andamento prosodico prima ascendente, che culmina nell'accento di 6^a dell'infinito apocopato, e poi discendente. Del tutto minoritaria è invece l'incidenza di frasi oggettive e soggettive esplicite anticipate al verbo, del tipo «Che al ver t'apponga ho caro. Or siedì, e taci» (M, I, 748), in cui non ritroviamo quella sorta di compattamento sintattico che caratterizza il gruppo *infinito-verbo principale*, e che molto probabilmente i poeti ricercavano.

3.1.2 L'iperbato

Per descrivere le varie possibili realizzazioni dell'iperbato all'interno delle traduzioni seguirò un ordine grosso modo simile a quello seguito nella casistica riferita all'anastrofe, considerando per prime le forme di dilatazione che riguardano i membri di un unico sintagma, poi quelle di sintagmi contigui all'interno della frase semplice e infine quelle, pochissimi casi, che coinvolgono i membri di frasi diverse. Come potremo osservare, tutti i costituenti sintattici suscettibili di inversione possono anche essere separati dall'interposizione di un altro elemento, sebbene tale separazione non generi necessariamente un effetto retorico, e dunque iperbato, mentre non tutti i costituenti separabili possono anche essere invertiti. È questo il caso dell'iperbato che riguarda articolo e nome: la posizione dei due elementi che costituiscono il sintagma nominale non può essere invertita né nella lingua ordinaria né nel linguaggio poetico. La possibilità di separazione, con collocazione di altri elementi, è favorita invece dalle tendenze proprie della lingua, che ammettono appunto in tale posizione un sintagma aggettivale («Le mortifere punte [...]» M, I, 67), ma anche un sintagma avverbiale (“la già nota sentenza”) o un verbo al participio (“la molto apprezzata scelta”), sia pure raramente e in contesti formali o letterari²⁶¹. Il linguaggio poetico classicista, che tende appunto a estendere e variare le possibilità già proprie della lingua, senza introdurre strutture sintattiche recisamente escluse, contempla forme di iperbato fra articolo e nome piuttosto accentuate:

(1) **Le** stillanti d'ambrosia **auguste chiome** (C, I, 735)

(2) **La** simile alle dee **presta donzella** (M, XI, 856)

²⁶¹ Per una precisa descrizione degli elementi che possono situarsi fra articolo e nome si veda L. Renzi, *L'articolo*, in GGIC, I, pp. 360-62. A proposito della possibile collocazione di un SP fra articolo e nome, del tipo “la di lui madre”, si afferma che «*di lui* prende il posto dell'aggettivo *suo*. Nei due casi si può dire quindi che in definitiva all'articolo segue un aggettivo» (p. 361).

(3) **La** destinata dagli Dei **stagione** (P, I, 27)

(4) **La** per sé viva del suo padre **imago** (P, I, 412)

Bisogna precisare che simili figure non sono affatto frequenti nei testi analizzati: nel caso di Monti²⁶² e Foscolo non si registra nemmeno una occorrenza nei libri I e III, in Cesarotti troviamo due sole occorrenze, mentre in Pindemonte il fenomeno è più presente²⁶³. Tale forma di iperbato pone rispettivamente all'inizio e alla fine del verso articolo e nome, creando una tensione interna che aumenta la compattezza del verso stesso. I sintagmi interni sono dipendenti dal nome finale e corrispondono a un SA (1) (2), un SV con verbo al participio (3), oppure un SP, come in (4), dove troviamo due sintagmi entrambi dipendenti da «imago»; sia i SA sia i SV si legano a loro volta a dei SP, con funzione d'agente o di relazione. Fra articolo e nome possiamo dunque trovare un numero limitato di elementi: un aggettivo o un verbo al participio, con SP da esso dipendente, oppure un SP dipendente direttamente dal nome e anteposto a questo tramite anastrofe (4). È opportuno sottolineare che in tutti questi casi l'iperbato è associato a forme di anastrofe, riguardanti l'ordine reciproco degli elementi frapposti o la posizione dell'elemento frapposto rispetto al nome. Infatti, per quanto l'aggettivo possa di norma precedere il nome, qualora il SA comprenda anche un SP dipendente dall'aggettivo, esso dovrebbe collocarsi alla destra del nome²⁶⁴, a contrario di quanto avviene negli esempi riportati. Similmente a quanto detto per l'iperbato Art. [...] N piuttosto limitata è la ricorrenza di casi di separazione di altri tipi di determinante, in particolar modo gli aggettivi determinativi, dal nome cui si riferiscono. La decisione di trattare separatamente questa categoria di aggettivi dipende infatti dal particolare

²⁶² Nella traduzione di Monti si registra un caso di separazione di articolo e nome, però di evidenza retorica molto limitata: «[...] Il figlio mio, | cui volge il fato la più corta vita» (M, I, 669).

²⁶³ Oltre ai versi riportati, il fenomeno si ritrova anche in P, I, 508 e P, I, 537.

²⁶⁴ Cfr. M. NESPOR, *Il sintagma aggettivale*, in GGIC, I, p. 425: «solo il Sa postnominale può avere un complemento».

rapporto che si instaura con il nome, per molti aspetti simile a quello fra Art. e N, come dimostra anche la collocazione a sinistra, che non ammette inversioni:

(5) Per **quel** che lo investìa **divino spirto** (C, I, 103)

(6) Con **questa** di parole **aspra tenzone** (M, I, 401)

(7) Ma **questi** di Mercurio **utili avvisi** (P, I, 63)

(8) **Questo** ancor non pensò **novello inganno** (P, II, 120)

Anche in questo caso il determinante e il nome si pongono agli estremi del verso e fra loro si trova un Sp (6) (7) anteposto al nome, un Sv (8) oppure una intera frase relativa (5), la cui anteposizione costituisce peraltro un interessante caso di anastrofe. Si noti che, mentre in (5), (6) e (7) l'elemento interposto è interno al SN, in (8) si tratta del verbo reggente, di cui il sintagma scisso è oggetto. Significativo il fatto che in tutti gli esempi il nome finale non si presenti isolato, bensì preceduto da un aggettivo qualificativo, formando un gruppo AN che coincide con il secondo emistichio di endecasillabi *a maggiore*, in cui la cesura è ben percepibile, la seconda porzione del verso risulta compatta, mentre la prima porzione è segnata da una pausa sospensiva che segue il determinante. Piuttosto interessante, nella traduzione di Pindemonte, il fatto che questo iperbato ricorra all'interno di due passi pressoché identici («O quella udrai voce fortuita, in cui | Spesso il cercato ver Giove nasconde» P, I, 370-71 e «O quella udir voce fortuita, in cui | Spesso il cercato ver Giove nasconde» P, I, 270-71)²⁶⁵, confermando il fatto che spesso uno specifico ordine delle parole può legarsi a un preciso momento comunicativo. Veniamo ora alla separazione del quantificatore, generalmente appartenente alla categoria grammaticale degli aggettivi

²⁶⁵ I versi corrispondono infatti a versi pressoché identici del testo greco: Od., α, 282-83; β, 216-17.

indefiniti, dal nome con cui concorda, che si realizza in modo alquanto simile a quanto già osservato, ma con una maggiore frequenza.

(9) **Tutti** dal seggio lor s'alzaro i **Numi** (C, I, 741)

(10) Salvete, araldi, e v'appressate. In voi
niuna è **colpa** con meco. [...] (M, I, 438-39)

(11) Perché **tanta** ne preme **ira** d'Apollo (F, I, 77)

(12) **Molti** dentro del cor sofferse **affanni** (P, I, 6)

L'aggettivo si colloca il più delle volte a inizio verso, con il nome alla fine (9) (12), sebbene in alcuni casi i membri dell'iperbato si estendano solo per una porzione del verso; nel caso di (10) persino inferiore all'emistichio, essendo l'elemento interposto un verbo monosillabico e unito alla sillaba precedente da sinalefe. Il quantificatore maggiormente impiegato in questa forma di iperbato è certamente l'aggettivo *tutto*, mentre *nessuno*, *molto*, *tanto* e *alcuno* sono più sporadici.

Veniamo ora a un iperbato sostanzialmente omologo a quello appena osservato, ovvero all'interposizione di uno o più sintagmi fra aggettivo qualificativo e nome; anche qui l'aggettivo è un elemento appartenente al SN il quale viene in questo modo scisso. Sebbene, come avremo modo di osservare, la figura si distenda più frequentemente su versi consecutivi che all'interno del singolo verso, essa è molto ricorrente, tanto da poterla considerare un carattere tipico del linguaggio poetico neoclassico. Sarà dunque opportuno ragionare sulla sua presenza negli autori. Se consideriamo le forme di iperbato che riguardano sia gli aggettivi qualificativi sia gli indefiniti, sempre all'interno del singolo verso, il dato più evidente è la loro scarsa presenza in Cesarotti; ma è anche notevole la ricorrenza in Foscolo, il quale, generalmente più parco nell'uso delle figure dell'*ordo verborum*, fa ampio uso di questo tipo d'iperbato, superando anche

Monti e Pindemonte. In accordo con quanto già affermato in precedenza a proposito della generale preferenza per l'ordine AN, rispetto a quello NA, gli elementi separati formano il più delle volte una struttura A [...] N:

- (13) [...] candido agnello
Offrasi al Sol, **fosca** alla terra **un'agna** (C, III, 146-147)
- (14) **Pestiferi** vibrò **dardi** mortali (M, I, 498)
- (15) E **immani** di montagne **occupatori** (F, I, 123)
- (16) **Scarso** del suo ritorno avria **diletto** (P, I, 309)

mentre decisamente meno ricorrente appare la formula N [...] A

- (17) **Opra** chiedi **odiosa**, che nemico
Farammi a Giuno [...] (M, I, 688-89)
- (18) **La filatrice** delle lane **antica** (F, III, 433)
- (19) Ma **vita** vive **solitaria e trista** (P, I, 257)

L'elemento interposto è generalmente il verbo di cui il sostantivo è oggetto, oppure, meno frequentemente, soggetto; ma può anche trattarsi di un Sp che dipende dal nome (15) (18) o che costituisce un argomento del verbo (13). La figura risulta certamente più significativa nella sua forma con aggettivo anteposto, non soltanto per la maggiore ricorrenza, ma in primo luogo per il notevole peso stilistico. La dilatazione, infatti, genera tensione qualora il primo elemento - in questo caso l'aggettivo - richieda un suo necessario completamento; ci troviamo dunque dinanzi a versi con una notevole compattezza, in cui l'elemento iniziale e quello finale si richiamano a distanza con forza attrattiva, generando un campo magnetico che percorre il verso, come si vede chiaramente nel bilanciamento interno e nell'efficacia espressiva di (14) e (15). La struttura può anche essere ripetuta in versi

successivi, con chiaro effetto di parallelismo sintattico, come fa Monti:

- (20) Nè **l'aurata** mancò **lira** d'Apollo
Nè **il dolce** delle muse alterno **canto** (M, I, 801-802)

Se da un lato i versi contengono espressioni linguistiche compatte, dall'altro essi appaiono segnati da fratture sintattiche che si traducono in brevi pause: la prima si colloca subito dopo l'aggettivo anteposto, dividendo il primo emistichio, mentre la seconda coincide con la cesura, che nel primo verso è anche rimarcata dall'accento ribattuto. La raffinata arte montiana associa in questi versi una tendenza alla ripetizione – resa chiara dall'anafora iniziale, oltre che dall'iperbato ripetuto – a una variazione dell'andamento ritmico e dei moduli sintattici: prima l'ordine NG, poi GN.

Consideriamo ora un iperbato che non riguarda i costituenti del Sn, bensì quelli del Sv, ovvero la dilatazione di ausiliare e participio. Si tratta di un iperbato decisamente forte, visto che separa parole strettamente interdipendenti, essendo componenti di una medesima forma verbale. Anche in questo caso possiamo trovare sia l'ordine diretto sia quello inverso; sia forme perifrastiche attive, sia passive:

- (21) La pingue preda, e la rapita donna
S'abbia chi vinse, e **sia** l'assedio **sciolto** (C, III, 389-390)

- (22) Oh, **scelta** una crudel morte **m'avessi** (M, III, 227)

- (23) Temo non t'**abbia** lusingando **tratto**
Ad assentirle per amor d'Achille (F, I, 665)

- (24) Non **fu** de' Proci nel cospetto **giunta** (P, I, 429)

I luoghi in cui questo iperbato si realizza, peraltro non molti²⁶⁶, si dimostrano piuttosto eterogenei fra loro, sia per la posizione all'interno del

²⁶⁶ In particolare in Cesarotti e Foscolo l'iperbato Ausiliare [...] Participio compare una sola volta fra I e III libro, ovvero nei passi riportati, mentre in Monti e Pindemonte si registrano quattro occorrenze nei due libri.

verso, variabile e non corrispondente alle unità o sotto unità metriche, sia per la natura linguistica degli elementi interposti, nel caso di (23) una subordinata al gerundio. L'unica costante che posso rilevare è la collocazione del secondo elemento, sia esso participio oppure ausiliare, a chiusura dell'endecasillabo. A livello ritmico, rispetto ad altri tipi di iperbato, questo non genera particolari partizioni interne al verso, così che le pause prosodiche corrispondono in ogni caso alla cesura metrica, che solo in (y) cade dopo il primo elemento del costrutto. Rimanendo nell'ambito del Sv si consideri ora la separazione dei verbi servili o fraseologici dal verbo che reggono: è una forma di iperbato piuttosto diffusa, sebbene lo sia meno all'interno del singolo verso, e riguarda nella grande maggioranza dei casi i verbi *dovere, potere, volere + infinito*, ma anche *fare + infinito* o *andare + gerundio*²⁶⁷:

(25) **Biasmare** i Teucri né gli Achei **si denno** (M, III, 205)

(26) Non **dee** la spada **contrastar** col scettro (C, I, 393)

(27) Le cicale sugli alti alberi assise
Fanno alla selva **udir** voci perenni (F, I, 169-70)

(28) [...] se mai
potesse Itaca sua **trargli** dal petto (P, I, 83-84)

L'ordine dei due elementi del gruppo verbale può essere diretto oppure inverso; i sintagmi interposti sono, nella maggioranza dei casi, il soggetto (25) (26), l'oggetto diretto (28) oppure un complemento indiretto (27). È interessante notare come alcuni costituenti della frase nucleare risultino "inglobati" all'interno del Sv, similmente a quanto visto nell'iperbato Aus. [...] Part.; nel caso di (25) la figura occupa l'intero verso, che si caratterizza per una netta ed efficace simmetria interna, di tipo chiastico.

²⁶⁷ Cfr. «[...] ei poscia in giro | n'andò agli altri mescendo [...]» (C, I, 835-836).

Una particolare forma di iperbato coinvolge i due membri di congiunzioni²⁶⁸ quali *prima che* o *più che*; essi, nel linguaggio ordinario, si trovano generalmente accostati a costituire una unità sintattica, ma nel linguaggio poetico classicista possono essere separati. Ciò avviene solamente in Pindemonte, il quale si dimostra, anche in questo caso, il più incline dei traduttori a sperimentare forme anche inconsuete di disposizione sintattica:

(29) **Prima** non si stancò, **che** alla sua terra
venuto fosse il pellegrino illustre (P, I, 32-33)

(30) **Più** gli portava amor, **che** ogni altra serva (P, I, 556)

In entrambi i casi la frase reggente, preceduta dal primo elemento della congiunzione, occupa il primo emistichio, corrispondente a un settenario tronco; dopo la cesura si colloca l'elemento dipendente, che costituisce un necessario completamento del significato.

Volgiamo ora l'attenzione a una figura molto frequente nel linguaggio poetico dei nostri autori, che può perciò essere considerata un elemento caratteristico di questo genere di scrittura: l'iperbato che separa il genitivo dal sostantivo di riferimento. Come l'anastrofe GN era uno delle forme più diffuse ed evidenti dell'*ordo verborum artificialis*, così lo è l'iperbato che coinvolge i due membri, peraltro spesso associato all'anastrofe: lo stretto legame che unisce N e G rende la loro separazione una chiara emergenza linguistica, e la carica di valenza retorica. La costruzione può presentarsi nell'ordine diretto N [...] G

(31) [...] e se pur Giove
Consente un dì che l'opulenta Troja
Preda sia **di nostr'arme** [...] (C, I, 184-86)

(32) Nel **seno** entrati **del profondo porto** (M, I, 570)

²⁶⁸ Si tratta di locuzioni composte da un elemento avverbiale ("più", "prima") e uno propriamente connettivo ("che").

(33) Ma **il furor** non tacea **del divo Achille** (F, I, 255)

(34) Che **la volta** sopportano **del cielo** (P, I, 80)

oppure nella forma G [...] N, associata dunque all'anastrofe degli elementi disgiunti. In questa variante la ricorrenza della figura è complessivamente maggiore, sebbene non in tutti gli autori

(35) **Del suo fedel** vede **il periglio** e accorre
La bella Dea che **de' suoi giorni** ha **cura** (C, III, 498-499)

(36) **Degli esanimi corpi** ardean **le pire** (M, I, 68)

(37) **Di Migdonio e d'Otreo** vidi **le schiere** (F, III, 204)

(38) Certo **d'uom vile** non avea **l'aspetto** (P, I, 527)

Il più delle volte, come si evince dai passi riportati, l'elemento interposto è il verbo, rispetto al cui il nome può essere il soggetto, l'oggetto oppure un argomento espresso da un Sp; pertanto alla figura può anche associarsi la posticipazione del soggetto (36) o l'anteposizione dell'oggetto (34). Il sintagma interposto può tuttavia essere anche diverso dal verbo, come si osserva in Monti («Vinci del padre coll'ossequio l'ira» M, I, 767). I sintagmi coinvolti nell'iperbato si estendono spesso all'intero verso, talvolta preceduti da congiunzione, ma non sono infrequenti i casi in cui la costruzione occupa una porzione di testo inferiore all'unità metrica (31) (35). Diverso è certamente l'effetto dell'iperbato in presenza dell'ordine diretto, rispetto a quello prodotto dall'ordine inverso: nel secondo caso infatti si nota uno stacco fra il G iniziale ed il gruppo VN, coincidente con la cesura, e si genera un verso chiaramente bipartito dal ritmo cadenzato incline alla magniloquenza, come si nota in (36) e (37). Come già detto, questa forma d'iperbato è presente in tutti gli autori, ma con ricorrenza e secondo modalità diverse. In Cesarotti la figura si trova raramente nel singolo verso, e non lo

occupa interamente; è invece più diffusa fra versi successivi. Diventa così ancora più significativa la sua presenza ripetuta in (35), che apre il primo verso e chiude il secondo, conferendo evidenza ed equilibrio al passo. Pindemonte non ne fa largo uso, sebbene sia generalmente propenso ad un uso massiccio delle figure dell'*ordo verborum*. All'opposto, nella traduzione di Foscolo la costruzione ricorre con una certa frequenza anche all'interno del singolo verso e soprattutto nella forma N [...] G, a differenza degli altri traduttori e in accordo allo scarso favore accordato dal poeta all'ordine GN. L'efficacia ritmica e stilistica di (36) rappresenta dunque una rarità, piuttosto che una tendenza. Per individuare la massima ricorrenza di tale forma d'iperbato bisogna guardare alla traduzione di Monti, il quale ne fa appunto un proprio stilema caratterizzante, con una netta preferenza per l'ordine GN e la tendenza a occupare l'intero verso, ricercando una precisa cadenza ritmica, associata all'elevazione stilistica. Certamente non molto frequenti sono gli iperbati che riguardano un nome e il Sp da esso dipendente, ma diverso dal genitivo, del tipo «La Dea rispose dalle luci azzurre» (M, I, 277) oppure «O dall'arco d'argento, odimi! O Nume» (F, I, 45), la cui singolarità rende però ancora più percepibile l'effetto di straniamento. In forme assimilabili all'iperbato G [...] N, ma con minore diffusione, troviamo la separazione dell'aggettivo dal Sp ad esso collegato, che ha generalmente funzione logica di relazione.

(39) [...] un guiderdon mi daranno
che 'l primo agguagli, e che **di me** sia **degno**²⁶⁹ (C, I, 199-200)

(40) De' moribondi Achei fatta pietosa (M, I, 74)

(41) E **piena** ho già l'anima mia **di pianto** (F, III, 464)

L'elemento frapposto è anche in questi casi un verbo; gli aggettivi

²⁶⁹ Cfr. «Qual ei si sia, di riverenza è degno» (C, III, 99).

hanno funzione predicativa e l'ordine può sia essere diretto (41) sia inverso (39) (40). In (y) si osserva la netta divisione interna dell'endecasillabo, caratterizzato da una cesura collocata fra gli accenti di 6^a e 7^a; in (41) invece troviamo un verso ugualmente bipartito, ma con la particolarità di un accento ribattuto di 4^a e 5^a posizione, ai cui estremi si collocano A e G, che si richiamano sia a livello sintattico sia fonico, con un risultato di notevole compiutezza estetica.

È ora giunto il momento di prendere in esame le forme di iperbato che riguardano gli elementi della frase nucleare S, V e O, premettendo che ci troviamo di fronte a fenomeni in parte diversi da quelli finora descritti. L'iperbato si basa infatti sulla separazione di elementi – siano essi sintagmi o parole costituenti un medesimo sintagma – che la lingua vorrebbe adiacenti, sulla base di uno stretto legame sintattico; più forte è tale legame, per cui è percepito necessario l'accostamento degli elementi stessi, e più chiara sarà la valenza retorica della loro separazione, come avviene, ad esempio, nell'iperbato Aus. [...] Part. Nel caso dei costituenti della frase nucleare l'iperbato consiste nella separazione del soggetto dal verbo, oppure del verbo dall'oggetto. Questi elementi tuttavia non si presentano necessariamente giustapposti e una loro separazione, ad esempio attraverso un Sp corrispondente a un complemento circostanziale, risulta del tutto naturale, come vediamo in «Nissuno in terra sul tuo sacro capo | Stenderà l'empia man» (C, I, 122-23). Potrebbe dunque apparire una forzatura il fatto di annoverare fra gli iperbati le forme di separazione di tali costituenti sintattici. Bisogna dunque procedere con cautela nella definizione di questa casistica, nella consapevolezza che, in questo contesto, il confine fra ciò che rientra o meno nella categoria dell'iperbato appare piuttosto labile. Il criterio al quale mi sono attenuto è quello della distanza, sulla cui base si può constatare come certe forme di allontanamento di S o O da V abbiano effettivamente una valenza retorica. I casi cui faccio riferimento riguardano tuttavia sintagmi posti ad almeno un verso di distanza dal verbo, attraverso la

collocazione di più sintagmi o intere frasi. Di tali fenomeni si tratterà tuttavia nelle prossime sezioni. Non ho dunque riscontrato casi in cui la separazione di S da V all'interno del verso rappresenti, in quanto tale, un iperbato, poiché anche in un verso quale «Io qui dal ciel discesi ad acchetarti» (M, I, 278), l'effetto retorico appare piuttosto legato all'anticipazione di argomenti del verbo piuttosto che alla distanza fra S e V. Diversa è invece la questione inerente la separazione di V e O, poiché esistono delle espressioni linguistiche in cui il verbo transitivo necessita dell'oggetto per il completamento del significato della frase e il suo allontanamento genera pertanto tensione

(42) Che **fece** a Crise sacerdote **oltraggio** (M, I, 14)

(43) **Daremo** alle divine onde **la nave** (F, I, 162)

(44) Ed anch'ei **fama**, viaggiando, **acquisti** (P, I, 133)

L'elemento che si frappone fra V e O è generalmente un argomento del verbo, ma può anche essere un inciso, in (z) costituito da una subordinata implicita al gerundio. In (42) troviamo l'espressione "fare oltraggio"²⁷⁰, che costituisce una unità semantica sostanzialmente equivalente al transitivo "oltraggiare"; tale unità richiede pertanto una contiguità sintattica, la cui assenza genera l'iperbato. La struttura ritmica dei versi risente di questa separazione, così che oltre alla cesura, sottolineata in (43) dall'accento ribattuto di 6^a e 7^a e in (44) dalla presenza dell'inciso, si percepisce una breve pausa nel secondo emistichio, che precede l'oggetto oppure il verbo, se posticipato, da cui deriva una struttura sostanzialmente tripartita a livello prosodico. Quanto affermato per la separazione di O e V vale ovviamente anche per altri complementi nucleari del verbo, i quali non devono necessariamente essere adiacenti alla testa del Sv; in questi casi l'iperbato può

²⁷⁰ Monti associa tale espressione linguistica all'iperbato anche in altri momenti: «Fe' de' Greci al più forte un tanto oltraggio» (M, I, 541).

essere percepito solamente se la distanza è notevole, e ciò difficilmente può avvenire all'interno dello stesso endecasillabo.

La figura con cui si concluderebbe idealmente questa prima trattazione sull'iperbato consiste nella separazione della subordinata all'infinito dal verbo reggente, che però è sostanzialmente assente all'interno del singolo verso. Ritengo tuttavia interessante esaminare l'endecasillabo montiano «Ben qualunque dir cosa si convegna» (M, I, 725), al cui interno si concentra un alto grado di complessità sintattica dovuta all'interazione di diverse figure di spostamento. La sola anticipazione del verbo "dir", dipendente da "convegna", genera una *mixtura verborum* con struttura a incastro basata su un doppio iperbato, in cui la separazione A [...] N si associa a quella V [...] Inf. Ne risulta una espressione linguistica piuttosto ostica, che impone al lettore un rallentamento e uno sforzo di ricostruzione del significato. In realtà casi simili sono rari in Monti, il quale preferisce innalzare il tono della scrittura senza eccessive arditezze, in conformità a un ideale di armonia e compostezza formale.

3.1.3 L'epifrasi

L'epifrasi è una figura per alcuni aspetti assimilabile all'iperbato, in quanto consiste nella separazione di sintagmi fra loro coordinati; si differenzia tuttavia da questo poiché, nella maggioranza dei casi, il secondo elemento coordinato rappresenta un'aggiunta, non il necessario completamento di un'espressione linguistica; viene dunque meno l'effetto di tensione generalmente associato all'iperbato. L'epifrasi è tipica dello stile alto e si basa, come il chiasmo, essenzialmente su un principio di simmetria: il sintagma interposto rappresenta una sorta di perno attorno a cui si collocano i membri della coordinazione. In realtà questa simmetria è spesso solo apparente, poiché i membri coordinati non hanno lo stesso rapporto con l'elemento interposto: il legame è nettamente più stretto fra i primi due sintagmi dell'epifrasi e il membro aggiunto risulta, in quanto tale, isolato soprattutto a livello intonativo. Nell'esaminare le realizzazioni di questa raffinata figura dell'*ordo verborum*, procederò attraverso una classificazione basata sulla funzione sintattica degli elementi coordinati. Partiamo dai casi, quantitativamente minoritari, in cui tali elementi corrispondono al soggetto della frase:

- (1) [...] Al vederli **stupor prese e tema**
I Dardani e gli Achei [...] (M, III, 450-451)
- (2) **Elena resti e il suo corredo** a Troia (F, III, 315)
- (3) [...] ove rai biondi, e rossi
L'oro mandava, e l'ammassato rame (P, II, 424-425)

L'elemento che si pone fra i due soggetti coordinati è il verbo, che concorda con il primo di questi, e il secondo soggetto può segnare uno stacco, corrispondente a una breve pausa, fra il verbo e un suo argomento:

l'oggetto (1) oppure un Sp (2). In (2) il secondo soggetto separa il verbo dal suo argomento nucleare; di qui una partizione del secondo emistichio, per cui la lettura del verso risulta lenta e cadenzata. Si noti poi l'efficace parallelismo semantico impostato da Pindemonte in (3) e basato sulle coppie corrispondenti *biondi-rossi* e *oro-rame*.

L'epifrasi è opportunamente impiegata anche in presenza di più oggetti diretti:

(4) Sol **battaglie** agognando, e **fughe e morti** (C, I, 688)

(5) Nè far **motto** fur osi né **dimando** (M, I, 435)

(6) **Guerra** anelando ed il **clamor** di guerra (F, I, 585)

(7) E l'**onor** prisco a ricovrare, e il **regno** (P, I, 166)

Anche qui l'elemento interposto è un verbo, ma in (5) non si tratta del verbo da cui l'oggetto dipende, bensì del verbo principale da cui dipende l'intera subordinata oggettiva; in questo modo troviamo nuovamente una struttura a incastro, in cui all'epifrasi si aggiunge l'iperbato Inf. [...] V, a sua volta caratterizzato dall'ordine invertito dei membri. Interessante è il fatto che Cesarotti e Foscolo utilizzino la stessa figura per tradurre il medesimo passo, nonostante le due soluzioni differiscano vistosamente nelle scelte lessicali²⁷¹: Cesarotti impiega una elencazione di tre oggetti, con una *climax* che sottolinea l'asprezza del conflitto; Foscolo invece costruisce la simmetria del verso attraverso epanadiplosi, in cui l'immagine bellica passa attraverso la pienezza sonora del vocabolo ripetuto.

Il tipo di epifrasi più frequente è, in ogni caso, quello che coinvolge sintagmi preposizionali:

²⁷¹ L'uso dell'epifrasi in entrambi gli autori può essere motivata dall'influenza della versione di Cesarotti su Foscolo, ma non dall'aderenza al testo greco, in cui l'epifrasi non compare: «αὔθι μένων, ποθέεσκε δ' αὔτην τε πτόλεμόν τε» (*Il.*, A, 492).

- (8) **Ma del braccio l'aita e della voce**
A me tu pria, signor, prometti e giura (M, I, 101-02)
- (9) **Fra lo sdegno ondeggiando e la ragione** (M, I, 258)
- (10) Fu **d'esca** lieto e **di bevande** il cuore (F, I, 556)
- (11) **Fuor dell'arme** sedeano, e **fuor dell'onde** (P, I, 19)

In questi casi l'elemento centrale non è necessariamente un verbo, ma può anche essere un sostantivo (8) oppure un aggettivo (10) da cui i Sp dipendono; in questi casi possiamo dunque trovare un'anteposizione del genitivo, secondo l'ordine GNG (8) oppure GAG (10). Si osservi poi che gli endecasillabi (8), (9) e (11) presentano un andamento ritmico pressoché identico, certamente legato alla struttura sintattica: un primo emistichio con accenti di 3^a e 6^a e andamento ascendente che culmina nell'*ictus* portante, seguito da cesura e da un secondo emistichio che discende attendendo l'accento finale. In (10) troviamo invece una partizione interna al secondo emistichio dell'endecasillabo *a minore*, poiché l'intero SA con funzione predicativa si pone fra il verbo e il soggetto posticipato, generando uno dei rari esempi di iperbato V [...] S all'interno del singolo verso.

Esistono infine altre forme di epifrasi, come quella con due Sv coordinati, entrambi dipendenti dal verbo servile frapposto: «Ella né rigettar può, né fermare | Le inamabili nozze [...]» (P, I, 328-29); con due attributi riferiti al nome centrale: «Inviolato giuramento e sacro» (C, I, 334); oppure con due aggettivi in funzione predicativa, separati dal gruppo verbale: «Quanto più caro esser doveami e sacro» (C, III, 251). È curioso osservare come Cesarotti, che impiega l'epifrasi in misura minore rispetto a tutti gli altri traduttori, la applichi in questi contesti linguistici piuttosto che nelle forme più ricorrenti e consuete.

3.1.4 Il chiasmo

Il chiasmo²⁷² rappresenta certamente una delle forme più ricercate di disposizione dei sintagmi e risponde, così come l'epifrasi, a un principio di simmetria, che in questo caso coinvolge quattro membri, secondo la ben nota disposizione ABBA. I traduttori neoclassici di Omero, che grande attenzione prestavano alla costruzione sintattica dei versi al fine di accrescere l'eleganza e la nobiltà del dettato poetico, ricorrono spesso a questa figura, sia all'interno del verso sia fra versi successivi.

Esistono varie tipi di chiasmo: una prima distinzione è quella fra chiasmo semantico²⁷³ e chiasmo sintattico. È quest'ultimo il più ricorrente nei testi, le cui varie realizzazioni saranno dunque classificate sulla base della natura linguistica, o funzione sintattica, dei sintagmi coinvolti. Per quanto riguarda invece la frequenza d'impiego della figura all'interno del singolo verso, essa è maggiore in Cesarotti e minore in Monti, esattamente all'opposto di quanto osservato per l'epifrasi; per questo la maggioranza degli esempi riportati proviene dalla traduzione del padovano. Partiamo dunque considerando i casi in cui il chiasmo riguarda nomi e aggettivi, disposti secondo l'ordine NAAN

(1) Spingon la nave, e l'assicura e affrena
L'ancora adunca col tenace dente (C, I, 600-601)

(2) Mandan **dai petti esangui arguta voce** (C, III, 217)

oppure ANNA

²⁷² Sulla scelta di inserire il chiasmo nella trattazione, nonostante non sia propriamente una figura dell'*ordo verborum artificialis*, cfr. *infra*, pp. 152-153.

²⁷³ Uno dei pochi casi di chiasmo esclusivamente semantico si ritrova in Cesarotti («Grida, guarda, ricerca, invoca Achille» C, I, 404) in cui la figura di disposizione si unisce a una *climax*.

- (3) [...] cui non tornasse
Breve la vita, e il maritaggio amaro (P, I, 348-49)

Nella maggioranza dei casi la figura occupa l'intero verso, dal momento che coinvolge ben quattro elementi, collocati generalmente due sul primo e due sul secondo emistichio, con la cesura che corrisponde a una breve pausa fra la prima e la seconda coppia, così che la simmetria sintattica si riproduce anche sul piano metrico. Certamente i richiami interni aumentano l'unità propria del verso e conferiscono maggiore risalto all'immagine raffigurata, come si vede in (3), in cui la felice scelta dei vocaboli, arricchita da richiami sonori²⁷⁴, riferisce opportunamente il triste destino che toccherebbe ai Proci al ritorno del padrone di casa.

Venendo ora al chiasmo che riguarda nome e genitivo, esso si realizza, nei libri analizzati, soltanto nella forma GNNG:

- (4) Del consiglio sostegni, alme del campo (C, I, 362)

- (5) Di Saturno figliuol, padre de' numi (P, I, 66)²⁷⁵

La prima porzione del verso presenta dunque un'anastrofe, ovvero l'ordine inverso GN, che viene sostanzialmente "corretto" nel secondo emistichio. La bipartizione del verso è ben percepibile anche sul piano ritmico e gli accenti ripetuti in 6^a e 7^a sede pongono in risalto i termini centrali, ovvero i nomi da cui dipendono i Sp. In entrambi i casi possiamo anche rilevare una compresenza di chiasmo sintattico e semantico, chiaramente osservabile in (5), dove Giove è raffigurato nella veste di padre e figlio; ciò aumenta il livello delle corrispondenze interne al verso e ne accentua la coesione.

²⁷⁴ L'intero verso si caratterizza per delle ripetizioni foniche, particolarmente efficaci nel secondo emistichio: «breVe la Vita, e il MARitAggio AMARo».

²⁷⁵ Il verso, esattamente riprodotto, si ritrova anche in P, I, 115, conformemente alla perfetta corrispondenza di *Od.*, α, 45 e α, 81.

Oltre ai casi finora osservati il chiasmo coinvolge molto spesso il verbo e i suoi argomenti, a partire dal soggetto. Possiamo dunque trovare dei versi con sequenza SVVS

(6) L'ancora si levò, rizzasi l'albero (C, I, 675)

(7) Già il terzo anno si volse, e or gira il quarto (P, II, 116)

oppure VSSV

(8) Spezzasi il cuojo, il vuoto elmo s'arrende (C, III, 500)

La figura occupa anche in questi casi l'intero verso, che presenta una struttura nettamente bipartita. La disposizione dei sintagmi in (6) è opposta rispetto a (8), per quanto riguarda l'ordine delle sequenze SV e VS, mentre un elemento che accomuna i due versi è l'uso del pronome enclitico nel gruppo VS, che garantisce al verbo maggiore evidenza accentuativa²⁷⁶.

Il chiasmo può generarsi anche nella disposizione del verbo e dell'oggetto diretto, distinguendosi nelle sequenze VOOV

(9) Vendica i torti, ed il mio voto adempi (C, I, 62)

e OVVO

(10) I suoi panni vestì, sospese il brando (P, I, 4)

Come possiamo vedere sia in questi esempi sia nei precedenti, l'adozione di una disposizione sintattica di tipo chiastico è spesso associata a sequenze narrative in cui compaiono più verbi, coordinati con congiunzione

²⁷⁶ Nel passo cesarottiano si osserva anche un mutamento dei tempi verbali: una prima frase al passato remoto è infatti seguita da altre frasi al presente, coordinate per asindeto. Nella sequenza i verbi riflessivi seguiti dal soggetto, hanno il pronome enclitico: «L'ancora si levò, rizzasi l'albero, | le biancheggianti vele alto si spandono, | per mezzo il vento le percote, e gonfiale: sommovesi, rinrespasi, rimormora | L'onda canuta, e con flagello placido | sferza la nave [...]» (C, I, 675-679).

o per asindeto, con i relativi soggetti o oggetti; il chiasmo ha dunque anche una funzione di *variatio*, al fine di evitare il rischio di monotonia. L'accostamento dei due verbi al centro del verso determina una sorta di addensamento semantico e può assumere una funzione implicitamente distintiva, rimarcando il fatto che a diverso oggetto o soggetto vada riferita una differente azione, come si può osservare in (6). In modalità molto simili a quelle appena osservate si realizza il chiasmo che riguarda la posizione del verbo e dei suoi complementi indiretti, secondo l'ordine VCCV

(11) Tale impera su gli altri, e meco cessa (F, I, 339)

(12) Che non dispiace a Icario, e a lei talenta (P, II, 148)

oppure CVVC

(13) A tutti sovrastar, dar legge a tutti (C, I, 407)

(14) E forti essendo combattean co' forti (M, I, 354)

I complementi indiretti implicati nella costruzione sono vari, e vi corrispondono diversi Sp; nel caso di (14) «forti» non è, evidentemente, complemento del verbo, bensì parte del predicato. Ho tuttavia ritenuto utile inserire qui questo caso per la forte affinità con gli altri esempi riportati, sebbene il chiasmo non si basi sulla funzione logica degli elementi bensì sulla loro natura grammaticale. Nei versi con complementi indiretti posti al centro si percepisce il valore distintivo legato al loro accostamento, che in (11) diventa propriamente oppositivo (*gli altri, meco*); in (13) invece i verbi centrali sono accomunati da una certa contiguità semantica, essendovi uno stesso destinatario dell'azione verbale (*tutti*), così che il verso presenta una simmetria perfetta accentuata dall'eplanadiplosi²⁷⁷. In (14) i verbi accostati non sono in

²⁷⁷ Il verso è evidentemente ritenuto esemplare da Monti, il quale non soltanto conserva

rapporto di coordinazione e il primo emistichio è occupato da una subordinata al gerundio con manifesta inversione dei due membri del predicato nominale; ne viene un effetto di sostenutezza che si adatta perfettamente alla descrizione della primigenia stirpe guerriera cui Nestore appartenne²⁷⁸.

Oltre ai generi di chiasmo fino ad ora descritti, certamente i più ricorrenti, vi sono anche altre possibilità, come ad esempio «Mai non fossi tu nato, o morto fossi» (M, III, 51), in cui i participi, dal significato antitetico, sono accostati, mentre gli ausiliari si trovano in posizione esterna; alla elaboratezza sintattica del verso contribuiscono anche l'interposizione del soggetto fra i due elementi della forma verbale perifrastica e il raddoppiamento dell'avverbio negativo, accentuando l'enfasi del rabbioso rimprovero di Ettore al pavido fratello. Il chiasmo può anche essere ripetuto a breve distanza, come si osserva in Cesarotti, che è già stato indicato come l'autore più incline all'impiego della figura all'interno del singolo verso:

(15) Sclama, **uditemi Achei, Trojani udite**
I sensi d'Alessandro, ebbe la guerra
Da lui principio, abbia il suo fin per lui (C, III, 126-28)

Si tratta dell'*incipit* del discorso di Ettore agli eserciti schierati, in cui egli propone il duello risolutore fra Paride e Menelao. Il chiasmo iniziale pone al centro del verso i vocativi con cui il principe si rivolge ai due popoli, mentre nel verso finale si osserva la ripetizione del pronome di 3^a persona, con cui l'oratore sottolinea che la responsabilità della guerra ricade interamente sulle spalle del fratello e proprio a lui spetta fissarne un termine. L'impiego di una sintassi sapientemente costruita e funzionale all'enfasi espressiva è infatti, in Cesarotti come negli altri autori, un elemento tipico dei passi oratori, e soprattutto dei loro momenti cruciali.

la disposizione sintattica a chiasmo, ma riproduce esattamente il secondo emistichio: «Tutti a schiavi tener, dar legge a tutti» (M, I, 382).

²⁷⁸ Cesarotti opta per una disposizione speculare rispetto a Monti: «[...] essi eran forti | E co' forti pugnar, con que' silvestri | Centauri, orror de' monti, uomini e fere» (C, I, 372-73).

3.2 Figure che coinvolgono più versi.

Fino ad ora ho considerato le figure di spostamento sintattico contenute all'interno di un singolo verso, mentre in questa sezione si osserveranno i casi in cui i sintagmi coinvolti si dispongono su più versi successivi: generalmente due, sebbene esistano strutture più ampie o complesse che si estendono per porzioni testuali anche maggiori. La frequenza delle figure disposte su più versi è decisamente alta e, soprattutto per quanto riguarda l'iperbato, maggiore rispetto a quelle limitate al singolo verso, come ci si può aspettare all'interno di testi caratterizzati da una presenza pervasiva degli *enjambements*. La grande frequenza delle inarcature, che segnano una mancata corrispondenza fra confine metrico e confine sintattico, è infatti caratteristica di tutti i testi analizzati, strettamente legata alla scelta del metro. L'endecasillabo sciolto è infatti particolarmente adatto a una scrittura continuata che superi con disinvoltura il limite versale, non segnato dall'evidenza sonora della rima²⁷⁹; il confine sintattico, talvolta segnalato dall'interpunzione forte o debole, spesso non corrisponde al fine verso, in diversi casi coincide con la cesura e in altri momenti si pone all'interno delle unità e sotto-unità metriche, determinando fratture ritmiche infraversali. Le modalità in cui i sintagmi si dispongono rispetto al limite del verso sono estremamente varie, così come diversa è la forza che unisce i sintagmi posti su versi successivi²⁸⁰; proprio attorno a tali possibilità si soffermerà il

²⁷⁹ Cfr. E. ROGGIA, *Poesia narrativa, in Storia dell'italiano scritto. Poesia* (a cura di G. Antonelli, M. Motolese, L. Tomasin), Roma, Carocci, 2014, p. 129: «l'uso sistematico dell'inarcatura, in modo da evitare coincidenze non motivate tra pausa metrica e pausa sintattica, e il sommovimento latineggiante dell'ordine delle parole diventano così le principali caratteristiche della letteratura in sciolti tra Cinque e Settecento».

²⁸⁰ Le inarcature in presenza di permutazioni sintattiche sono definite da A. Menichetti «inarcature sintattiche» e riguardo ad esse afferma che «prima di pronunciarsi sul peso reale dell'inarcatura che chiamiamo sintattica occorre insomma sempre chiedersi quanto dell'effetto che essa produce vada addebitato davvero all'inarcatura e quanto invece dipenda dalla sintassi e dalla disposizione anomala delle parole» (*Metrica*

discorso delle prossime pagine, che seguirà un ordine di trattazione dei fenomeni del tutto simile a quello seguito nei paragrafi precedenti.

3.2.1 L'anastrofe

Per quanto riguarda l'anastrofe posta a cavallo di versi successivi le possibilità di realizzazione sono certamente meno ampie che per l'iperbato o altre figure che coinvolgono più gruppi sintattici. L'anastrofe infatti è costituita da due parole o sintagmi contigui in posizione invertita rispetto all'ordine naturale; pertanto l'inarcatura si pone nella maggioranza dei casi fra il primo e il secondo membro, ma può anche separare gli elementi interni di uno dei due sintagmi. L'iperbato, invece, coinvolge tre membri, e quello centrale può avere notevole estensione e complessità, così che le possibili interazioni con l'inarcatura sono decisamente più varie. Nel caso dell'anastrofe, inoltre, l'*enjambement* si basa su un legame diretto fra i due elementi invertiti, posti rispettivamente alla fine di un verso e all'inizio del successivo, mentre nell'iperbato si tratta di un legame a distanza: è certamente questa la distinzione essenziale fra gli *enjambements* in presenza dall'una o dall'altra figura.

Ma veniamo ora alla prima forma di inversione che, in conformità all'ordine di trattazione prestabilito, riguarda l'anteposizione dell'aggettivo al nome. Come già affermato tale inversione non costituisce di per sé un'anastrofe, in quanto l'ordine AN è non soltanto contemplato dalle norme costitutive della lingua italiana, ma è preferenziale in determinati ambiti comunicativi, come ad esempio nel linguaggio letterario²⁸¹. La collocazione di A e N su versi successivi genera però un *enjambement* forte, in misura proporzionale allo stretto legame che unisce A e N all'interno del SN. Questa forma di inarcatura infrasintagmatica non è particolarmente diffusa, ed è decisamente rara in Cesarotti. Si osserveranno prima i versi in cui un solo

²⁸¹ Cfr.: «In certa poesia o in certa prosa letteraria molto ricche di connotazioni, gli aggettivi pronominali sono molto più frequenti che nella lingua parlata, o in forme letterarie di stile medio» (M. NESPOR, *Il sintagma aggettivale*, in GGIC, I, p. 431).

aggettivo è anteposto al nome:

- (1) Dianvi di tosto rovesciare l'**altere**
Torri di Priamo [...] (C, I, 27-28)
- (2) [...] Offuscavagli la **grande**
ira il cor gonfio [...] (M, I, 137-138)
- (3) Giova ben più di pompeggiar per l'**ampio**
Esercito de' Danai [...] (F, I, 261-262)
- (4) Per tai cose io verrò: chè l'**arenosa**
Pilo visitar voglio, e la **ferace**
Sparta, e ad entrambe domandare del padre (P, II, 450-452)

L'inarcatura A|N ha una ricorrenza limitata nei testi in esame, perché il fine verso separa generalmente altre tipologie di sintagmi, spesso meno coesi, e qualora A e N si trovino in versi successivi sono solitamente distanziati, generando iperbato. Pressoché assente²⁸², nei libri analizzati, è invece l'inarcatura N|A che segue l'ordine diretto, a conferma della netta preferenza dimostrata per la sequenza AN nel linguaggio poetico di ispirazione classicista. L'*enjambement* A|N assume una certa evidenza nella versificazione, sia per la sua moderata diffusione, sia per lo strettissimo legame di continuità che esso genera fra i versi interessati, in ragione dell'urgenza di completamento semantico che spinge in avanti il lettore. La figura risalta ancor più se compare unitamente ad altri strumenti stilistici. In (1) la ricorsività sonora di /t/ e /r/ si associa al valore metonimico dell'aggettivo, che gioca anche sul legame etimologico *alto-altero*, declinazione spaziale e morale dell'altezza, producendo un'espressione efficace e puntuale. In (2) il SN a cavallo dei versi costituisce il soggetto posticipato di una frase con ordine VSO, in cui l'oggetto si presenta nella

²⁸² Ritroviamo l'inarcatura N|A in Foscolo e Pindemonte: «S'appartarono le ancelle; e la regina | Bellissima, alle stanze alte ascendendo, | Sul limitar del talamo s'offerse» (F, III, 477-479); «Finchè il giorno splendea, tessea la tela | Superba, e poi la distessea la notte» (P, II, 135-136).

forma NA, con l'effetto di produrre una disposizione sintattica a chiasmo (A | NNA). In (4), infine, si osserva una ripetizione della medesima struttura, che sottolinea l'affinità semantica dei due sintagmi posti a cavallo dei versi, i quali hanno anche la medesima funzione sintattica e costituiscono i membri coordinati di un'epifrasa estesa su tre versi. In diversi punti, infatti, Pindemonte ripropone la figura a breve o brevissima distanza, accrescendo così l'unità formale di particolari momenti descrittivi o narrativi²⁸³. Dagli esempi riportati sembra che questa forma di inarcatura tenda ad associarsi a sintagmi esprimenti forza, nobiltà e grandezza; esistono certamente vari casi in cui ciò non si verifica, ma la possibilità di applicare tale figura metrica a determinati contesti lessicali permane. È questo il caso di Vincenzo Monti, il quale applica spesso tale disposizione sintattica intersversale a sintagmi contenenti nomi propri o aggettivi patronimici, perseguendo il gusto neoclassico per la pienezza sonora dell'onomastica: «Concedavi espugnar la Priameia | Cittade, e salvi al patrio suol tornarvi» (M, I, 23-24); «Tu che Crisa proteggi e la divina | Cilla, signor di Tenedo possente» (M, I, 597-98). Lo stesso tipo di inarcatura si ritrova anche quando più di un aggettivo precede il nome; in questi casi uno degli aggettivi si colloca nel verso successivo, secondo l'ordine A | AN:

(5) Ratto balzò **l'ampio-regnante altero**
Atride Agamennon [...] (C, I, 142-143)

(6) Ed all'amata genitrice **un tondo**
Gemino nappo fra le mani ei pose (M, I, 775-76)

(7) E obbediente il poderoso pugno
sull'else argenteo conteneva, e **tutto**
Il gran brando respinse alla vagina (F, I, 250-52)

²⁸³ Cfr: «Ma del Mondo ai confini, e alla remota | Gente degli Etiòpi in duo divisa, | Ver cui quinci il sorgete, ed il cadente | Sole gli obliqui rai quindi saetta» (P, I, 34-37); «Pensoso, inconsolabile, l'accorta | Ninfa il ritiene, e con soavi e molli | parolette carezzalo [...]» (P, I, 81-82).

- (8) Che nell'arte di trar dagli **osservati**
Volanti augelli le future cose
Tutti vinceva i più canuti crini (P, II, 204-06)

Gli attributi riferiti al nome sono generalmente due, ma possono anche essere di più (5); in ogni caso il gruppo finale AN si colloca all'inizio del secondo verso e ne occupa il primo emistichio, con l'eccezione di (7), in cui il secondo aggettivo è apocopato e monosillabico. In (8) il nome è preceduto da due participi con valore aggettivale, così da esprimere con perfetta concisione l'azione dell'auspicio, in cui gli atti di *volo* e *osservazione* coesistono. In (5) invece, oltre alla presenza di tre attributi, di cui uno composto, è notevole la ricerca sonora: l'apertura vocalica unifica l'intero sintagma mentre un consonantismo vibrante accomuna gli aggettivi posti a cavallo dei versi (Ampio-regnAnte Altero | Atride Agamennon). Due aggettivi possono accompagnare il nome anche ponendosi a destra e a sinistra di questo, così che, in presenza di *enjambement*, avremo la sequenza A | NA:

- (9) E il latrar de' molossi, e degli **audaci**
Villan robusti il minacciar non cura (M, III, 32-33)

- (10) [...] e l'abbandona
Pur con tutti i pensieri alla **perduta**
Vergine insigne d'elegante cinto (F, I, 502-03)

- (11) [...] e di **pronte**
Dapi serbate generosa copia (P, I, 194-95)

Anche in questi passi, come nei precedenti, il *rejet* occupa il primo emistichio del verso. Vi è però una differenza nell'andamento ritmico e nel legame fra i versi: mentre la sequenza A | AN si presentava come un *continuum* – seppur interrotto dal fine verso – culminante nel nome, nel caso di A | NA si percepisce distintamente uno stacco fra innesco e *rejet*, in cui si

nota invece l'unità prosodica del gruppo NA. Come già affermato, non possiamo attribuire alle forme di anteposizione dell'aggettivo la denominazione di anastrofe; tuttavia l'inarcatura A|N può riguardare sintagmi coinvolti in evidenti inversioni, come in (9) e (11), dove ritroviamo l'ordine GN.

In seguito tratterò diffusamente dell'anastrofe GN posta su versi consecutivi; ora però volgiamo l'attenzione a forme di inversione interne al Sv, partendo dall'ordine reciproco di ausiliare e participio, all'interno delle forme perifrastiche:

- (12) [...] già le ricche spoglie
Delle vinte città fra noi **divise**
Fur da gran tempo. [...] (C, I, 178-180)
- (13) E quinci in giro e quindi **distributo**
Fu dagli araldi il sacro pelo ai duci (M, III 360-361)
- (14) Ei sul trono s'assise. E perché **accorta**
Si fu Giuno di lui [...] (F, I, 639-640)

La frequenza dell'anastrofe Part.|Aus. nei testi analizzati è decisamente bassa e, come avviene per molte altre figure disposte su più versi, è più facile trovare i due elementi separati dall'iperbato. Un'inarcatura di questo tipo è decisamente forte, visto il legame che unisce i due costituenti della forma verbale perifrastica; la sua rarità rende poi ancor più evidente una simile disposizione delle parole. L'anastrofe che riguarda l'ordine di infinito e verbo servile, già esaminata in precedenza²⁸⁴, è invece sostanzialmente assente nei testi se non unitamente all'iperbato, e dunque in presenza di una separazione dei due costituenti. Del tutto eccezionali sono anche i casi di inversione dei membri di locuzioni preposizionali, di cui troviamo un esempio significativo in Pindemonte, il quale si era già

²⁸⁴ Cfr. *infra*, p. 159.

dimostrato incline all'impiego delle forme meno comuni di anastrofe: «Grati d'Ulisse i sacrifici al Greco | navile appresso [...]» (P, I, 89-90). In questo caso l'*enjambement* pone su versi successivi l'aggettivo e il nome del SP, e la posizione dell'avverbio «appresso» risulta invertita rispetto a quella del SP.

Ma consideriamo ora una delle forme di anastrofe più presenti nei testi in questione, ovvero l'anticipazione del genitivo secondo l'ordine GN. Sarà a questo punto interessante osservare l'estensione dei sintagmi invertiti e la loro disposizione rispetto al limite del verso: esso può infatti separare i due sintagmi, oppure cadere al loro interno, qualora siano presenti degli attributi. Per prima cosa osserviamo i casi in cui G e N si trovano su versi consecutivi:

(15) [...] o madre Terra, o sacre
 Fonti de' fiumi, o voi **del cupo abisso**
Numi tremendi [...] (C, III, 381-383)

(16) [...] a lui spedita
 Dalla diva Giunon, che **d'ambo i duci**
Egual cura ed amor nudría nel petto (M, I, 262-264)

(17) Salvete, disse, araldi, o **de' mortali**
Messaggieri e di Giove [...] (F, I, 386-387)

(18) Che città vide molte, e **delle genti**
L'indol conobbe [...] (P, I, 4-5)

Nell'ambito di questa disposizione sintattica, N può svolgere varie funzioni logiche, e negli esempi riportati esso ha valore di vocativo (15) (17), oppure di oggetto anticipato (16) (18). In entrambi i casi, al carattere di sostenutezza linguistica associato alla disposizione GN si aggiunge la maggiore evidenza legata alla posizione di giuntura, particolarmente funzionale nel caso delle due invocazioni: la prima rivolta da Agamennone agli dei del cielo e del Tartaro, quale sigillo del patto appena sancito, la seconda da Achille ai depositari dell'ingrato compito di trarre con sé Briseide. La figura in molti casi si somma o si intreccia ad altre permutazioni

sintattiche: in (16) troviamo una doppia anastrofe, GN e OV, e l'emistichio finale ha chiara funzione di completamento semantico e chiusura ritmica, mentre in (17) l'inversione è l'elemento costitutivo di un'epifrasi. L'altra possibile collocazione del gruppo GN su versi successivi prevede invece una separazione interna dei sintagmi:

(19) E nondimen d'Olimpo alle nevose
Vette n'andrò [...] (M, I, 552-553)

(20) Sol perch'io ricasai della fanciulla
Crisèide il riscatto. [...] (M, 148-49) (195-196)

(21) Penelope, d'Icario la prudente
Figlia, raccolse il divin canto, e scese (P, I, 425-426)

L'inarcatura in questi casi si presenta generalmente nella forma A | N, come si osserva in (19) e (21), in cui il secondo sintagma si trova appunto scisso; tuttavia la separazione può riguardare anche il primo sintagma, ovvero G, come dimostra (20), in cui però l'innescò non è un aggettivo, bensì un'apposizione. In (21) l'inarcatura produce una partizione sintattica del tutto indipendente rispetto alle partizioni metriche: il primo emistichio del v. 425 è diviso internamente dall'inciso che continua nel verso successivo, i cui emistichi sono a loro volta bipartiti, mentre la cesura mediana ne risulta nettamente smorzata, sostanzialmente non percepibile nella lettura. Troviamo anche qualche raro caso in cui la stessa disposizione sintattica si trova in presenza di complementi diversi dal genitivo, come in «[...] e al prence Elicaone | D'Antenore figliuol, florida sposa» (F, III, 136-137), sebbene la differenza consista nella scelta della preposizione piuttosto che nella funzione logica, così che nel passo l'anticipazione del SP rispetto al nome si unisce alla rarità linguistica del complemento di specificazione introdotto da *a*. Non molto frequente nei testi è anche l'anticipazione del genitivo rispetto all'aggettivo che lo regge, in presenza di inarcatura, secondo l'ordine G | A,

poiché tale struttura sintattica si trova più facilmente all'interno del singolo verso; non la ritroviamo ad esempio in Foscolo:

(22) Oh d'omaggi del paro e **di ricchezze**
Insatollabilmente **avido** Atride (C, I, 173-174)

(23) O d'avarizia al par che **di grandezza**
Famoso Atride, gli rispose Achille (M, I, 163-164)

(24) Poi la grande afferrò lancia pesante,
Forte, massiccia, **di appuntato rame**
Guernita in cima [...] (P, I, 138-140)

Cesarotti e Monti utilizzano l'anastrofe nella traduzione del medesimo luogo, rivelando, con ogni probabilità, un'influenza del primo sul secondo. I due passi differiscono però per altre scelte stilistiche: nel primo verso Cesarotti opta per una locuzione avverbiale («del paro»), ponendo i due genitivi in rapporto di coordinazione all'interno di un'epifrasi, mentre Monti imposta una più efficace e diretta comparazione. Nel verso successivo Cesarotti dilata il SA con un avverbio di notevole estensione sillabica e pregnanza semantica, che pone l'energia ritmica del gruppo finale nel secondo emistichio, laddove Monti preferisce una soluzione più compatta, con due netti *ictus* di 2^a e 4^a a concludere l'invocazione. Secondo una disposizione piuttosto simile possiamo anche trovare l'anticipazione del secondo termine di paragone rispetto all'aggettivo che determina la comparazione, in presenza di un forte *enjambement*, come vediamo in Pindemonte: «[...] che al Mondo non fu mai di questa | Nè più ricca, né più innocente casa». Molto sporadici, con la sola eccezione della traduzione cesarottiana²⁸⁵, sono poi gli esempi di anteposizione dell'avverbio al verbo in forma sintatticamente marcata e in presenza di inarcatura:

²⁸⁵ Oltre all'esempio citato, si veda: «Dovrò restarmi inonorato? ah troppo | Ci si disdice [...]» (C, I, 170-71); «Acconciamente, Agamennòn ripiglia, | Parli, o buon vecchio» (C, I, 406), in cui l'anticipazione dell'avverbio si combina con l'iperbato; e «[...] sol coll'occhio indarno | Cerco due degli eroi [...]» (C, III, 329-330).

(25) Soffri, che vuoi tu farci? **impunemente**
Non si cozza con Giove [...] (C, I, 817-818)

(26) [...] Montò Priamo, e **indietro**
Tratte le briglie, fe' su l'alto cocchio
Salirsi al fianco Anténore. [...] (M, III, 344-346)

(27) [...] Ulisse **troppo**
Non rimarrà della sua patria in bando (P, I, 273-274)

Spostando ora l'indagine sulla posizione reciproca degli elementi della frase nucleare, e rimandando ai paragrafi precedenti per le premesse teoriche²⁸⁶, partiamo dai casi di anteposizione del verbo rispetto al soggetto in presenza di *enjambement*, nella forma V | S:

(28) Del suo fedel vede il periglio e **accorre**
La bella Dea che de' suoi giorni ha cura (C, III, 498-499)

(29) Tosto rizzossi Agamennòn, **rizzossi**
L'accorto Ulisse [...] (M, III, 351-352)

(30) Non sperar di saperlo. Ardua ten **fôra**
L'intelligenza, benché moglie a Giove (M, I, 723-724)

(31) E annunziatrice ad Elena **scendea**
Iride in volto della sua cognata (F, III, 133-34)

(32) Re de' Regnanti, così a lui **rispose**
L'occhiazurra Minerva [...] (P, I, 67-68)

Questa disposizione dei costituenti prevede il verbo in posizione di fine verso e il soggetto all'inizio del verso successivo, di cui generalmente costituisce il primo emistichio, soprattutto se il nome è preceduto da aggettivo. In (28) il soggetto posposto concorda con entrambi i verbi coordinati che lo precedono, mentre nella prima e ultima porzione del distico ritroviamo due tipici iperbati dalla struttura GVN, posti alla destra e alla

²⁸⁶ Cfr. *infra*, pp. 164-166.

sinistra del gruppo inarcato V | S. In (y) osserviamo un parallelismo sintattico con ripetizione del verbo «rizzossi», segnato dall'acuta sonorità delle due consonanti geminate, con una doppia sequenza VS. In entrambe le frasi le partizioni metriche, prima la cesura poi il fine verso, separano V e S, all'interno di endecasillabi dotati di accenti forti e ritmo ben cadenzato. Il secondo esempio montiano (30) illustra invece una disposizione sintattica che ricorre in più momenti della traduzione²⁸⁷, con il soggetto posticipato e il nome del predicato anteposto, qui evidenziato da un accento ribattuto di 7^a, anteposto a scopo enfatico al verbo *essere*, così da mantenere la contiguità di V e S. Possiamo comunque ritrovare l'inarcatura V | S anche in presenza di verbi transitivi con O che precede o segue il gruppo VS: «[...] ma più non pasce | La genitrice terra umano corpo | Che li affrontasse [...]» (F, I, 313-15). Nei passi finora osservati il soggetto segue immediatamente il verbo, ma può essere da questo distanziato per la presenza di un altro complemento, diretto o indiretto; non siamo tuttavia, a mio avviso, in presenza di iperbato, poiché la collocazione di uno o più sintagmi fra S e V è frequentemente ammessa dalla lingua, e acquisisce valenza retorica solamente qualora l'estensione degli elementi interposti sia notevole. Negli esempi seguenti invece V e S si mantengono a breve distanza, seppure su versi successivi:

(33) [...] or lo vedrai; **domanda**
Criseide **Apollo**, io la rinvio, ma senti (C, I, 268-269)

(34) Di furore **infiammâr** l'alma d'Achille
Queste parole [...] (M, I, 251-252)

(35) Tre fiate più ricchi a te **verranno**
Per tanta ingiuria **i doni** [...] (F, I, 244-245)

Il verbo può essere seguito dall'oggetto (33) (34), secondo l'ordine VOS, o da un complemento indiretto (35) e collocarsi alla fine, oppure all'interno

²⁸⁷ Cfr. «Sapientissimo Iddio; fa che vittrici | Sien le spade troiane [...]» (M, I, 674-75); «[...] Ma tante allor non furo | Le frigie torme no quante or l'achee» (M, III, 252-53).

del primo verso, mentre troviamo il soggetto nel primo emistichio del verso successivo. In (33) l'emistichio è appunto costituito dalla sequenza OS, laddove entrambi i nomi propri potrebbero concordare con il verbo; dunque l'intelligibilità della funzione logica degli elementi dipende, oltre che dal contesto, dalla contiguità di V e O, secondo un ordine che nella lingua potrebbe rivelare marcatezza pragmatica, con funzione di focalizzazione e ordine *nuovo-dato*; ritengo tuttavia che in questo come in molti altri casi prevalgano motivazioni estetiche: efficacia ritmica e accurata articolazione interna dei versi. Nel caso specifico tale disposizione produce un rallentamento, poiché il v. 269 risulta quadripartito sul piano sintattico: mentre V e O sono strettamente legati nella lettura, con forte inarcatura, una sospensione separa di necessità O e S; il secondo emistichio contiene poi due brevissime frasi coordinate, che introducono la dolorosa minaccia di Agamennone ad Achille. Lo stesso ordine dei costituenti si ritrova in (y), dove però vi è anche un complemento indiretto anteposto; si noti poi l'evidenza ritmica del verbo apocopato (con accento di 6^a), dell'oggetto (con accento ribattuto di 7^a) e del soggetto posticipato. Il SP posizionato a inizio verso in (35) rappresenta invece una sorta di inciso, separato a livello prosodico sia dal verbo che dal soggetto; la figura si dimostra pertanto assimilabile all'iperbato. L'ordine VS, come dimostrato dalle tabelle B1 e B2, ricorre con notevole frequenza. In alcuni casi può connotare stilisticamente un passo, conferendogli maggiore unità stilistica, a rinforzo della continuità semantica. È ciò che avviene nella descrizione del vezzoso abbigliamento di Paride da parte di Cesarotti:

- (36) [...] **gli pende**
Pelle gentil di maculato pardo
Dagli omeri; **balzellano** sul tergo
Gli archi ricurvi, e gli **percote** il fianco
La rilucente spada [...] (C, III, 22-26)

L'*enjambement* V(C)|S si ripete tre volte di seguito, coinvolgendo ben cinque versi, in cui il confine della frase non coincide mai con il fine verso, bensì con la cesura mediana, seguendo una tendenza più volte rilevata nell'endecasillabo sciolto narrativo impiegato dai poeti-traduttori.

Proseguendo nella trattazione è giunto il momento di esaminare i casi di anteposizione dell'oggetto al verbo, che, come già specificato²⁸⁸, costituisce un rovesciamento dell'ordine dei costituenti nucleari previsto dall'italiano moderno e dunque un'anastrofe:

(37) L'afflitta Dea **l'annuolata faccia**
Rallegrò d'un sorriso [...] (C, I, 829-830)

(38) [...] indi **uno strale**
Liberò dalla corda, ed **un ronzo**
Terribile mandò l'arco d'argento (M, I, 62-64)

(39) Tutte fremean le schiere: **Il sacerdote**
Venerarsi, e accettar l'inclito prezzo (F, I, 27-28)

(40) E fender l'onde m'imponesti, **un padre**
Per rintracciar, che non ritorna mai (P, II, 331-332)

L'inarcatura O|V determina uno strettissimo legame fra i versi interessati, conferendo all'oggetto, su cui cade l'accento di 10^a, maggiore rilievo, con il verbo collocato all'inizio del verso successivo, talvolta seguito da un complemento indiretto (37) (38); la posizione del soggetto, qualora espresso, è, come di consueto, variabile. In (37) si osserva un perfetto isocolon con ripetizione del gruppo AN e soggetto in posizione iniziale, mentre in (38), dove l'anastrofe ricorre due volte, il soggetto è in posizione finale, secondo l'ordine O|VS. In (39) i costituenti delle due infinitive si trovano in posizione speculare, poiché nella seconda l'ordine inverso è rettificato. In (40) l'anastrofe si dimostra più evidente, poiché l'oggetto appartiene a una subordinata finale all'infinito introdotta da preposizione,

²⁸⁸ Cfr. *infra*. p. 168-169.

assecondando il gusto di Pindemonte per le strutture linguistiche stranianti. Ma consideriamo ora alcuni casi con disposizione O | SV, in cui il verbo perde la sua posizione a inizio verso:

- (41) Onde cotante ne diè strette, **ed altre**
L'arcier divino **ne darà**; [...] (M, I, 128-129)
- (42) Qui traemmo le spoglie, e **tuttequante**
Noi **dividemmo** gioventù guerriera (F, I, 430-431)
- (43) Forestier, salve. **Accoglimento amico**
Tu **avrai**, sporrai le brame tue: ma prima
Vieni i tuoi ospiti a rinfrancar col cibo (P, I, 173-175)

Qualora il soggetto sia un pronome monosillabico (42) (43) non si rileva una sostanziale differenza rispetto ai versi esaminati in precedenza, mentre in (41) il primo emistichio del v. 129 è interamente occupato dal soggetto, così che il verbo si sposta nel secondo emistichio, chiaramente bipartito. In (42) la frase con elementi invertiti ne segue una con ordine diretto, mentre in (43) avviene l'opposto, determinando in entrambi i casi costruzioni chiastiche. In questi versi non sono però le ragioni metriche a prevalere, ma, oltre alla volontà di *variatio* sintattica, l'intento di evitare la sonorità della rima interna, che si realizzerebbe compiutamente se «traemmo» (42) portasse l'*ictus* di 6^a e «sporrai» (z) l'*ictus* di 8^a. In (43) si osservi poi la struttura sintattica del verso 174, in cui le pause sono interne agli emistichi, mentre la cesura si colloca fra V e O, attenuandosi nella lettura, peraltro rallentata dalla presenza di ben cinque *ictus*. In alcuni momenti l'anastrofe O | V può anche trovarsi ripetuta in sequenze piuttosto ampie:

- (44) **Donna d'alta beltà**, moglie d'eroi,
Rapir potesti, e il padre e Troia e tutti
Cacciar nelle sciagure, agl'inimici
Farti bersaglio, ed infamar te stesso? (M, III, 62-65)

- (45) [...] Astienti
Dal sangue dell'Atride, ed **il suo letto**
Guardati di salir: chè **alta vendetta**
Ne farà Oreste, come il volto adorni
Della prima lanuggine, e **lo sguardo**
Verso il retaggio de' suoi padri **volga** (P, I, 57-62)

Il primo verso di (44) è interamente occupato dall'oggetto, accompagnato dalla determinazione di qualità e dall'apposizione, con ripetizione della sequenza NG; segue il gruppo verbale, dove l'infinito è anteposto al verbo servile. Il secondo emistichio del v. 63 è costituito da un'elencazione di ben tre oggetti, con effetto di *climax*, sempre seguito dal verbo al verso successivo. L'ultima inversione, sempre in *enjambement*, riguarda invece il complemento indiretto «agl'inimici» anteposto al verbo. L'abbondante presenza di anastrofi dello stesso tipo rende il passo stilisticamente coerente e decisamente sostenuto; l'ordine diretto della frase finale assume per questo un valore distensivo. Pindemonte²⁸⁹ adotta invece una soluzione sostanzialmente opposta, aprendo il periodo con un ordine diretto dei costituenti, a cui seguono ben quattro frasi, di varia natura sintattica, con ordine OV, l'ultima delle quali si distingue per l'interposizione di un SP complesso fra O e V, che genera iperbato e pone il verbo a chiusura di verso e di periodo.

Rispetto all'inarcatura O|V, che compare in misura piuttosto limitata all'interno delle traduzioni, l'anteposizione di un complemento indiretto con verbo in *rejet* ha una ricorrenza decisamente maggiore e costituisce, in molti casi, una forma di *enjambement* debole. L'ordine C|V, inoltre, non rappresenta, in quanto tale, un'anastrofe, poiché l'anteposizione del complemento indiretto può essere del tutto conforme alla norma linguistica, oppure assumere gradi variabili di marcatezza linguistica. In alcuni passi

²⁸⁹ Come dimostrano le tabelle B1 e B2 Pindemonte è infatti l'autore che impiega con maggiore frequenza l'ordine OV, preferendolo complessivamente, nei due libri analizzati, all'ordine VO.

l'effetto retorico è comunque piuttosto percepibile, soprattutto in presenza di un complemento nucleare con funzione di dativo:

- (45) [...] se **al vecchio padre**
Non si rimanda la donzella amata (C, I, 134-135)
- (46) Impaurissi il vecchio ed **al comando**
Obbedì. Taciturno incamminossi (M, I, 42-43)
- (47) Perché in te sia più di possanza, **al prode**
Non rapir la donzella onde il fe' lieto
La prole Achea. Nè tu, Pelide, **al Sire**
Mover battaglia con avversi Numi (F, I, 318-321)
- (48) [...] Or tu risali
Nelle tue stanze, ed **ai lavori tuoi**,
Spola, e canocchia, **intendi**; e **alle fantesche**
Commetti, o madre, travagliar di forza (P, I, 461-464)

Il SP che conclude il verso è immediatamente seguito dal verbo, che si pone nel primo emistichio del verso successivo, e solamente in (48) è distanziato per la presenza di due apposizioni esplicative, che interrompono l'unità prosodica della frase. I passi di Foscolo (47) e Pindemonte (48) presentano una ripetizione dell'inarcatura su più versi, con evidente ricerca di parallelismo sintattico, che in (47) esprime efficacemente il duplice consiglio rivolto da Nestore rispettivamente ad Agamennone e Achille. Uno stretto legame fra il SP anteposto e il verbo collocato al verso successivo si trova anche con complementi di luogo retti da verbi indicanti movimento:

- (49) Calò ratta nell'onde, e **alla sua reggia**
N'andò pensoso il correttor del mondo (C, I, 739-740)
- (50) Al comando obbedì. **Fuor della tenda**
Brisèide **menò**, guancia sottile (M, I, 453-454)
- (51) La Dea fra il coro de' Beati **in cielo**
Tornò alle sedi dell'Egioco Padre. (F, I, 253-254)

- (52) Su le navi d'Ulisse **alla** feconda
 Di nobili destrier **ventosa Troja**
Andò il più caro de' figliuoli, Antifo (P, II, 24-26)

Si osservi in (50) la forza ritmica legata all'alternanza di pause e accenti forti - caratteristica cardinale della solenne musicalità montiana - ottenuta con forme verbali tronche, su cui cade l'accento di 6^a, e accento ribattuto sulla sillaba successiva. Quello che colpisce in (51)²⁹⁰ è invece la grande abbondanza di determinazioni di luogo che precedono e seguono il verbo, il quale si trova in una posizione di cerniera. L'iperbato che separa la preposizione articolata dal sostantivo di riferimento, per interposizione di un SA complesso, è il carattere più evidente in (52), in cui il verbo è preceduto da due complementi, di mezzo e luogo, che occupano interamente i primi due versi, e seguito dal soggetto. Sebbene i complementi di termine e luogo siano i più diffusi nell'ambito dell'anastrofe C|V, possiamo trovare nella stessa posizione anche SP con diverse funzioni logiche:

- (53) [...] Ancor però **di sdegno**
Bollia torbido e grosso il cor d'Achille (C, I, 310-11)
- (54) Se di preci o **di vittime neglette**
 Il Dio **n'incolpa** [...] (M, I, 86-87)
- (55) Va tu, se l'ami, a Paride, e **per lui**
Vivi, per lui dimentica l'Olimpo (F, III, 455-56)
- (56) [...] Ohimè! **dai pochi**
Restano i molti **soverchiati e vinti** (P, II, 299-300)

In posizione di fine verso, anticipati rispetto al verbo, possiamo trovare SP con varia funzione e introdotti da varie preposizioni (*di, per, da*).

²⁹⁰ Anche nel testo greco il verbo si trova fra due complementi di luogo («[...] ἢ δ' Οὐλυμπόν δὲ βεβήκει | δώματ' ἐς αἰγιόχοιο Διὸς μετὰ δαίμονας ἄλλους» *Il.*, A, 221-22), ma Foscolo anticipa il sintagma «fra il coro de' Beati» e dà una immagine delle divinità olimpiche molto più simile al paradiso cristiano.

L'anticipazione del complemento di fine in (55) si ripete al verso successivo caricando di energia tragica le parole di sfida rivolte da Elena a Venere; la focalizzazione sul SP si accompagna al rilievo sonoro assunto dai due pronomi personali, posti rispettivamente a fine verso e a fine emistichio. In (56), oltre alla prolessi del complemento d'agente, vi è una posticipazione del soggetto, che si colloca fra i membri della forma perifrastica passiva *restare + part. pass.*, con iperbato; in tal modo l'opposizione *pochi/molti* è rimarcata a livello ritmico, poiché «pochi» conclude il verso, con accento di 10^a, mentre su «molti» cade l'*ictus* di 4^a, che precede la cesura. Il verbo, come già emerso, può anche essere preceduto da più di un complemento indiretto, così che il primo verso viene interamente occupato da SP che generano un senso di attesa dell'elemento portante della frase, anticipandone al contempo l'area semantica:

(57) Con tai parole ad Elena nel petto
 Desta un tumulto [...] (C, III, 194-95)

(58) Ma io di doglia per l'egregio Ulisse
 Mi struggo. Lasso! [...] (P, I, 71-72)

Consideriamo ora l'anastrofe consistente nell'anteposizione del nome del predicato al verbo *essere*. Questa disposizione sintattica è particolarmente cara a Cesarotti e Monti e nella grande maggioranza dei casi prevede anche una posticipazione del soggetto:

(59) [...] Briseide, il dissi,
 Ridonar posso, ma se ancor **satolla**
Non è l'ingorda voglia tua [...] (C, I, 426-28)

(60) Al maligno tuo cor sempre fu dolce
 Predir disastri, e d'onor **vote e nude**
Son l'opre tue del par che le parole (M, I, 143-45)

- (61) Piangerei, sì, ma di dolcezza **vôto**
Non fora il lagrimar [...] (P, I, 313-14)

L'elemento posto a fine verso come innesco dell'inarcatura acquisisce maggiore evidenza; ciò riguarda chiaramente anche gli aggettivi con funzione predicativa nei passi riportati. In (60) e (61) si osserva poi, all'interno del secondo emistichio, la medesima disposizione sintattica degli elementi che precedono il verbo, ovvero l'anteposizione del complemento di relazione all'aggettivo, in modo che questo si mantenga a contatto con il verbo e in posizione di fine verso. In altre occasioni, quantitativamente minoritarie ma rappresentate in tutti gli autori, non troviamo un soggetto in posizione post-verbale, o perché sottinteso o perché collocato prima del verbo:

- (62) Insidiosa Dea, disse, né **sazia**
Se' ancor de' mali miei? [...] (C, III, 537-538)

- (63) **Una malvagia intolleranda cosa**
Questa al certo **sarà** [...] ²⁹¹ (M, I, 760-761)

- (64) Deh m'ascoltate, che amenduo **minori**
Mi **siete** d'anni [...] (F, I, 298-299)

- (65) Nè **giusto** più, né **liberal**, né **mite**,
Ma **iniquo**, ma **inflexibile**, ma **crudo**
D'ora innanzi un Re **sia** [...] (P, II, 286-288)

La posizione del soggetto è comunque variabile, poiché esso può porsi fra nome del predicato e verbo (63) (65), oppure precedere entrambi (64). Anche qui troviamo una medesima disposizione dei sintagmi in (62) e (64), legata alla presenza di un genitivo di relazione, che si pone stavolta dopo il

²⁹¹ In questo caso e in altri esempi successivi il nome del predicato è separato dal verbo per la presenza del soggetto, quindi la costruzione è anche interpretabile come iperbato. Ho scelto di inserire questi passi nella sezione dedicata all'anastrofe sottolineando il procedimento di inversione. La separazione della parte nominale del predicato dal verbo essere è descritta in seguito (infra, pp. 240-241).

verbo, distanziandosi dunque dall'aggettivo che lo regge. In (63) invece il nome del predicato è costituito da un SN molto esteso, dove ben due aggettivi qualificativi precedono il nome. In (65) gli aggettivi in funzione predicativa sono addirittura sei, all'interno di un passo accuratamente costruito: i primi due versi presentano una struttura sintattica pressoché identica con tre aggettivi coordinati, secondo polisindeto, prima da congiunzioni negative, quindi avversative; gli aggettivi presentano poi un rapporto di antinomia con i loro corrispondenti lungo l'asse verticale. All'identità sintattica dei versi corrisponde però una notevole variazione della disposizione accentuativa: il verso 286 è un endecasillabo *a minore*, con il primo emistichio costituito da quinario tronco e il secondo emistichio bipartito, con *ictus* di 8^a e 10^a, il verso seguente è invece *a maggiore* con primo emistichio bipartito, costituito da un settenario sdrucchiolo, e accenti di 2^a e 6^a.

L'anastrofe basata sull'anteposizione del complemento predicativo rispetto al verbo presenta una struttura grossomodo simile a quella dei passi appena analizzati ed è anch'essa piuttosto ricorrente nelle traduzioni, con la sola eccezione di Foscolo. I primi esempi riguardano il predicativo del soggetto:

- (66) [...] **sfregiato, oppresso**
Spoglio de' dritti suoi di Teti il figlio
Sen giace, e tu tel vedi? e Giove il soffre? (C, I, 501-503)
- (67) [...] ognor **succinto e parco**
Ma concettoso Menelao **parlava** (M, III, 281-282)
- (68) Surse l'ira d'Atride, e **imperioso**
Mi parlò una minaccia ed è compiuta (F, I, 451-452)
- (69) Un giusto guiderdon renda, e che **inulto**
Tinga un dì queste mura il vostro sangue (P, I, 492-493)

La posizione del soggetto varia: può collocarsi fra predicativo e verbo

(66) (67), oppure dopo il verbo (69). In (66) e (67) troviamo una sequenza di tre aggettivi posti a cavallo dei due versi, così che nel primo caso l'estensione dell'ultimo SA e del SN soggetto porta il verbo all'inizio del verso successivo, mentre in Monti il verbo si colloca a fine verso. Ampie sono infatti le possibilità di collocazione dei sintagmi nelle sequenze di endecasillabi sciolti, seppur in presenza di strutture tendenzialmente precostituite e condivise dalla tradizione poetica italiana. In (69) l'inarcatura si presenta nella forma, più spesso attestata, Pred. | V, nel secondo verso però il soggetto è posticipato e separato dal verbo da una determinazione di luogo e dall'oggetto, ponendosi a fine verso e fine frase. In questo modo sia il predicativo («inulto») sia il soggetto cui si riferisce («sangu») si trovano in posizione di evidenza, rafforzando l'asprezza e la risolutezza della minaccia di Telemaco ai Proci. Venendo poi al valore retorico e grammaticale degli aggettivi, in (67) e (69), che condividono peraltro la dipendenza dal verbo *parlare*, essi assumono un valore avverbiale, che in alcuni casi si accosta all'enallage. Veniamo ora al predicativo dell'oggetto:

(70) Opra chiedi odiosa che **nemico**
Farammi a Giuno [...] (M, I, 688-689)

(71) Quando **coppiero** per l'eteree sale
Vider gli dei Vulcano a raffrettarsi (F, I, 724-725)

(72) La casa di quel Grande, a cui **disdetto**
Sperano il ritornar. (P, II, 294-295)

Il predicativo può essere costituito da un nome (71), oltre che da uno o più aggettivi; nel verso foscoliano il nome («coppiero») non si colloca a fine verso, per la presenza di un complemento indiretto, perdendo in qualche misura l'evidenza associata a tale posizione. Esaminerò ora un passo in cui l'anteposizione di aggettivi in funzione predicativa ricorre più volte, secondo la tendenza - ben testimoniata in Cesarotti e ravvisabile anche negli altri

autori - a concentrare una tipologia di sollecitazione dell'*ordo verborum* in alcuni luoghi testuali:

(73) Giove rispose, e sospirò: quai risse
Preveggo! **acerba ed irritabil** sempre
È Giuno, il sai, né di rimbrotti **avara**
Meco è di già, perché ai Trojani **avverso**
Quanto vuol **non mi crede** [...] (C, I, 722-726)

Le tre anastrofi, caratterizzate da una posizione variabile di Pred. e V, corrispondono ad altrettante inarcature, che legano quattro versi in cui il confine di frase corrisponde alla cesura (vv. 724-26). La partizione sintattica ci permette anche di individuare un endecasillabo intersversale: «[...] acerba ed irritabil sempre | È Giuno [...]». Nei versi 724 e 725 il secondo emistichio presenta poi una forma analoga di anastrofe, con l'aggettivo predicativo preceduto da un SP dipendente e posto pertanto a fine verso, laddove l'allitterazione *AvArA/Avverso* diventa più percepibile.

Nel concludere la trattazione inerente l'anastrofe, spostandomi dal terreno d'indagine della frase a quello del periodo, prenderò in esame i fenomeni di inversione riguardanti la posizione reciproca del verbo reggente e delle subordinate oggettive o soggettive, a partire da quelle all'infinito:

(74) [...] come **appressarsi**
Videro Elena s'arrestaro [...] (C, III, 220-221)

(75) Costoro, amici, **d'aïzzarmi contro**
Restate, e me lasciate a quello in preda
Cordoglio sol, che il genitor mi reca (P, II, 88-90)

Il legame sintattico che unisce il verbo e l'infinito dipendente è molto forte e l'inversione della loro posizione reciproca, con infinito anteposto, è chiaramente marcata; l'inarcatura Inf. | V assume dunque un certo rilievo nel dettato. Nella maggioranza dei casi a tale genere di inarcatura corrisponde la

figura dell'iperbato, con interposizione di uno o più sintagmi, mentre l'anastrofe "semplice", qui esemplificata, è poco diffusa. In (75) assistiamo alla combinazione di varie forme di anastrofe e iperbato, che conferiscono al passo una certa complessità linguistica: l'oggetto dell'infinito («costoro») è anteposto, così che l'ordine ipotetico VInf.O è totalmente sovvertito. Il secondo verso presenta a sua volta un'anteposizione dell'oggetto e un'anastrofe consistente nell'inversione degli elementi costitutivi della locuzione preposizionale *in preda a*, da cui deriva un iperbato che separa il pronome determinativo dal sostantivo di riferimento («cordoglio»), posto al verso successivo. Se l'anteposizione riguarda invece una frase con verbo di modo finito, gli esempi divengono ancor più rari; significativamente nelle sole traduzioni di Monti e Pindemonte:

(76) [...] Che molta in serbo
Vi sia ricchezza non partita ignoro (M, I, 166-167)

(77) Che arroganti rivali ad opre ingiuste
Trascorran ciechi della mente, io taccio (P, II, 291-292)

In entrambi i casi il verbo reggente si trova alla fine del secondo verso, mentre l'oggettiva al congiuntivo si caratterizza in (76) per la presenza di un iperbato del tipo A|[...]N, in (77) per l'anteposizione del complemento indiretto al verbo e per la presenza di espressioni fortemente connotate a livello retorico, come «ciechi della mente».

3.2.2 L'iperbato

I fenomeni retorico-linguistici che esaminerò nelle pagine che seguono sono sostanzialmente gli stessi osservati al paragrafo 2.1.2, almeno per quanto riguarda la natura dei sintagmi coinvolti; la differenza sostanziale consiste nella grande varietà di possibili collocazioni di tali sintagmi all'interno del dettato poetico. Nell'iperbato limitato al singolo verso i due elementi divaricati si pongono, generalmente, all'inizio e alla fine del verso, mentre l'elemento interposto non può che essere di breve estensione sillabica. Al contrario, qualora l'iperbato coinvolga sintagmi disposti su più versi consecutivi, la disposizione degli stessi diviene meno prevedibile e più varia, considerato che non vi sono in questo caso dei limiti prestabiliti (fatto salvo il principio di comprensione linguistica) all'estensione della porzione testuale interposta, la quale può essere costituita da diversi sintagmi o da intere frasi. Per questa ragione una delle questioni cui farò più volte riferimento, e che costituirà un criterio di classificazione, è la posizione degli elementi interposti in rapporto all'inarcatura. Schematizzando la struttura dell'iperbato e rappresentando i suoi tre componenti come P1[...]P2²⁹², possiamo dire che la porzione testuale interposta può precedere il fine verso (P1[...]|P2), seguirlo (P1 |[...]P2), oppure collocarsi a cavallo dei versi (P1[... |...]P2)²⁹³. In realtà l'inarcatura può coinvolgere anche le parole o i sintagmi che compongono P1 e P2, inoltre gli schemi proposti riguardano soltanto strutture disposte su due versi; non mancano invece casi in cui l'iperbato coinvolge più di due versi, soprattutto in ragione dell'estensione dell'elemento interposto.

Un altro aspetto da considerare sono le possibili interazioni con l'anastrofe, che riguardano sia la posizione reciproca degli elementi dilatati

²⁹² In questa rappresentazione P1 e P2 corrispondono ai due elementi linguistici dotati di legame sintattico, mentre [...] corrisponde alla porzione testuale interposta.

²⁹³ La stessa distinzione è già adottata da A. SOLDANI, *Attraverso l'ottava*, Lucca, Pacini Fazzi, 1999, pp. 279-286.

sia la disposizione dei sintagmi che compongono l'elemento dilatante. Per queste ragioni è proprio esaminando le forme dell'iperbato disposto su più versi che si rinvergono le strutture sintattiche più complesse e artificiose, alcune già incontrate nel paragrafo precedente. L'iperbato su versi successivi genera inoltre una inarcatura con caratteristiche diverse rispetto alla sola anastrofe: il collegamento fra i versi non si basa più sulla coesione sintattica di elementi contigui, collocati rispettivamente alla fine di un verso e all'inizio del successivo. L'iperbato determina infatti un legame a distanza fra elementi di versi successivi e nel caso la porzione testuale interposta si trovi a cavallo dei due versi le due modalità di collegamento possono anche sovrapporsi, creando una doppia giuntura intersversale, come si osserva nei seguenti versi montiani:

(1) **Delle vinte città** tutte divise
Ne fur **le spoglie** [...] (M, I, 168-169)

In questo caso il legame a distanza è basato sull'iperbato G[...]N, mentre i due elementi a contatto, posti su versi consecutivi, sono il participio e l'ausiliare della forma verbale perifrastica, invertiti. Questa è comunque solamente una delle modalità in cui iperbato e anastrofe possono interagire con la figura metrica dell'*enjambement*, mentre molte altre possibilità verranno esaminate nel prosieguo della trattazione. Veniamo ora alle varie possibili realizzazioni dell'iperbato, mantenendo l'ordine di trattazione dei paragrafi precedenti.

Dal momento che non si trovano casi di separazione di articolo e nome su versi successivi²⁹⁴ (per lo meno all'interno dei libri analizzati), la disposizione sintattica che esaminerò per prima riguarda la separazione del nome dalla preposizione articolata, che si presenta in modalità del tutto simili all'iperbato Art.[...]N:

²⁹⁴ Per i casi di iperbato Art.[...]N all'interno del singolo verso cfr. *infra*, p. 175-176.

(2) [...] E fermo
Nel suo dispetto e **nella** dianzi fatta
Ria **minaccia** ad Achille [...] (M, I, 418-420)

(3) [...] Io Mente esser mi vanto,
Figliuol d'Anchialo bellicoso, e **ai** vaghi
Del trascorrere il mar **Tasj** comando (P, I, 243-245)

Come possiamo subito notare, i sintagmi interposti differiscono per natura grammaticale e disposizione: in (2) troviamo un participio in posizione anticipata e posto a fine verso, mentre in (3) troviamo un SA complesso, in cui l'aggettivo regge una frase all'infinito, che costituisce il primo emistichio del v. 245. A livello ritmico vi è pertanto una notevole differenza, benché permanga quel comune senso di tensione che caratterizza i versi coinvolti dall'iperbato. Infatti in (2) si nota uno stacco sia interno al v. 419, subito dopo la preposizione su cui cade l'accento di 6^a, sia rispetto al verso successivo, mentre in (3) vi è una netta continuità prosodica fra i due versi ma una forte cesura al v. 245, con accento ribattuto di 6^a e 7^a. Una particolare categoria di aggettivi a cui presteremo specifica attenzione è quella dei determinativi, che assumono una funzione in parte assimilabile all'articolo e intrattengono con il nome che li segue un legame molto stretto. L'allontanamento del determinativo dal nome è complessivamente poco frequente, ma attestato in tutti gli autori:

(4) [...] la diletta figlia
Rendete al padre, e **quei** che in cambio arreo
Doni accettate [...] (C, I, 29-31)

(5) E per **quella**, che dono era d'Apollo,
Profetica **virtù**, de' Greci a Troia
Avea scorte le navi. [...] (M, I, 94-96)

(6) [...] Chi sosterrà **quel** grande
Pari a Dio **Polifemo**, o il correttore
De' popoli Drīante, e chi Teséo (F, I, 303-05)

- (7) Telemaco frattanto in **quella** scese
 Di largo giro, e di sublime volta
 Paterna **sala** [...] (P, II, 422-424)

Sia in (4) sia in (5) l'elemento interposto si pone alla fine del verso ed è costituito da una frase relativa anticipata rispetto al nome a cui si riferisce. La struttura ritmica dei versi però differisce: in entrambi i casi lo stacco prosodico che segue il determinante non corrisponde al limite dell'emistichio, ma in (4) si trova nel secondo emistichio, mentre in (5) nel primo; nel secondo caso in sostanziale assenza di una cesura mediana percepibile. Negli altri due passi, invece, i sintagmi interposti si trovano a cavallo dei versi e non si nota una significativa interruzione prosodica dopo il determinante. In (6) l'elemento dilatante è un SA arricchito da una comparazione; in (7) invece esso è più esteso, essendo composto dal verbo e da due complementi di qualità che occupano l'intero v. 423, il quale si caratterizza per un tipico parallelismo sintattico. Il sostantivo «sala» si trova a ben due versi di distanza dal determinante. Un'altra categoria di aggettivi dotata di una propria specificità è quella dei quantificatori, generalmente corrispondenti ad aggettivi indefiniti:

- (8) [...] morti su morti
 Cadono allora accatastati, e **tutto**
 Ampio rogo feral rassembra **il campo** (C, I, 77-79)
- (9) Molti doni offerì, **molte** agli Achivi
 Porse **preghiere**, ed agli Atridi in prima (M, I, 489-490)
- (10) [...] e lo spergiuro
 Punite: io **voi** miei testimoni invoco
Tutti; e custodi e vindici del patto (F, III, 311-313)
- (11) O Itacesi, uditemi. **Nessuna**,
 Dacché Ulisse levò nel mar le vele,
 Qui si tenne **assemblea**. [...] (P, II, 37-39)

Come di consueto i sintagmi dilatanti possono porsi alla fine del primo

verso (10), all'inizio del successivo (8), a cavallo dei versi (9), oppure avere un'estensione maggiore, spostando l'elemento dilatato a maggiore distanza (11). In (8) l'effetto straniante conseguente all'allontanamento dell'aggettivo dal nome è accresciuto dalla disposizione invertita degli elementi: il soggetto segue il verbo, che è preceduto dal complemento predicativo. In (10) l'iperbato scinde un nesso molto coeso come "voi tutti", mentre in (11) l'intero v. 38 consiste in una subordinata temporale, isolata sintatticamente. Un elemento che accomuna gli esempi riportati è certamente la presenza del verbo principale fra i due membri dilatati, che ne costituiscono il soggetto oppure l'oggetto; per certi aspetti l'effetto è quello di ottenere una situazione intermedia fra gli ordini alternativi SV/VS e VO/OV, con il verbo che separa i componenti del SN. Nei versi di Monti (y) viene usato l'aggettivo «molte»; è però necessario segnalare la netta preferenza dell'autore per questo genere di iperbato in presenza dell'aggettivo *tutto/i*, di cui si ritrovano numerosi esempi²⁹⁵. Tale preferenza non è, per altro, un tratto comune agli altri autori e può dunque essere individuata come stilema montiano. Nel novero dei quantificatori rientrano anche gli aggettivi numerali, che in diversi momenti vengono utilizzati dai traduttori in modalità affini a quanto visto finora:

- (12) **Cento** all'augusto sacrificio eletti
 Pingui **buoi** vi pompeggiano [...] (C, I, 442-443)
- (13) [...] A te non **uno** fugge
 Nostro **pensier!** Nè tu n'andrai più lieta (F, I, 669-670)
- (14) [...] ma li **due** non veggo
 Miei **germani** gemelli, incliti duci (M, III, 312-313)
- (15) [...] **Dodici** n'empì
Anfore, e tutte le suggella. **Venti**
 Di macinato gran giuste **misure**

²⁹⁵ Cfr.: «[...] la cittade | Ponemmo a sacco, e tutta a questo campo | fu condotta la preda [...]» (M, I, 482-83); «[...] E così tutto | Cantando il dì la gioventude argiva» (M, I, 626-627); «E ravviso con lui tutti del greco | Campo i primi [...]» (M, III, 310-311).

Versami ancor ne' fedeli otri [...] (P, II, 443-446)

Questa disposizione degli elementi, con il numerale distanziato dal nome cui si riferisce per interposizione di sintagmi di varia estensione, fra cui spesso il verbo, ha l'indubbio effetto di conferire risalto al numero, che definisce puntualmente la quantificazione. Di un certo interesse la struttura ritmica del primo verso di Cesarotti (12), in cui il numerale è seguito da un SA complesso, caratterizzato da un'inversione interna degli elementi: la pausa prosodica si colloca dopo «cento» e non corrisponde alla cesura, che cade invece all'interno del Sa, caratterizzato da una certa unità interna. Una mancata corrispondenza fra partizione sintattica e cesura metrica è ben evidente in (15) al v. 444, un endecasillabo *a minore* in cui entrambi gli emistichi sono bipartiti, come segnalano anche i segni d'interpunzione, mentre la cesura cade fra sintagmi strettamente legati. Dopo aver considerato l'iperbato che coinvolge alcune particolari categorie di aggettivi, esaminerò ora la separazione dell'aggettivo qualificativo dal nome di riferimento. Si tratta di una delle figure di permutazione più incidenti a livello stilistico, sia per la sua frequenza, sia per la sua notevole visibilità, legata al forte scarto rispetto alla lingua d'uso. Vista la grande quantità di esempi a disposizione, è possibile distinguere varie tipologie di questa figura, sulla base della posizione reciproca di N e A e della collocazione degli elementi interposti. Infatti, a contrario delle categorie di aggettivi già esaminate (determinativi, indefiniti e numerali), in cui l'ordine AN è sostanzialmente fissato, gli aggettivi qualificativi possono anche collocarsi dopo il nome, sebbene questo sia l'ordine meno diffuso. La frequenza dell'iperbato nella forma N[...]A è dunque decisamente limitata rispetto al suo corrispettivo:

(16) Pera Troja e la gloria: oh lunghi **giorni**
Vissuti avessi in la magion paterna
Pacifici, sereni! [...] (C, I, 569-571)

(17) [...] E sì parlando **i flutti**
Guardava **irati** e gran pianto versava (F, I, 416-417)

(18) Su cui la saggia dispensiera **i pani**
Venne a impor **candidissimi** [...] (P, I, 193-194)

In tutti gli esempi riportati fra N e A si situa il verbo, di cui il nome posto a fine verso costituisce l'oggetto, così che l'anteposizione dell'oggetto e l'iperbato si combinano nella medesima struttura. L'ordine AN è in ogni caso molto più frequente nelle nostre traduzioni, così che l'iperbato può essere adoperato in varie modalità. Iniziamo dunque dalla forma A[...] | N, in cui i sintagmi dilatanti si pongono alla fine del primo verso e il nome all'inizio del successivo:

(19) Tori e capre sgozzarsi, e **largo** salse
Fumo odoroso ad allegrarne il cielo (C, I, 452-453)

(20) Riprese allor **la maestosa** il guardo
Veneranda **Giuno** [...] (M, I, 731-732)

(21) Disse; e **l'insigne** d'auree borchie a terra
Scettro gittò, e s'assise [...] (F, I, 281-282)

(22) [...] e il tutto
Riponi: **il bianco** nelle dense pelli
Gran macinato, ch'è dell'uom la vita (P, II, 364-365)

In questo tipo di iperbato, utilizzato da Cesarotti in maniera pressoché esclusiva rispetto alle altre possibili disposizioni, si crea una linea di tensione che, a partire dall'aggettivo, si conclude nel primo emistichio del verso successivo, secondo un andamento prosodico prima ascendente e poi discendente. Il nome assume dunque un certo risalto, oltre che per la posizione a inizio verso, anche perché sede di accenti forti, in tre casi in 1^a posizione. Fra gli esempi riportati si noti poi che solo in un caso (19) fra A e N si pone il verbo, mentre negli altri troviamo dei Sp, oppure l'oggetto, che

in (20) si trova fra i due attributi, quasi assorbito nella raffigurazione della dea. L'iperbato nella forma A | [...]N, con l'aggettivo alla fine del primo verso, è invece nettamente preferito da Foscolo e Pindemonte:

(23) Il cor ti roderai, ché s' **villana**
Al più forte de' Greci **onta** facesti (M, I, 326-327)

(24) Or dunque un vate, o sacerdote, o **esperto**
Interrogiamo **interprete** di sogni (F, I, 74-75)

(25) Stolti! Che osaro violare **i sacri**
Al Sole Iperion candidi **buoi** (P, I, 11-12)

La posizione di fine verso pone in evidenza l'aggettivo preposto, mentre il nome si trova nel secondo emistichio del verso successivo, che segue una chiara cesura mediana, rinforzata in (23) e (25) dall'accento ribattuto di 6^a e 7^a posizione. In (25) l'inarcatura ha una forza maggiore, poiché il collegamento fra i due versi si basa sia sul legame a distanza fra A e N, sia sulla rapporto di dipendenza del SP «Al sole Iperion» rispetto all'aggettivo che lo precede; al contrario in (23) si nota uno stacco fra i due versi, poiché il SP dipende direttamente dal verbo. La terza tipologia di iperbato con separazione di A e N, prevede una collocazione dei sintagmi interposti a cavallo dei versi, secondo la struttura A[...]N:

(26) Perché tal che qui **grande** ha su gli Argivi
Tutti **possanza**, e a cui l'Acheo s'inchina (M, I, 103-104)

(27) Alfin **robusta** agevole al suo braccio
Brandi **l'asta**, e si mosse [...] (F, III, 379-380)

(28) Ruppe in lagrime d'ira, e **viva** corse
Di core in cor nel popolo **pietade** (P, II, 105-106)

La porzione testuale dilatante ha qui un'estensione maggiore ed è composta da più di un sintagma, fra i quali compare, in tutti gli esempi citati,

il verbo. Solamente in (28) il nome si trova alla fine del secondo verso, in presenza dell'allitterazione di /p/, che accresce la coesione sonora e l'evidenza dell'emistichio. Dopo aver osservato svariati esempi dell'iperbato A[...]N, è possibile proporre qualche affermazione conclusiva. La figura racchiude fra A e N uno o più sintagmi, spesso il verbo; in questo modo l'intera porzione testuale coinvolta, corrispondente alla misura della frase o a una sua parte, assume una certa unità: se non metrica o prosodica, per lo meno semantica, poiché l'aggettivo preposto ha una funzione cataforica che spinge alla ricerca della testa del sintagma (ovvero N). Quest'ultimo poi, già dotato di una funzione primaria sul piano logico-grammaticale, essendo il soggetto o l'oggetto della frase, assume ancor più evidenza grazie alla dilatazione.

Venendo ora all'iperbato riferito al verbo, esso può riguardare sia la posizione di ausiliare e participio, sia quella di verbo servile e infinito. Osserveremo invece più avanti i casi di separazione delle subordinate all'infinito dal verbo reggente. L'iperbato fra ausiliare e participio si può presentare, come di consueto, sia nella forma diretta, sia inversa; riportiamo dunque alcuni esempi del primo tipo, ovvero dell'iperbato che si produce in assenza di anastrofe:

- (29) Spargesi il farro, indi poiché **fu** 'l collo
 De' buoi cornidorati in su **ritorto**
 Le vittime si sgozzaro [...] (C, I, 642-644)
- (30) Ché tu n'**andresti** già, premio al mal fatto,
 D'un guarnello di sassi **rivestito** (M, III, 74-75)
- (31) [...] e poi che l'**ebbe**
 Fra' profumi del talamo su i molli
 Bei tappeti **adagiato** [...] (F, III, 425-427)
- (32) Quinci lontano perì Ulisse. Oh **fossi**
 Tu **perito** con lui! [...] (P, II, 233-234)

In (32) ritroviamo la forma minima di iperbato, con interposizione del solo pronome soggetto monosillabico, mentre negli altri casi gli elementi dilatanti hanno maggiore estensione, comprendendo dei SP, e in (30) anche un inciso. La continuità sintattica dei versi può basarsi, oltre che sul legame a distanza fra Aus. e Part., anche su altre forme di inarcatura: in (29) nella forma N | G, in (31) nella forma A | AN. La disposizione degli elementi in (32) rivela non soltanto la presenza di un iperbato, ma anche una marcatezza pragmatica legata all'ordine *nuovo-dato*: il soggetto «Tu» corrisponde infatti al centro comunicativo della frase, mentre il verbo “perire” si trova già nell'enunciato precedente. Così si presenta invece l'iperbato in presenza dell'ordine inverso degli elementi distanziati:

(33) Ma se da Menelao **vinto ed ucciso**
Paride **resta** [...] (C, III, 391-392)

(34) Che **poste** del Sangario alla riviera
Avean le tende [...] (M, III, 248-249)

(35) Nè mai verun gliel'additò; né **occulto**
Per amistà l'**avrian** [...] (F, III, 510-511)

(36) Meglio fora per me, quando **consunti**
Suppellettil da voi **fossemi**, e censo (P, II, 95-96)

Sia in questa forma, sia in presenza dell'ordine diretto, il verbo racchiude fra i suoi membri altri sintagmi, quali il soggetto e i complementi indiretti; in presenza dell'anastrofe però la forza retorica aumenta. L'anteposizione del participio corrisponde infatti all'anticipazione del valore semantico del verbo rispetto agli altri dati linguistici (modo, tempo, persona, diatesi) riportati invece dall'ausiliare; tale valore semantico risalta ancor più se il participio è posto a fine verso o in presenza di dittologia (33). In (34) si osserva poi l'anastrofe degli elementi interposti nella forma GN, frequentissima in Monti; nel primo verso la cesura cade fra G e N,

strettamente legati, e non in corrispondenza dell'interruzione prosodica che segue il participio. Un effetto per molti aspetti affine a quello delle figure appena osservate si ritrova nella separazione di verbo servile e infinito, che ricorre varie volte nei testi, con la sola eccezione di Foscolo. Partiamo dalle figure con ordine diretto degli elementi dilatati:

(37) Tutto dir, tutto osar: **puoi** che io 'l comporti
Voler tu stesso? ed il mio grado il soffre? (C, I, 408-409)

(38) [...] e crederò che **vogli**
 Alla vendetta del feroce Achille
 La giusta causa, e gl'innocenti Greci
Sacrificar così? [...] (C, I, 777-780)

(39) [...] Ma quel che lungi io **voglio**
 Dai Celesti **ordinar** nel mio segreto,
 Non dimandarlo né scrutarlo, e cessa (M, I, 727-728)

(40) Il tuo solo favor **puommi** davanti
 Gl'inciampi **tor**, che m'opporranno i Greci (P, II, 333-334)

L'iperbato, nei casi riportati, coincide sempre con altre forme di spostamento sintattico. In (37) il soggetto è posticipato rispetto al gruppo verbale, e l'elemento interposto consiste in una frase oggettiva dipendente dal Sv dilatato. In (39) osserviamo una struttura a con doppio iperbato, il primo dei quali separa gli elementi della locuzione preposizionale «lungi [...] | Dai»; similmente, in (40) l'oggetto interposto è separato dalla relativa ad esso riferita per la presenza dell'infinito apocopato. Prima di esaminare i casi di iperbato con ordine inverso è opportuno specificare la netta preferenza di Cesarotti per l'ordine diretto, esattamente all'opposto di Pindemonte, che predilige la forma Inf.[...]V:

(41) Questo è l'onor che **darmi** il gran Tonante
 A conforto **dovea** del viver breve
 A cui mi partoristi? [...] (M, I, 463-465)

(42) E sì vile, **adunar** navi e seguaci
Potevi tu? **misurar** mari e genti
Tentar straniere? e fin dall'Apia terra
Predar la sposa a bellicosi eroi? (F, III, 54-57)

(43) Parmi banchetto sì oltraggioso e turpe,
Che **mirarlo**, e non irne in fuoco d'ira,
Mal **può** chiunque un'alma in petto chiuda (P, I, 302-304)

I due membri della forma verbale si dispongono nei versi senza una collocazione preferenziale a inizio o fine verso, come avviene per altre forme di iperbato. In (41) è presente una interazione con l'iperbato N[...]G al v. 464, secondo la struttura a incastro più volte rilevata. L'unico esempio foscoliano di questo tipo di iperbato presenta invece una struttura complessa, in cui il verbo servile ha una funzione di perno, essendo preceduto da un infinito e seguito da altri tre, fra loro coordinati; il passo è ulteriormente impreziosito per la disposizione chiastica (VOO|V) dei membri della seconda interrogativa, a cui si aggiunge l'effetto dell'iperbato N[...]A che lega i vv. 55 e 56. In questo modo la sequenza incalzante di infiniti posti a inizio frase o inizio verso (vv. 56-57) dà maggior vigore al duro rimprovero di Ettore al fratello.

Volgiamo ora l'attenzione sui casi di iperbato che riguardano congiunzioni, correlativi e locuzioni preposizionali; si tratta di fenomeni eterogenei, che ritengo opportuno esaminare allo scopo di sottolineare la grande varietà di fenomeni legati all'*ordo verboruma artificialis* all'interno delle traduzioni. Un primo tipo, presente soltanto in Cesarotti²⁹⁶, prevede la separazione dei due elementi correlati *altro che* attraverso l'interposizione del verbo: «Nulla sa, nulla scorge, altro ei non ode | Che il suo pazzo furor [...]» (C, I, 483-84). Ricorre invece anche negli altri autori, con l'eccezione di Foscolo, la dilatazione dei membri di locuzioni preposizionali:

²⁹⁶ La figura compare due volte nel I libro dell'*Illiade* di Cesarotti; oltre all'esempio citato cfr.: «Che pretendi con ciò? non altro acquisto | Farai che d'odio [...]» (C, I, 787-788).

(44) Prende capace coppa, e **a lei** con questa
Presentandosi **innanzi** [...] (C, I, 814-815)

(45) [...] Ma quel che **lungi** io voglio
Dai Celesti ordinar nel mio segreto,
Non dimandarlo né scrutarlo, e cessa (M, I, 727-729)

(46) Sol **dal suo regno**, e dalla casta donna
Rimanea **lungi** Ulisse [...] (P, I, 20-21)

L'elemento interposto è anche qui il verbo, a cui possono aggiungersi altri sintagmi; gli elementi dilatati si trovano comunque a breve distanza, per garantire la comprensione del costrutto. Sia in (45) sia in (46) la figura si applica alla medesima espressione (*lungi da*), mentre di (44) si può cogliere il forte effetto straniante, accresciuto dall'inversione degli elementi dilatati. L'iperbato può anche prevedere la separazione degli elementi della locuzione congiuntiva *prima che*, come vediamo in Pindemonte: «[...] Prima io non penso, | Che da questa di nozze ardua tenzone | I figli degli Achei vorran giù torsi» (P, II, 247-49).

Queste forme di iperbato sono evidenti a livello linguistico, ma nettamente minoritarie a livello quantitativo; veniamo invece a una delle forme più diffuse di questa figura, ovvero la separazione di N e G, che spesso presenta interazioni con altre permutazioni sintattiche. In presenza dell'ordine diretto degli elementi avremo la struttura N[...]G:

(47) **Ampia catasta** il venerabil vecchio
D'aride legna innalza [...] (C, I, 649-650)

(48) Di Giove in tutta la magion **le fronti**
Si contristar **de' numi** [...] (M, I, 756-757)

(49) [...] Avea **l'infula** in mano
D'Apollo lungisaettante avvolta
sull'aureo scettro, e orò supplice i Danai (F, I, 16-18)

(50) [...] e **le sembianze**
Vestì **di Mente**, il condottier de' Tasj (P, I, 146-147)

La forma più tipica di questo iperbato è osservabile in (48) e (50), con il verbo frapposto fra N e G e situato alla fine del verso o all'inizio del successivo, come negli esempi citati. In (47) invece è il soggetto a seguire N, che in questo caso ha funzione di oggetto; due pause prosodiche, l'una corrispondente alla cesura e l'altra al fine verso, segnano la cadenza del passo, in cui troviamo ben tre sintagmi con sequenza AN, modulo diffusissimo in Cesarotti. In (48) si osserva la presenza di un'anastrofe GN che precede l'iperbato, i cui membri sono in ordine diretto; il gruppo GN si estende per buona parte del verso, così che il confine sintattico si colloca all'interno del secondo emistichio, mentre la cesura si trova fra i membri del Sp. La ricerca foscoliana della sinteticità espressiva è ben rappresentata in (50), laddove «Avea» e «avvolta» potrebbero apparire come i membri di una forma verbale perifrastica, che però poco si adatterebbe alle due determinazioni di luogo, una delle quali posta fra N e G. L'effetto generato è di simultaneità e unità dell'immagine, in modo che l'infula sembra recata in mano e al contempo avvolta allo scettro²⁹⁷. L'iperbato nella forma N[...]G è molto frequente in Cesarotti, in accordo alla sua preferenza per l'ordine diretto, mentre in Pindemonte, e soprattutto in Monti, l'ordine GN è nettamente prevalente:

(51) [...] **della dubbia pugna**
Qual esser debba **il periglioso evento**
Sasselo il ciel [...] (C, III, 419-421)

(52) **Delle vinte città** tutte divise

²⁹⁷ Monti e Cesarotti optano per una diversa soluzione: entrambi infatti mantengono distinte le immagini dello scettro e della benda, ponendoli in rapporto di coordinazione: «E in man tendendo le sacrate bende | Del Dio ch'ei serve, e l'aureo scettro [...]» (C, I, 20-21); «[...] In man le bende avea | E l'aureo scettro dell'arciere Apollo» (M, I, 17-18).

Ne fur **le spoglie** [...] (M, I, 168-169)

(53) Mentre qua **degli Achei, là de' Troiani**
Mormorava **il pregar** [...] (F, III, 360-361)

(54) [...] che pria lei soletta
Di Forco, Re degl'infecondi mari,
Nelle cave trovò **paterne grotte** (P, I, 105-107)

In tutti i passi riportati fra G e N si colloca il verbo, secondo la più frequente realizzazione di questa figura; in (51) e (52) la forma verbale è poi caratterizzata da inversione dei membri, e in (52) si pone a cavallo dei versi, con una inarcatura che si somma al legame a distanza stabilito dall'iperbato; nei versi di Cesarotti i due sintagmi dilatati sono composti dal consueto gruppo AN, con conseguente ripetizione sintattica. I versi di Pindemonte presentano invece una complessa interazione fra figure di permutazione. Qui i diversi legami a distanza recano compattezza e unità al passo: oltre all'iperbato evidenziato, al v. 107 l'aggettivo «cave» è separato dal nome che precede, e l'oggetto anteposto «lei» attende il verbo da cui è distanziato. Nei passi esaminati il genitivo esprimeva prevalentemente possesso, appartenenza o relazione, ma esso può assumere anche funzione partitiva:

(55) Ma **di quanti mortali** or crea la terra
Niun potria pareggiarli [...] (M, I, 360-361)

(56) Ma **nulla spoglia** toccherete impuni
Di quante guarda la mia negra nave (F, I, 344-345)

Come vediamo l'ordine degli elementi può essere diretto (56) o inverso (55): nel primo caso è la frase principale a interporsi, seguita dalla relativa, mentre in (55) sono proprio i costituenti della relativa, ovvero V e S, a precedere il pronome posticipato «Niun». In alcuni luoghi testuali l'iperbato G[...]N è ripetuto più volte, in una sorta di addensamento:

(57) Colà **d'Otréo, di Migdone** raccolte
Stavan **le squadre** del Singario in riva (C, III, 271-272)

(58) **Della cognata Laodice** assunto
Il sembiante gentil, di Laodice
Che pregiata **del prence Elicaone**,
D'Antenore figliulo, era **consorte** (M, III, 160-163)

(59) **Degl'immortali Dei**, non forse cada
Delle colpe de' Proci in voi la pena,
L'ira temete [...] (P, II, 84-86)

Nonostante la minor presenza dell'ordine GN nella traduzione cesarottiana, (57) presenta una ripetizione della struttura: la prima in forma di iperbato, la seconda a occupare il secondo emistichio del verso 272, in cui G precede un Sp. Nel passo montiano (58) invece l'iperbato si ripete su due coppie di versi consecutivi. Il richiamo è anche rafforzato dal fatto che i due G hanno la medesima forma, ovvero apposizione seguita da nome proprio; fra i sintagmi dilatanti, nel primo emistichio del v. 163 c'è proprio un gruppo GN, il terzo in soli quattro versi. In (59) l'elemento dilatante è una subordinata finale che contiene un altro iperbato del medesimo tipo, la cui misura corrisponde perfettamente a quella del verso. Nel caso di ampie dilatazione è infatti probabile osservare la presenza di varie figure di permutazione all'interno della porzione testuale frapposta.

L'iperbato G[...]A, laddove il genitivo ha funzione di relazione o di partitivo, presenta una struttura certamente molto simile alle figure finora esaminate, ma ha una ricorrenza decisamente minore, perché i due membri si trovano solitamente accostati, spesso all'interno del singolo verso.

(60) **E di lancia e di spada e di fortezza**
Ti vantasti più volte esser **migliore** (C, III, 570-571)

(61) Giove Padre, se **pia** fra gl'Immortali
Ti fui **d'opre** alcun tempo o **di parola** (F, I, 598-599)

(62) I drudi, **accesi** via più ancor, che prima,
Del **desio** delle nozze a quella vista (P, I, 475-476)

I pochi esempi individuabili nei libri analizzati ci mostrano che la figura può presentarsi, come di consueto, con ordine sia diretto sia inverso degli elementi. L'elemento interposto anche in questo caso è, il più delle volte, il verbo. In (60) troviamo una sequenza di genitivi uniti da polisindeto che occupa tutto il primo verso, con tre accenti (3^a, 6^a, 10^a) molto marcati, mentre in (61) ci sono due genitivi, coordinati a formare un'epifrasi, anch'essi segnati da *ictus* forte.

Trattando ora delle forme di iperbato che coinvolgono i membri della frase nucleare, è necessario riprendere alcune considerazioni. La separazione di S o O da V, ad esempio per la presenza di un complemento indiretto, è del tutto ammissibile nella lingua italiana; si potrà pertanto parlare di iperbato solamente qualora la distanza sia tale da generare un effetto di straniamento e dunque una valenza retorica. Ciò si verifica raramente. Iniziamo con l'osservare le possibili dilatazioni di S e V:

(63) [...] ma **s'alza**
Venerabile agli atti ed ai sembianti
Nestore il saggio, l'Orator di Pilo (C, I, 347-49)

(64) [...] **Gli Achivi** a Crisa
Sovr'agil nave già la schiava **adducono** (M, I, 507-08)

(65) **Disse. Temeva, ed ubbidì** al comando
E muto al lito andò del mar fremente
Seco gemendo **il vecchio** [...] (F, I, 40-42)

(66) Già **tutti i Greci**, che la nera Parca
Rapiti non avea, ne' loro alberghi
Fuor dell'arme **sedeano**, e fuor dell'onde (P, I, 17-19)

Non possiamo affermare che queste dilatazioni costituiscano una sovversione delle norme proprie della lingua, ma la distanza fra V e S con

riferiscono, ovvero l'oggetto distanziato dal verbo per interposizione di ben quattro sintagmi (due complementi indiretti preposizionali, un avverbio e un vocativo), seppur di breve estensione sillabica. In (70) la distanza fra O e V è ancora maggiore poiché si interpone una porzione testuale di una certa ampiezza. Essa comprende una relativa, a sua volta interessata da una disposizione artificiosa dei costituenti, e ben tre SP, con anastrofe GN. Alla complessità sintattica brevemente descritta si aggiunge il fatto che anche il soggetto «il vate» è notevolmente distanziato dal verbo, secondo una struttura SO[...]V.

Nel linguaggio poetico dei nostri autori non il solo complemento oggetto può trovarsi distanziato dal verbo; lo stesso accade infatti con altri complementi indiretti nucleari, che intrattengono dunque un forte legame con il verbo stesso.

- (71) [...] Or via, che tardi? **Al mar**
 Con le tue navi, e co' compagni tuoi
Va pur, torna a Larissa [...] (C, I, 262-264)
- (72) Che **a Clitennestra** pur, da me condotta
 Vergine sposa, io la **prepongo** [...] (M, I, 151-152)
- (73) Brandì l'asta, e si mosse. E non **d'altr'armi**
 Fra prenci Argivi Menelao **s'armava** (F, III, 380-381)
- (74) **Da maraviglia**, poiché seco in mente
 Ripetè il tutto, e s'avvisò del Nume,
 Telemaco **fu preso** [...] (P, I, 415-417)

La dilatazione, nei passi riportati, è sempre compresente all'anticipazione del complemento indiretto, e dunque all'anastrofe. Una simile disposizione sintattica è chiaramente marcata, e difficilmente potrebbe trovarsi nella lingua d'uso. Gli elementi dilatanti sono sintagmi preposizionali, il soggetto del verbo o anche intere frasi, come in (74), dove troviamo una subordinata causale che esprime la motivazione dello stupore

da cui Telemaco è colto. In (73) il complemento e il verbo si trovano alla fine di versi successivi, ponendo in risalto la figura etimologica.

Allo stesso modo, anche il complemento predicativo può essere distanziato dal verbo che lo regge, e spesso dal nome cui si riferisce:

(75) M'appagherò, ma se si nega, i dritti
Di mia sovrana maggioranza **inulti**
Non fia ch'io **lasci** [...] (C, I, 201-203)

(76) Così **buia** fra lor per la gran polve
Del tumulto de' piè l'aura **pendea** (F, III, 17-18)

(77) Ma **taciturni, immoti**, e non osando
Telemaco ferir d'una risposta,
Tutti **stavano** i Proci [...] (P, II, 107-109)

In (75) la distanza fra il predicativo e il verbo è molto ridotta, poiché l'elemento dilatante è costituito dalla brevissima principale che regge la subordinata oggettiva cui il predicativo appartiene. In questo caso l'oggetto è anteposto sia al predicativo sia al verbo e si pone a fine verso, così come l'aggettivo predicativo «inulti», di notevole peso semantico. In (76) invece il soggetto precede il verbo, ma è distanziato dal predicativo per la presenza di quattro sintagmi preposizionali. L'ultima possibilità, ovvero S che segue V, si ritrova in (77), dove è presente anche un iperbato A[...]N nel primo emistichio del v. 109. Qualora il predicativo preceda il nome cui si riferisce, come in (76) e (77), vi è un chiaro effetto di tensione legato al fatto che un attributo dell'oggetto o del soggetto anticipa il nome stesso, acquisendo maggiore evidenza, e contribuisce a colorire l'intero contesto narrativo. In modalità del tutto simili si realizza l'iperbato che prevede la separazione di nome del predicato e verbo *essere*:

(78) [...] **intatte**
Le popolose mie terre feconde
Furon da lor, dalle lor man sicure (C, I, 227-229)

(79) Ma e voi **siatemi** innanzi a' Dii beati,
E all'universe genti, e al Re crudele
Testimoni [...] (F, I, 391-393)

(80) **Grati** d'Ulisse i sacrifici al Greco
Navile appresso ne' Trojani campi
Non t'eran forse? (P, I, 89-91)

Il nome del predicato è spesso anteposto al verbo, ma in qualche caso può seguirlo a distanza, come in (79). L'effetto è però diverso: in questo caso il nome «Testimoni» ha un valore terminativo a livello sintattico e ritmico, poiché segue un'elencazione polisindetica di tre elementi che produce un'accelerazione, cui segue una interruzione corrispondente alla fine del v. 392. Nel passo cesarottiano (78) la disposizione dei sintagmi allude a un'interpretazione di «intatte» come un participio di un ipotetico verbo *intangere*, e dunque di «da loro» come complemento d'agente; in realtà il secondo emistichio del v. 229 ci rassicura sul valore di relazione da attribuire al Sp. L'effetto di velata ambiguità linguistica è comunque di una certa efficacia, e con ogni probabilità ricercato dal traduttore. In (80), oltre alla notevole distanza che separa l'aggettivo «grati» dal verbo, sorprende il grado di complessità nella disposizione dei sintagmi interposti: prima una tipica anastrofe GN, in seguito un'inversione dei membri della locuzione preposizionale *appresso a*.

Per concludere la rassegna delle principali forme di iperbato disposte su più versi consecutivi bisogna spostarsi sul piano della frase complessa e considerare i casi di separazione della proposizione subordinata all'infinito rispetto alla principale:

(81) Selvaggia capra o rigogliosa mole
di cervo alticornuto, in cui **s'appresta**
L'avide scane **a insanguinar** [...] (C, III, 34-36)

(82) Ella stessa **a chiamar** quindi la figlia
 Corse di Leda, e la trovò nell'alta
 Torre in bel cerchio di dardanie spose (M, III 504-506)

(83) E trovò i Proci, che **a scojar** capretti,
 E pingui **ad abbronzar** corpi di verri,
 Nel cortile **intendeano**. [...] (P, II, 377-379)

L'ordine diretto è mantenuto in (81), dove l'anteposizione dell'oggetto della completiva implica la separazione di infinito e verbo reggente. In (82) è sempre l'oggetto a separare infinito e verbo, ma in questo caso l'inversione riguarda la posizione delle due forme verbali; si ravvisa poi una tipica costruzione a incastro determinata dalla compresenza di due tipi di iperbato, con inarcatura basata sul doppio legame a distanza che unisce i versi. Una struttura a incastro si ritrova anche in (83), dove uno degli elementi separati (in questo caso l'infinito «ad abbronzar») diventa anche elemento dilatante rispetto all'iperbato A[...]N; la raffinatezza linguistica del passo, accordata alla bassezza dell'azione descritta, rende ancor più grottesca la scena dei Proci colti in perfetta flagranza da Telemaco.

3.2.3 L'epifrasi

Nell'esaminare le forme di epifrasi disposte su più versi manterrò il criterio già adottato in precedenza, ovvero le distinguerò essenzialmente sulla base della natura sintattica dei sintagmi coordinati e separati. Com'è noto, l'epifrasi ha una struttura per molti aspetti assimilabile all'iperbato, e dunque sarà interessante osservare la posizione e l'estensione dei sintagmi interposti. Non si pone invece la questione dell'ordine reciproco degli elementi dilatati, essendo essi coordinati e dunque in condizione paritetica a livello sintattico. Consideriamo in primo luogo i casi, numericamente meno frequenti, in cui gli elementi distanziati hanno funzione di soggetto, nella forma S[...]S:

- (1) Restino i Troi, tornino i Greci, e **pace**
Tra lor si giuri, **ed amistade** eterna (C, III, 135-136)
- (2) [...] **né la cetra**
Ti varrà **né il favor** di Citerea,
Nè il vago aspetto, né la molle chioma (M, III, 69-71)
- (3) [...] **e non la cetra**
Ti gioveria, **né quelle ciocche** e il viso,
Nè Venere e i suoi doni [...] (F, III, 62-64)
- (4) [...] **Nè la madre**
Sa, **né**, fuor che una, il mio pensier **le ancelle** (P, I, 516-517)

Carattere comune a tutti passi, in quanto tipico di questa figura, è il posizionamento del verbo fra i due soggetti coordinati, al quale possono anche accostarsi altri sintagmi; l'elemento interposto si colloca poi all'inizio del secondo verso, mentre il primo soggetto sta alla fine del verso precedente, in posizione di evidenza. Sia Monti (2) che Foscolo (3) impiegano un'epifrasi per rendere il medesimo luogo testuale²⁹⁸, che contiene una serie

²⁹⁸ Il testo greco prevede invece il verbo in posizione iniziale, seguito da quattro soggetti:

di soggetti coordinati; la figura si dimostra infatti decisamente funzionale a spezzare lunghe elencazioni e rendere più vario il dettato. In Monti troviamo quattro SN soggetto, i primi due separati dall'epifrasi, gli altri coordinati all'interno di un verso perfettamente bipartito con isocolon; Foscolo invece imbastisce una struttura ancor più complessa, in cui al primo sintagma sono uniti, con congiunzione negativa, quattro SN, raggruppati in due coppie su base semantica. Non potrò ora esimermi dal considerare la resa del passo proposta da Cesarotti, il quale pone il verbo in posizione iniziale, seguito da quattro soggetti, coordinati per asindeto, eccetto l'ultimo, preceduto da congiunzione ed esteso per un verso intero: «Non ti varriano di Ciprigna i doni, | l'effemminata cetra, il liscio volto | E la tua bionda profumata chioma» (C, III, 77-79). L'epifrasi ha invece in Pindemonte (4) una struttura insolita: l'elemento interposto è, come di consueto, seguito dalla congiunzione coordinate, la quale però è separata dal secondo soggetto da un inciso con valore eccettuativo e dall'oggetto del verbo. I continui intermezzi sintattici producono così numerose pause ritmiche, con il primo emistichio segnato da due interruzioni interne, segnalate anche dall'interpunzione, cui segue la cesura, e un secondo emistichio anch'esso bipartito.

Consideriamo ora i casi in cui i due sintagmi dilatati hanno funzione di oggetto:

(5) E in man tendendo **le sacrate bende**
 Del Dio ch'ei serve, **e l'aureo scettro** in atto
 nobilmente dimesso [...] (C, I, 20-22)

(6) Tu che **Crisa** proteggi **e la divina**
Cilla, signor di Tènedo possente (M, I, 597-598)

(7) Giove **lo scettro** a lui del sommo impero

«οὐκ ἄν τοι χραίσμη κίθαρις τὰ τε δῶρ' Ἀφροδίτης, | ἢ τε κόμη τὸ τε εἶδος ὄτ' ἐν κονήσει μυγείης» (Il., Γ, 54-55). Cesarotti riproduce tale disposizione sintattica, ma varia l'ordine dei soggetti: «Non ti varriano di Ciprigna i doni, | L'effemminata cetra, il liscio volto» (C, III, 77-78).

Diede **e la gloria** [...] (F, I, 323-324)

(8) **E carni** d'ogni sorta in larghi piatti
Recò l'abile scalco, **ed auree tazze** (P, I, 196-197)

Il verbo si interpone fra i due SN coordinati, con la sola eccezione di (5), in cui i sintagmi dilatanti sono un genitivo dipendente dal primo oggetto e una breve frase relativa, mentre il verbo precede la figura. Si nota che l'effetto di stacco e dilatazione è meno percepibile in assenza del verbo interposto. In (7) si può osservare una costruzione sintattica piuttosto elaborata, con una compresenza di iperbato ed epifrasi: il SN «lo scettro» è infatti separato non soltanto dal secondo oggetto, ma anche dal genitivo a esso riferito, per la presenza di un dativo a sua volta anticipato al verbo. I due oggetti in (k) si trovano agli estremi opposti del distico, quasi a racchiudere anche visivamente questa porzione testuale; la distanza fra i due elementi separati e la presenza del verbo con soggetto posticipato rende decisamente percepibile l'effetto retorico della figura.

L'epifrasi, in ogni caso, ricorre più frequentemente come separazione di SP coordinati:

(9) Chi degli Dei, chi fu che in essi il foco
Di discordia attizzo? **Di Giove** il figlio
E di Latona [...] (C, I, 11-12)

(10) **Nè d'obblati sacrifici** il Dio
Nè di voti si duol, ma dell'oltraggio (M, I, 123-124)²⁹⁹

(11) Tanto con lei di membra e **d'avvenenza**
Gareggia e di gentili arti e d'ingegno (F, I, 135-136)

(12) Banchettan lautamente, e il fior **del gregge**
Struggendo, **e dell'armento** [...] (P, II, 72-73)

²⁹⁹ L'epifrasi è impiegata anche da Foscolo nella resa del medesimo passo: «Non di voti l'oblio, né l'ecatombe | Vendica Febo Re; ma il sacerdote» (F, I, 109-110); qui però vi è una sola interposizione, corrispondente al primo emistichio del verso 110, e i sintagmi coordinati hanno funzione di oggetto diretto.

La figura si dispone su due coppie consecutive di versi e caratterizza a livello stilistico il passo in cui è presentata la figura di Crise implorante. Si noti poi il rapporto sineddotico che intercorre fra i membri dilatati posti ai vv. 19-20 e la notevole estensione del secondo sintagma, incline alla solennità. L'epifrasi, in definitiva, è utilizzata soprattutto per variare la linearità tipica delle coordinazioni o delle elencazioni, determinando delle interruzioni, che hanno chiare conseguenze a livello ritmico. Per quanto riguarda il rapporto semantico fra i sintagmi dilatati, è prevalente una certa contiguità, talvolta legata a una relazione di metonimia o sineddoche; ma vi sono momenti in cui i termini hanno valore persino antitetico (C, I, 378-79). L'estensione della figura è certamente variabile, ma prevalgono nettamente strutture piuttosto brevi, disposte su non più di due versi; infatti nella grande maggioranza dei casi il sintagma interposto corrisponde al verbo, a cui talvolta si aggiungono altri argomenti. In merito alla frequenza d'uso, l'epifrasi ha una presenza nettamente minoritaria in Cesarotti, mentre risulta particolarmente apprezzata da Foscolo, il quale ne ricava passi dalla struttura sintattica particolarmente elaborata.

2.2.4 Il chiasmo

Il chiasmo collocato all'interno del singolo verso determinava, in molti casi, una simmetria interna e una bipartizione del verso; diversa è invece la situazione che si realizza quando la figura si dispone su versi consecutivi. In questo caso il fine verso può dividere a metà la sequenza, oppure trovarsi dopo il primo o il terzo degli elementi coinvolti, oppure può ancora scindere uno di questi elementi, qualora esso sia composto da più parole. In aggiunta, tra i primi due membri e gli altri due possiamo trovare un sintagma interposto. Osserveremo tutte queste possibilità esaminando la varietà di chiasmi sintattici presente nelle traduzioni e classificando i fenomeni sulla base della natura grammaticale o funzione logica degli elementi. La prima forma si basa sulla successione di A e N:

- (1) [...] **il premio mio perduto**
Pagherà **l'altrui premio**, e'l tuo fia questo (C, I, 203-04)

In realtà esistono molti casi in cui la sequenza AN è seguita da NA, come si è potuto osservare nei precedenti paragrafi; tuttavia il passo riportato ha una sua specificità, sia per la collocazione intermedia del verbo all'interno di una frase dalla struttura invertita OVS, sia per la corrispondenza semantica: fra i membri esterni vi è rapporto di identità, fra quelli interni di antitesi (*mio/altrui*).

Un'altra realizzazione della figura riguarda la posizione di G e N:

- (2) Vano guerrier non superbir cotanto
Della tua gagliardia; **dono d'un Nume**
Del Nume è merto [...] (C, I, 260-62)
- (3) **E il latrar de' molossi, e degli audaci**
Villan robusti il minacciar non cura (M, III, 32-33)

- (4) [...] e ch'è **il pensiero**
De' giorni miei, delle mie notti è il sogno (P, I, 447-48)

Nei passi riportati la sequenza è sempre NGGN, ovvero con ordine diretto poi sovvertito. Sia in (2) sia in (4) fra G e N si trova poi il verbo *essere*, poiché il secondo N fa parte del predicato. L'estensione del chiasmo varia vistosamente, così come la posizione dei sintagmi rispetto al fine verso, che in (2) segue il secondo membro della sequenza, in (4) il primo, mentre in (3) scinde il terzo, ovvero G, in quanto composto da un sostantivo e due attributi secondo l'ordine ANA. Avremo dunque una inarcatura forte in (3) e di minor intensità in (4); in (2) invece il legame sintattico fra i due versi è decisamente debole. In tutti i casi si osserva una corrispondenza fra chiasmo sintattico e semantico, poiché fra i membri corrispondenti vi è un rapporto di identità (*Nume/Nume*), corrispondenza (*dono/merto, latrar/minacciar, pensiero/sogno*) oppure antitesi (*giorni/notti*). A tal proposito i versi pindemontiani brillano per intensità espressiva, nella sintetica raffigurazione dell'assiduo ricordo del marito, che non abbandona Penelope né nella veglia né nel sonno.

Una disposizione chiastica può riguardare S e V, secondo l'ordine SVVS:

- (5) Incontanente **Agamennòn rizzossi,**
rizzossi Ulisse [...] (F, III, 295-296)

- (6) Ma vivo, e a forza in barbara contrada,
Cui cerchia un vasto mar, **gente crudel**
Rattienlo: lo rattien gente crudele
Vivo, ed a forza in barbarica contrada (P, I, 266-269)

In (5) Foscolo opta per la ripetizione del verbo dalla sonorità incisiva, imitando dunque la traduzione montiana del medesimo passo, già citata³⁰¹. Di (6) colpisce invece la complessa architettura sintattica, che riguarda l'intero passo: gli elementi del chiasmo si corrispondono in rapporto di totale

³⁰¹ «Tosto rizzossi Agamennòn, rizzossi | L'accorto Ulisse [...]» (M, III, 351-52).

identità, e la posizione dei pronomi clitici rispetto al verbo sembra costruire una sorta di chiasmo interno. I vv. 266 e 269, pressoché identici, fanno poi da cornice a un passo segnato da una perfetta ed estesa simmetria.

Se la figura coinvolge invece V e O può presentarsi nella forma VOOV:

(7) Tutti acclamâr: doversi **il sacerdote**
Riverire, e accettar le ricche offerte (M, I, 28-29)

(8) Tutte fremean le schiere: **Il sacerdote**
Venerarsi, e accettar l'inclito prezzo (F, I, 27-28)

oppure OVVO:

(9) Ei col suo superbir **cerca la morte,**
E la morte si avrà [...] (M, I, 275-276)

(10) Mentre **a guardar la cara vita** intende,
E i suoi compagni a ricondur: ma indarno
Ricondur desiava i suoi compagni (P, I, 7-9)

Foscolo (8) e Monti (7) decidono dunque di utilizzare un chiasmo sintattico nella resa del medesimo passo³⁰², ponendo il primo oggetto («il sacerdote») in una posizione di prominenza, a fine verso. Le corrispondenze non si limitano all'ambito sintattico, ma si può osservare una perfetta coincidenza nella disposizione degli accenti. La scelta di Monti di impiegare il verbo servile «doversi», che si distanzia dunque dall'infinito retto, è invece probabilmente legata all'influenza della versione cesarottiana, in cui però il passo è meno compatto ed energico³⁰³. In (9) l'identità dei termini centrali produce un'anadiplosi, con cui si accentua la pregnanza semantica del termine ripetuto e dunque l'asprezza della minaccia. In (10) i verbi posti

³⁰² Nel testo greco non si ritrova la disposizione a chiasmo, bensì un iperbato: «Ἐνθ' ἄλλοι μὲν πάντες ἐπευφήμησαν Ἀχαιοὶ | αἰδέισθαι θ' ἱερῆα καὶ ἀγλαὰ δέχθαι ἄποινα» (*Il.*, A, 22-23).

³⁰³ Cfr.: «Chiaro bisbiglio di comune assenso | Tosto si sparse: al Sacerdote augusto | Riverenza doversi; i ricchi | doni fossero accolti [...]

all'esterno sono entrambi dipendenti dal verbo reggente che si trova al centro della struttura sintattica, caratterizzata da una notevole simmetria. I termini della seconda parte del chiasmo sono poi ripetuti al verso successivo con ordine diretto di V e O, e inversione della posizione del verbo reggente e dell'infinito. L'avverbio anticipato *indarno* è posto a fine verso e, sebbene faccia parte della frase seguente, intrattiene un legame semantico con la frase che lo precede, assumendo una posizione di cerniera e sottolineando la vanità dello sforzo di Ulisse. I tre versi rivelano dunque una grande ricercatezza nella disposizione sintattica, tipica della traduzione di Pindemonte e in particolare del *Proemio*, laddove l'impiego di strumenti retorici raggiunge il suo massimo grado.

La disposizione a chiasmo può ovviamente riguardare anche elementi diversi da quelli finora considerati:

- (11) Sublime Achille, troppo mal s'addice
 Il cercar di gabbarmi: **invan tel credi**,
Lo tenti invano [...] (C, I, 191-193)
- (12) Tutto m'inonda amor: no, **più vezzosa**
Nè bella più non ti vid'io quel giorno (C, III, 597-598)
- (13) Da quei prestanti **orecchio il mio consiglio**
 Ed **il mio detto obbedienza** ottenne (M, I, 362-363)
- (14) Si dividon le spoglie, è **tua la prima**,
Ed ultima la mia [...] (M, I, 222-223)

In particolare in (11) gli avverbi si trovano in posizione esterna e i verbi al centro, con sottolineatura forte, anche a livello ritmico, dell'avverbio ripetuto; in (12) invece gli avverbi sono sempre in posizione esterna, ma riferiti a due aggettivi. Si può notare l'alto grado di scarto linguistico nella seconda porzione del chiasmo, in cui l'avverbio *più*, sebbene usato con valore comparativo, occupa una posizione che generalmente gli attribuisce un valore semantico negativo, indicante cessazione di una condizione. In (13) la

figura si presenta nella forma OSSO e tutti gli elementi coinvolti dipendono dal verbo finale: ne viene un senso d'attesa legato alla necessità di completamento della frase. Nell'ultimo passo montiano (14), infine, l'elemento più caratteristico della sequenza è la presenza di una disposizione parallela a livello grammaticale, ovvero *aggettivo-pronome-aggettivo-pronome*, e chiastica a livello semantico.

Tabelle

Tabelle basate sull'analisi del libro I:

A1

| | | Monti | | Cesarotti | | Foscolo | | Pindemonte | | |
|-----|--------|-----------|-------------|-----------|-------------|-----------|-------------|------------|-------------|--|
| | | n° | % | n° | % | n° | % | n° | % | |
| SVO | Princ. | 28 | | 26 | | 27 | | 7 | | |
| | Sub. | 5 | | 6 | | 17 | | 4 | | |
| | Tot. | 33 | 39,3 | 32 | 36,8 | 44 | 56,4 | 11 | 16,4 | |
| SOV | Princ. | 8 | | 10 | | 8 | | 14 | | |
| | Sub. | 4 | | 8 | | 1 | | 7 | | |
| | Tot. | 12 | 14,3 | 18 | 20,7 | 9 | 11,5 | 21 | 31,3 | |
| OSV | Princ. | 7 | | 5 | | 6 | | 8 | | |
| | Sub. | 5 | | 4 | | 1 | | 5 | | |
| | Tot. | 12 | 14,3 | 9 | 10,3 | 7 | 9,0 | 13 | 19,4 | |
| OVS | Princ. | 4 | | 8 | | 8 | | 6 | | |
| | Sub. | 1 | | 2 | | 0 | | 2 | | |
| | Tot. | 5 | 6,0 | 10 | 11,5 | 8 | 10,2 | 8 | 11,9 | |
| VSO | Princ. | 9 | | 8 | | 6 | | 5 | | |
| | Sub. | 3 | | 4 | | 1 | | 1 | | |
| | Tot. | 12 | 14,3 | 12 | 13,8 | 7 | 9,0 | 6 | 9,0 | |
| VOS | Princ. | 9 | | 5 | | 3 | | 3 | | |
| | Sub. | 1 | | 1 | | 0 | | 5 | | |
| | Tot. | 10 | 11,9 | 6 | 6,9 | 3 | 3,8 | 8 | 11,9 | |
| | | | | | | | | | | |

B1

| | | Monti | | Cesarotti | | Foscolo | | Pindemonte | | |
|----|--------|------------|-------------|------------|-------------|------------|-------------|------------|-------------|--|
| | | n° | % | n° | % | n° | % | n° | % | |
| SV | Princ. | 111 | | 134 | | 82 | | 49 | | |
| | Sub. | 58 | | 36 | | 53 | | 34 | | |
| | Tot. | 169 | 69,0 | 170 | 55,6 | 135 | 59,5 | 83 | 53,9 | |
| VS | Princ. | 38 | | 107 | | 67 | | 45 | | |
| | Sub. | 38 | | 29 | | 25 | | 26 | | |
| | Tot. | 76 | 31,0 | 136 | 44,4 | 92 | 40,5 | 71 | 46,1 | |
| | | | | | | | | | | |
| VO | Princ. | 49 | | 44 | | 55 | | 35 | | |
| | Sub. | 47 | | 45 | | 40 | | 37 | | |
| | Tot. | 96 | 57,1 | 89 | 57,8 | 95 | 63,3 | 72 | 55,0 | |
| OV | Princ. | 38 | | 34 | | 39 | | 24 | | |
| | Sub. | 34 | | 31 | | 16 | | 35 | | |
| | Tot. | 72 | 42,9 | 65 | 42,2 | 55 | 36,7 | 59 | 45,0 | |
| | | | | | | | | | | |

C1

| | | Monti | | Cesarotti | | Foscolo | | Pindemonte | | |
|----|--|-------|------|-----------|------|---------|------|------------|------|--|
| | | n° | % | n° | % | n° | % | n° | % | |
| NG | | 60 | 46,5 | 93 | 71,5 | 112 | 77,8 | 56 | 53,8 | |
| GN | | 69 | 53,5 | 37 | 28,5 | 32 | 22,2 | 48 | 46,2 | |
| | | | | | | | | | | |

Tabelle basate sull'analisi del III libro di Monti, Cesarotti e Foscolo, e il II libro di Pindemonte

A2

| | | Monti | | Cesarotti | | Foscolo | | Pindemonte | | |
|-----|--------|-----------|-------------|-----------|-------------|-----------|-------------|------------|-------------|--|
| | | n° | % | n° | % | n° | % | n° | % | |
| SVO | Princ. | 22 | | 29 | | 24 | | 11 | | |
| | Sub. | 6 | | 2 | | 5 | | 8 | | |
| | Tot. | 28 | 51,9 | 31 | 51,7 | 29 | 55,8 | 19 | 30,2 | |
| SOV | Princ. | 7 | | 7 | | 7 | | 11 | | |
| | Sub. | 0 | | 1 | | 2 | | 5 | | |
| | Tot. | 7 | 13,0 | 8 | 13,3 | 9 | 17,3 | 16 | 25,4 | |
| OSV | Princ. | 3 | | 5 | | 3 | | 5 | | |
| | Sub. | 1 | | 0 | | 0 | | 7 | | |
| | Tot. | 4 | 7,4 | 5 | 8,3 | 3 | 5,8 | 12 | 19,0 | |
| OVS | Princ. | 3 | | 3 | | 5 | | 6 | | |
| | Sub. | 1 | | 2 | | 0 | | 4 | | |
| | Tot. | 4 | 7,4 | 5 | 8,3 | 5 | 9,6 | 10 | 15,9 | |
| VSO | Princ. | 5 | | 5 | | 2 | | 1 | | |
| | Sub. | 2 | | 1 | | 0 | | 0 | | |
| | Tot. | 7 | 13,0 | 6 | 10 | 2 | 3,8 | 1 | 1,6 | |
| VOS | Princ. | 3 | | 4 | | 4 | | 4 | | |
| | Sub. | 1 | | 1 | | 0 | | 1 | | |
| | Tot. | 4 | 7,4 | 5 | 8,3 | 4 | 7,7 | 5 | 7,9 | |
| | | | | | | | | | | |

Tabella B2

| | | Monti | | Cesarotti | | Foscolo | | Pindemonte | | |
|----|-------------|-----------|-------------|------------|-------------|-----------|-------------|------------|-------------|--|
| | | n° | % | n° | % | n° | % | n° | % | |
| SV | Princ. | 57 | | 81 | | 63 | | 51 | | |
| | Sub. | 25 | | 16 | | 24 | | 34 | | |
| | Tot. | 82 | 55,8 | 97 | 49,0 | 87 | 54,7 | 85 | 53,1 | |
| VS | Princ. | 51 | | 85 | | 59 | | 56 | | |
| | Sub. | 14 | | 16 | | 13 | | 19 | | |
| | Tot. | 65 | 44,2 | 101 | 51,0 | 72 | 45,3 | 75 | 46,9 | |
| VO | Princ. | 39 | | 53 | | 44 | | 31 | | |
| | Sub. | 36 | | 24 | | 34 | | 21 | | |
| | Tot. | 75 | 68,2 | 77 | 64,7 | 78 | 75,0 | 52 | 41,9 | |
| OV | Princ. | 17 | | 27 | | 13 | | 37 | | |
| | Sub. | 18 | | 15 | | 13 | | 35 | | |
| | Tot. | 35 | 31,8 | 42 | 35,3 | 26 | 25,0 | 72 | 58,1 | |
| | | | | | | | | | | |

Tabella C2

| | | Monti | | Cesarotti | | Foscolo | | Pindemonte | | |
|----|--|-------|------|-----------|----|---------|------|------------|------|--|
| | | n° | % | n° | % | n° | % | n° | % | |
| NG | | 55 | 52,4 | 71 | 71 | 72 | 77,4 | 42 | 56,8 | |
| GN | | 50 | 47,6 | 29 | 29 | 21 | 22,6 | 32 | 43,2 | |
| | | | | | | | | | | |

3.3 Considerazioni conclusive

Lo studio delle figure di spostamento sintattico all'interno delle traduzioni neoclassiche di Omero porta a due inconfutabili, e in buona misura prevedibili, considerazioni: la loro presenza costante all'interno di tutti i testi analizzati e la grande varietà delle possibili realizzazioni e combinazioni. Esse assumono una funzione strutturale all'interno del linguaggio poetico: determinano parallelismi, simmetrie e corrispondenze interne, influiscono in maniera macroscopica sul ritmo poetico e sulla cadenza interna dei versi, istituiscono legami ravvicinati o a distanza fra versi consecutivi. Le modalità del loro impiego hanno dunque un impatto sostanziale sulla dimensione stilistica dei testi.

La grande diffusione di questi strumenti retorico-grammaticali ha poi una funzione di caratterizzazione del genere letterario: all'epica è tradizionalmente associato uno stile elevato, in base al principio di corrispondenza di materia e forma, e le figure di spostamento agiscono in questa direzione, accentuando la magniloquenza e l'ostentata letterarietà della scrittura. Se in un'opera di grande risonanza come il *Giorno* di Parini queste stesse figure – utilizzate però in modo ancor più cospicuo e artificioso – si rendevano funzionali al senso dell'ironia³⁰⁴, determinata dal rapporto inverso fra materia trattata e stile, qui il risultato è esattamente contrario, con una coerente tendenza all'altezza, alla solennità. Sono in particolare alcune tipologie, le più diffuse, ad incidere maggiormente sulla percezione estetica complessiva: l'anastrofe GN, il corrispondente iperbato G[...N], l'iperbato A[...N], e l'inversione dell'ordine reciproco dei costituenti nucleari dell'enunciato (S, V e O). Esse sono poi l'esatta riproduzione di costruzioni

³⁰⁴ Tale interpretazione del dato stilistico è fornita da C. Berra, *Le figure di permutazione nel "Mattino" e nel "Mezzogiorno"*, in *Interpretazioni e letture del "Giorno"* (a cura di G. Barbarisi, E. Esposito), Bologna, Cisalpino, 1998, pp. 381-422.

sintattiche proprie della poesia latina d'età imperiale – Virgilio mantiene una funzione esemplare di primo piano – divenute poi strumenti essenziali della poesia italiana, dimostrando in tal modo una tendenza alla conservazione di forme linguistiche già consolidate. I traduttori, nell'impiegarle, vengono incontro al gusto letterario di un'epoca, che è anche il proprio. L'analisi condotta nelle pagine precedenti rivela infatti molte similarità formali fra le quattro traduzioni, una sorta di comune terreno stilistico in cui però si distinguono le specificità di ogni singolo testo, il marchio della propria personalità artistica impresso da ogni poeta. Uno sguardo panoramico individua Monti e Pindemonte come gli autori più inclini ad un uso massiccio delle figure di spostamento, in particolare di quelle a più alto impatto retorico, mentre Cesarotti e Foscolo ne fanno un uso meno ampio, ma soprattutto meno intenso a livello linguistico, evitando costruzioni troppo estese o complesse. In particolare Cesarotti ha un forte gusto per l'aggettivazione, con grande abbondanza di serie AN, talora in sequenza parallela, talvolta in combinazione con l'inverso NA. L'ordine NG è nettamente preferito all'inverso, anche in caso di dilatazione dei due sintagmi, e la disposizione dei costituenti nucleari (S, V e O) è piuttosto variabile, con una notevole ricorrenza dell'ordine VS, che nel III canto è persino maggioritaria. Contenuta è infine la presenza dell'iperbato A[...]N. L'*Iliade* di Vincenzo Monti presenta un dettato segnato in maniera più profonda dalle trasposizioni, con numerosi iperbati A[...]N, una frequenza altissima dell'ordine GN, maggioritario nel I canto, e del corrispondente iperbato; la disposizione dei costituenti nucleari è variabile, ma prevale l'ordine diretto. Si segnala poi l'uso dell'epifrasi, che era invece molto raro nella traduzione cesarottiana. Il testo di Foscolo si caratterizza invece per l'impiego più parco delle figure di spostamento sintattico, e una preferenza per l'iperbato, soprattutto del tipo A[...]N e N[...]G, rispetto alla semplice inversione: nettamente prevalente l'ordine NG, molto rara la sequenza *infinito-verbo reggente*, poco diffuso infine l'ordine OV. L'ordine diretto è

preferito anche in presenza dei tre costituenti nucleari, così che Foscolo è l'unico autore ad utilizzare la disposizione SVO nella maggioranza assoluta dei casi, in entrambi i libri schedati. Ritengo infine molto significativa la similarità della maggioranza dei dati quantitativi riferiti al I e al III canto, pubblicati a 14 anni di distanza³⁰⁵, che rivela la permanenza di alcune scelte linguistiche di fondo e una coerenza stilistica che la distanza cronologica avrebbe potuto mettere in dubbio. La veste formale dell'*Odissea* di Pindemonte si pone esattamente al limite all'opposto rispetto alle tendenze foscoliane, sia pure in presenza del comune sostrato linguistico cui si è accennato: i suoi versi si caratterizzano per una grande frequenza delle figure di spostamento, ma anche per la presenza di costruzioni particolarmente artificiose o assenti negli altri autori. L'ordine GN è molto diffuso, in misura vicina al 50% dei casi, mentre l'iperbato G[...]N ha ricorrenza più moderata; i dati più significativi riguardano però l'ordine dei costituenti nucleari, con una netta preferenza per l'ordine OV, che è persino maggioritario nel II canto, mentre l'ordine diretto SVO è utilizzato in meno di un terzo degli enunciati, così che nel I canto la maggioranza relativa spetta alla sequenza SOV. Gli autori dimostrano dunque delle preferenze chiaramente individuabili, in merito alle numerose possibilità di disposizione legate all'*ordo verborum artificialis*, che hanno un peso sostanziale nella fisionomia di queste traduzioni e, di conseguenza, nella ricezione da parte del pubblico. Non mi sembra certamente casuale il fatto che le due opere di maggiore diffusione, canonizzate per più di un secolo quali traduzioni esemplari dei poemi omerici e ristampate in un numero altissimo di edizioni, ovvero l'*Iliade* di Monti e l'*Odissea* di Pindemonte, presentino il grado più alto di incidenza delle trasposizioni. La frequenza delle permutazioni sintattiche non garantisce e non può garantire, in quanto tale, la bontà del risultato estetico; vi contribuisce però in misura consistente, quale strumento copiosamente e

³⁰⁵ Mi riferisco a U. Foscolo, *Esperimento di traduzione della Iliade di Omero*, Brescia, Bettoni, 1807 e U. Foscolo, *Il libro terzo dell'Iliade*, in «Antologia», t. IV, ott. 1821.

sapientemente usato da parte di poeti che, seguendo la propria inclinazione per le raffinatezze linguistiche e sonore, costruiscono un verso eroico capace di adattarsi perfettamente alla materia e al favore dei lettori.

3.4 Sulla posizione dei pronomi clitici

Un particolare aspetto dell'ordine delle parole nelle traduzioni prese in esame è costituito dalla posizione dei pronomi clitici, che in diversi casi si dimostra differente rispetto alle tendenze proprie dell'italiano moderno³⁰⁶. Tale disposizione dei pronomi caratterizza sul piano linguistico le traduzioni dei poemi omerici e assume un peso stilistico non indifferente. Questo aspetto del linguaggio poetico neoclassico segnala un legame non tanto con il latino – come invece si è osservato per le permutazioni sintattiche finora studiate – bensì con l'italiano antico, che prevede norme specifiche per la sintassi dei clitici. A tali usi linguistici si associa dunque anche in questo caso una funzione arcaizzante. Fino agli inizi del XV secolo, infatti, la presenza di un pronome atono a inizio frase era esclusa, secondo i principi esposti nella legge Tobler- Mussafia³⁰⁷; il verbo ospite si trova pertanto seguito da un pronome enclitico, come in «Fecemi la divina potestate»³⁰⁸. L'enclisi si ritrova anche dopo un vocativo, dopo le congiunzioni *e* e *ma*, o all'inizio di una principale che segue la propria subordinata; in questi contesti però la norma si fa meno stringente ed esistono delle eccezioni. L'enclisi infine può presentarsi o meno all'interno della frase, sebbene la proclisi sia prevalente; si parla in questo caso di enclisi libera. Nell'italiano moderno, invece, l'enclisi non dipende dalla posizione del verbo ospite all'interno della frase, bensì dal modo del verbo: il pronome segue il verbo se questo è all'imperativo o è di

³⁰⁶ A tale proposito cfr. A. CALABRESE, P. CORDIN, *I pronomi clitici*, in GGIC, I, pp. 549-591 e C. SCHWARZE, R. CIMAGLIA, *Clitici*, in *Enciclopedia dell'italiano*, cit., II, pp. 213-19.

³⁰⁷ Cfr. A. MUSSAFIA, *Una particolarità sintattica della lingua italiana dei primi secoli*, in *In memoria di Napoleone Caix e Ugo Angelo Canello. Miscellanea di filologia e linguistica*, Firenze, Le Monnier, 1886, pp. 255-61, poi in A. MUSSAFIA, *Scritti di filologia e linguistica*, (a cura di A. Daniele e L. Renzi), Padova, Antenore, 1983, pp. 290-301. I principi di funzionamento della legge sono poi riassunti in L. BRUCALE, *legge Tobler-Mussafia*, in *Enciclopedia dell'italiano*, Roma, IEL, 2011, pp. 267-68. La questione è affrontata anche in V. FORMENTIN, *Poesia italiana delle origini*, Roma, Carocci, 2007, pp. 26-27.

³⁰⁸ Dante, *Inf.*, III, 5.

modo indefinito (infinito, participio e gerundio), mentre lo precede in tutti gli altri casi, fatta eccezione per alcune forme cristallizzate (*cercasi, vendesi, affittasi*). Il linguaggio poetico neoclassico non si attiene a queste norme e l'enclisi può realizzarsi o meno, secondo la sensibilità dell'autore³⁰⁹. Nelle traduzioni omeriche dei nostri autori i pronomi sono frequentemente collocati dopo il verbo anche se questo è all'indicativo o al congiuntivo, a prescindere dalla sua posizione all'interno della frase. In realtà le ricorrenze di verbi al congiuntivo con pronomi enclitici sono decisamente minoritarie, tanto che in Foscolo nel I e III libro³¹⁰ non ne rinveniamo esempi; mentre si segnala una occorrenza in Cesarotti, due in Monti e una in Pindemonte:

- (1) [...] la rapita donna
Rendasi a noi co'suoi tesor, s'aggiunga
 La giusta ammenda [...] (C, III, 621-623)
- (2) **Concedanmi** gli Achivi altra captiva
 Che questa adegui e al mio desir risponda (M, I, 182-183)
- (3) Dal padre il figlio non ritrae: rimane
 Spesso da lui lungo intervallo indietro,
 E raro è assai, che **aggiungalo**, od il passi (P, II, 347-349)

Per quanto riguarda il fenomeno con verbi all'indicativo, i tempi più diffusi sono il passato remoto (decisamente maggioritario in Cesarotti e Monti), il futuro semplice, l'imperfetto (frequente in Pindemonte) e infine il presente:

- (4) [...] Essa nell'onde
Tuffossi, e sparve: fra speranza e doglia
Rimansi Achille [...] (C, I, 591-593)

³⁰⁹ Cfr. R. CIMAGLIA, *cit.*, p. 218: «l'enclisi libera fu preferita fino all'Ottocento, soprattutto dagli scrittori del neoclassicismo».

³¹⁰ Anche in questo caso le comparazioni su base quantitativa si riferiscono al I e III libro delle traduzioni di Cesarotti, Monti e Foscolo e al I e II libro dell'*Odissea* di Pindemonte.

(5) E qual de' numi **inimicoll**i? Il figlio
Di Latona e di Giove [...] (M, I, 10-11)

(6) Quei congregati, **alzasi** Achille e parla (F, I, 70)

(7) Sedeano, e **trastullavansi** tra loro
Con gli schierati combattenti bossi (P, I, 150-151)

La scelta dell'enclisi ha anche delle implicazioni dal punto di vista metrico, ovvero inerente la distribuzione degli *ictus*. Nei versi montiani (5), ad esempio, in presenza di pronomi proclitici ("li inimicò") avremmo avuto un accento di 9^a posizione, mentre gli è preferita una più tradizionale sede pari. All'opposto il passo foscoliano mostra come la scelta dell'enclisi possa determinare un andamento ritmico non canonico, con accento ribattuto di 5^a. Tuttavia l'utilizzo dei pronomi enclitici, per quanto incidente sulla struttura ritmica dei versi, è spesso motivato da ben altre ragioni di natura stilistica. A mio avviso infatti, oltre al diffuso gusto per l'arcaismo - ovvero la riproduzione di strutture proprie dell'italiano antico - e ad una generica ricerca di forme linguistiche stranianti, la preferenza per l'enclisi può essere legata alla pienezza sonora di alcune di queste forme verbali. Il raddoppiamento consonantico che si ha con le forme verbali tronche ha, ad esempio, una evidenza notevole; in Monti tale sonorità è chiaramente ricercata, tanto che i verbi con raddoppiamento rappresentano la netta maggioranza dei casi di enclisi. Osserviamo ora una selezione degli esiti più significativi nei vari autori³¹¹:

abbandonerolle (P, V, 459)³¹²; accarezzollo (M, I, 475); addormentossi (M, I, 812); afferrommi (M, I, 785; P, X, 422); ammontichiossi (P, V, 624); appoggiolla (P, I, 177); arretrossi (C, III, 52; M, XVII, 674); balzossi (M, XXIV,

³¹¹ Le forme sono in ordine alfabetico. In parentesi è indicata l'unica delle ricorrenze, o la prima, qualora ve ne siano più d'una; si riportano invece in nota eventuali usi dello stesso verbo con pronomi enclitici, ma in altra forma.

³¹² Cfr. *abbandonollo* (C, II, 554).

722); calossi (C, XV, 218; M, XVIII, 854); collocollo (P, IX, 315); condurrassi (P, II, 411); diessi (C, IX, 272; M, II, 242); distribuilli (M, IX, 284); doterolla (M, IX, 188); farollo/-la (C, I, 108; M, IX, 514); forolla (M, III, 456); fessi (C, III, 112; M, VII, 276); generollo (M, XXII, 542); inimiccoli (M, I, 10); inviotti³¹³ (C, IX, 422); manderollo (M, XVIII, 647; P, I, 130); nomollo/-la (P, III, 474; F, I, 332); puossi (C, VII, 665; M, XVI, 53; P, XX, 108); raccapricciosi (M, XVI, 167; P, V, 220); rapirolla (M, I, 184); rasserenossi (C, I, 841; F, III, 86); recherommi (M, I, 562); rimarrommi (M, I, 180; P, XVII, 341); rintuzzonne (M, III, 457); ritrarranne (P, II, 411); rizzossi³¹⁴ (M, II, 103; F, III, 295); spiccossi (M, XIII, 23); sottentrovvi (P, V, 624); suscitolle³¹⁵ (F, III, 108); tramutossi (F, III, 42); trascinollo³¹⁶ (C, XXIV, 28); tremonne (M, I, 703); tuffossi (C, I, 592); verronne³¹⁷ (C, I, 462);

In questo elenco ho cercato di riportare parole dotate di una netta evidenza fonica, legata alla ripetizione consonantica, e all'estensione sillabica. Spesso possiamo trovare più di una consonante geminata nella stessa parola, in alcuni casi persino tre: evento decisamente poco ricorrente nella lingua italiana e per questo piuttosto vistoso: *accarezzollo*, *afferrommi*, *appoggiolla*, *raccapricciosi*. In posizione enclitica è anche possibile trovare una coppia di pronomi, in particolare il gruppo *-sene*: *avvisossene* (C, III, 120; M, XVII, 610; P, XVIII, 46), *duolsene* (F, III, 14), *levossene* (P, IX, 301), *sassello* (C, III, 421), *sdegnossene* (M, I, 505), *vansene*³¹⁸ (C, IX, 315). Un altro effetto fonico legato all'enclisi consiste nella presenza di nessi *nasale+consonante*: *aduneremci* (P, I, 483); *fansi* (C, IX, 752), *sgozzangli* (P, I, 128), *sonsi* (C, IX, 170); *onoreranlo* (P, V, 47).

La ricerca di una sonorità corposa e ricca, capace di dare consistenza al verso e rallentarne l'andamento, è ben ravvisabile in alcuni addensamenti di

³¹³ Cfr. *inviole* (P, XVI, 488).

³¹⁴ Cfr. *drizzossi* (P, III, 465).

³¹⁵ Cfr. *suscitossi* (M, I, 795).

³¹⁶ Cfr. *strascinollo* (M, XIII, 495).

³¹⁷ Cfr. *verrommi* (F, I, 213).

³¹⁸ Cfr. *vassene* (P, VIII, 394).

verbi con pronome enclitico, usati a breve distanza o nello stesso verso. Ciò avviene soprattutto nelle traduzioni di Monti e Pindemonte. Ecco alcuni passi montiani:

(8) Se non **daranla, rapirolla** io stesso,
Sia d' Aiace la schiava, o sia d' Ulisse, (M, I, 184-185)

(9) La rotella colpì del suo nemico,
Ma non **forolla**, chè la buona targa
Rintuzzonne la punta [...] (M, III, 455-457)

(10) [...] Ei pure ha un padre
D'anni carco, Peléo che **generollo**
E de' Teucri **nudrillo** alla ruina (M, XXII, 541-543)

In (8) le due forme verbali del breve periodo ipotetico presentano una struttura parallela e sono accostate al centro del verso, in cui si nota una concentrazione dei suoni /r/ e /l/. In (y) il verbo «forolla» è in rapporto di consonanza con «rotella» del verso precedente, e l'enclisi si ritrova in «rintuzzonne», la cui sonorità si adatta perfettamente alla rappresentazione dello scontro metallico. In (10) alla ripetizione fonica si associa un legame di contiguità semantica fra i due verbi. Anche Pindemonte sembra gradire la ripetizione di pronomi enclitici in alcuni luoghi testuali:

(11) [...] o al suol fecondo
D'Efira **condurrassi**, e **ritrarranne**
Fiero velen, che getterà nell'urne
Con man furtiva; e noi berem la morte (P, I, 410-413)

(12) Ma ecco quel, che ottimo parmi: quanto
Congiunte rimarran tra lor le travi,
Non **abbandonerolle**, e co' disastri
Fermo io combatterò. **Sciorralle** il flutto?
Porrommi a nuoto; nè veder so meglio (P, V, 457-561)

(13) Ulisse **sottentrovvi**, e **ammonticossi**

Di propria man comodo letto, quando
Tal ricchezza era qui di foglie sparse (P, V, 624-626)

Tutti i verbi con enclisi qui riportati contengono due consonanti geminate: in (x) si osserva la straordinaria abbondanza di vibranti, ben tre, di cui una geminata, nella sola parola «ritrarranne», mentre (12) si caratterizza per i tre verbi con pronomi enclitici posti su versi successivi e la notevole estensione sillabica del primo di questi.

Nello studio dei pronomi enclitici all'interno delle traduzioni una questione non secondaria riguarda la posizione delle forme verbali ospitanti all'interno della frase e all'interno del verso: infatti, sebbene l'enclisi libera non preveda norme di collocazione degli enclitici, alcuni autori dimostrano specifiche tendenze. Cesarotti preferisce nettamente posizionare i verbi all'indicativo con pronomi enclitici all'inizio del verso: su 32 occorrenze nel I e III libro ben 18 sono a inizio verso, spesso in *enjambement*, dunque non all'inizio della frase. In Foscolo invece le occorrenze nei libri I e III sono 28 e in 17 casi il verbo si trova all'inizio della frase o dopo le congiunzioni *e* o *ma*, dimostrando quindi una tendenza, assente invece negli altri traduttori, all'uso dei pronomi enclitici secondo le norme tipiche dell'italiano antico. Per quanto riguarda l'alternanza di enclisi e proclisi, in alcuni casi gli autori si avvalgono della libertà di collocazione dei pronomi per stabilire delle costruzioni di tipo chiasmico; presenti in tutti i testi, con l'eccezione di Foscolo:

(14) **Sgombrossi** il tutto, e **s'apprestar** le mense (C, I, 660)

(15) Volli in tuo scampo venturarmi. Il crudo
Afferrommi d'un piede, e **mi scagliò**
Dalle soglie celesti [...] (M, I, 784-786)

(16) Sciolta la fune non avrai, che i Proci
Ti tenderanno agguati, **uccideranti** (P, II, 461-462)

(17) Molti sovr'esso il mar, molti fra l'armi

Già **ne sostenni**; e **sosterronne** ancora (P, V, 288-289)

In questi luoghi la forma enclitica può precedere la proclitica (14) (15) oppure seguirla (16) (17). In (x) la disposizione alternata dei pronomi si inserisce nella ripetizione parallela del gruppo VO, mentre in (17) il chiasmo produce *variatio* sintattica a fronte della ripetizione lessicale.

Fino ad ora ho indagato la presenza e il ruolo stilistico dei pronomi enclitici apposti a verbi di modo congiuntivo o, decisamente più spesso, indicativo; tuttavia esiste anche il fenomeno opposto, ovvero l'uso della proclisi in presenza di modi verbali con cui l'italiano moderno prevederebbe l'enclisi. La libertà di posizionamento dei pronomi rispetto al verbo ospite è infatti alquanto ampia nel linguaggio poetico dei traduttori neoclassici. Accade che preferiscano anteporre il pronome alle forme dell'imperativo³¹⁹, sebbene solo in Monti ciò avvenga con una certa frequenza:

(18) Prence, pietà, vivo **mi serba**, e accetta
Del mio riscatto il prezzo [...] (C, VI, 66-67)

(19) Or tu questo rammentagli, e al suo lato
Siedi, e **gli abbraccia** le ginocchia, e **il prega** (M, I, 533-534)

(20) Figlio d'Atréo, **ti placa**; al pregar nostro
Dona gli sdegni e alla virtù d'Achille (F, I, 326-327)

(21) Ma, su via, dividetevi, e alle vostre
Faccende usate **vi rendete** tutti (P, II, 314-315)

L'anticipazione del pronome potrebbe, in alcuni casi, smorzare l'intensità dell'imperativo, assumendo una forma corrispondente all'indicativo presente. L'uso risponde però anche alla consueta volontà di *variatio*, come vediamo in (19) e (21), dove troviamo prima la forma enclitica

³¹⁹ Forme come «l'arresta», con il clitico anticipato all'imperativo, sono definte imperativo tragico; per un esame dettagliato del fenomeno cfr. G. Patota, *Ricerche sull'imperativo con pronome atono*, in «Studi linguistici italiani», X, 1984, pp. 173-246.

e in seguito la proclitica. L'anticipazione del pronome può avvenire anche con altri modi verbali; Monti lo fa con il gerundio e l'infinito producendo espressioni di notevole visibilità:

(22) Io ne verrò con molta mano, io stesso,
A gliela tôrre: e ciò gli fia più duro (M, I, 425-426)

(23) [...] nè lui fra tanta
 Turba di Teucri e d'alleati alcuno
 Significar sapea, nè **lo sapendo**
 L'avría di certo per amor celato (M, III, 595-598)

(24) Ma se ascoltando un mal desío l'offesi,
 Or vo' placarlo, e **il presentar** di molti
 Onorevoli doni [...] (M, IX, 153-155)

(25) Tu mansueto, con dolce ripiglio
Gli ammonendo, placavi ogni corruccio (M, XXIV, 984-985)

Com'è noto in italiano ci possono essere coppie di pronomi clitici posizionate sia prima sia dopo il verbo. L'ordine di collocazione nei cumuli di clitici si basa su uno schema di priorità che può essere riassunto nella seguente tabella, per cui il pronome con numero più alto seguirà quello con numero più basso (es: "me lo darai", "ce ne parlerà")³²⁰:

| Ordine | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 |
|--------|-----------|----------------|-----------|-----------|-----------|-----------|---------------------------------|-----------|-----------|
| Forma | <i>mi</i> | <i>gli, le</i> | <i>vi</i> | <i>ti</i> | <i>ci</i> | <i>si</i> | <i>lo, la,</i> <i>li, le</i> | <i>si</i> | <i>ne</i> |
| | | dat. | | | | rifl. | accus. | impers. | |

Nelle traduzioni dei nostri autori tale ordine, in alcuni nessi, è invertito:

³²⁰ Cfr. C. SCHWARZE, R. CIMAGLIA, *Clitici*, in *Enciclopedia dell'italiano*, cit., II, pp. 214-216, e A. CALABRESE, P. CORDIN, *I pronomi clitici*, in *GGIC*, I, pp. 588-591.

il ti: «Tu alla dolcezza del ritorno aneli | E un nume invidioso il ti contende» (P, XI, 134-35).

la gli: «Un'altra volta io gli stendea la coppa. | Tre volte io la gli stesi [...]» (P, IX, 460-61).

la mi: «Or ch'egli dalle man la mi rapì» (M, IX, 440); « Eccomi or dunque alle ginocchia tue, | Perché tu la mi narri [...]» (P, III, 120-21).

la si: «[...] ei la si cova in seno» (C, I, 116); «[...] e il vecchio | La si raccolse giubilando al petto» (M, I, 589-90); «[...] poichè l'impero | D'Agamemnone mi rapì la spoglia; | E la si tiene [...]» (F, I, 414-16).

la ti: «la figlia aggiunge di Brisèò, giurando | Che intatta, o prence, la ti rende [...]» (M, IX, 360-61); «Parte nel cor la ti porranno i numi» (P, III, 40).

le gli: «Sette ricche cittadi (e ad una ad una | Le gli rammenta) [...]» (C, IX, 447-48).

lo mi: « Nel patrio tetto, io ben lo mi ricordo, | Spesso t'intesi gloriarti [...]» (M, I, 517-18).

lo si: «E mugolante lo si sbrana[...]» (C, V, 221); « [...] Ognuno | Lo si goda così questo tiranno» (M, I, 537-38).

lo ti: « [...] e qualche Teucro aspetti | Che d'Ilio uscito lo ti rechi al piede» (M, II, 298-99).

ne la: «Ma spinge e squarcia, e gli ricerca il core, | Che s'irrita sull' asta, e ne la squassa | Co' suoi palpiti estremi [...]» (C, XIII, 437-39); «Ma de' consigli che nutriano in mente, | Penelope non fu gran tempo ignara. | Ne la feo dotta il banditor Medonte» (P, V, 852-54); «[...] A costui l'asta infisse | Sotto l'orecchio il buon Telamonide, | E tosto ne la svelse [...]» (M, XIII, 228-30).

ne lo: «[...] eran di Marte | Dono quell'arme, poi Licurgo un giorno | Ne lo spogliò [...]» (C, VII, 197-99); «Si confisse nel suol, ma ne lo svelse | Invisibile ad Ettore Minerva» (M, XXII, 347-48).

se gli: «Così pregava; e se gli pose allato» (P, II, 337).

In conclusione, la posizione dei clitici, sia rispetto al verbo, sia

all'interno dei cumuli, si dimostra un aspetto considerevole della lingua impiegata nelle nostre traduzioni. A tal proposito si sono osservate molte tendenze condivise dai quattro autori, che si configurano come caratteri propri del linguaggio poetico dell'epoca, ma anche evidenti specificità, che confermano il peso stilistico della collocazione pronominale.

Conclusioni

Nel corso della ricerca ho cercato di proporre dei ragionamenti conclusivi al termine di ogni sezione e di ogni capitolo, per questo ora ritengo utile riprendere alcuni dei risultati già emersi nell'analisi, tenendo conto degli aspetti che caratterizzano la traduzione neoclassica di Omero nel suo complesso, quale insieme di testi dotato di una certa affinità, entrando poi nel merito della specificità delle singole opere. Nel descrivere i tratti stilistici peculiari delle quattro traduzioni, richiamerò alcuni dati già emersi nei precedenti capitoli, ma cercherò anche di esaminare alcuni aspetti a cui, fino ad ora, si è soltanto accennato, ma che contribuiscono in misura consistente a determinare la compagine formale dei testi.

A livello stilistico, il terreno comune su cui queste traduzioni si innestano è quello del linguaggio poetico tradizionale, profondamente influenzato e rinnovato dalle recenti esperienze di Parini e Alfieri, le cui opere rappresentano, in modo diversissimo, il superamento dell'estetica arcadica, leziosa e musicale, che era ancora chiaramente percepibile in una raffinata e intensa raccolta lirica come gli *Amori* di Ludovico Savioli. Le *Odi* e il *Giorno* di Parini e le tragedie di Alfieri aprirono quindi la grande stagione neoclassica che raggiunse poi nei primi decenni dell'Ottocento, con la poesia di Monti, Foscolo e Leopardi, risultati artistici tanto consistenti da configurare il Neoclassicismo come un'*aura aetas* della poesia italiana. I traduttori di Omero attingono copiosamente da tutti i massimi testi della tradizione, ma l'influenza più diretta è esercitata dalle opere narrative; ne cito in particolare quattro che, com'è peraltro facilmente intuibile, si dimostrarono punti di riferimento sostanzialmente imprescindibili per la scrittura narrativa di genere epico: la *Commedia*, l'*Orlando Furioso*, la

Gerusalemme Liberata e *l'Eneide* di Annibal Caro³²¹. Questi testi furono dei modelli estetici di primo piano, delle preziose risorse da cui attingere forme, usi linguistici e moduli sintattici. Rispetto ad essi, il debito delle traduzioni poetiche neoclassiche è notevole. Tutti e quattro i traduttori condividevano la volontà di trasferire i poemi omerici nella lingua d'arte italiana, che si connota in quanto tale per dei tratti che ne rendono ben riconoscibile la fisionomia. Uno di questi è l'ingente presenza di figure dell'*ordo verborum artificialis* che, almeno a partire dal Cinquecento, incidono in maniera molto profonda sull'*elocutio*. Le permutazioni sintattiche sono infatti un elemento costitutivo della scrittura poetica settecentesca e primo ottocentesca e nel caso delle traduzioni omeriche la loro frequenza si dimostra particolarmente opportuna: essa è funzionale al senso dell'antico e alla rappresentazione di una alterità remota e affascinante, oltre a costituire un evidente vettore di elevazione stilistica. Tali strumenti retorico-grammaticali sono anche direttamente legati alla scelta del metro, incidendo in maniera consistente sull'andamento ritmico dell'endecasillabo sciolto.

La scelta alternativa fra endecasillabo sciolto e altri metri narrativi, in particolare l'ottava, fu al centro di accese dispute letterarie fin dalla sua introduzione nel Cinquecento, che continuarono poi durante il Settecento³²². Sebbene l'endecasillabo sciolto si fosse già affermato durante tutto il secolo, le traduzioni omeriche del periodo Neoclassico lo eleggono a metro ufficiale della traduzione dell'epica classica, prendendo a modello *l'Eneide* di Annibal

³²¹ In riferimento all'*Iliade* montiana L. Vischi afferma che essa «è filtrata attraverso Virgilio e Dante e l'Ariosto e il Tasso e il Caro, e infine s'è composta nella canora musicalità e nella fastosa "visionalità" del Monti» (*La genesi della "Iliade" montiana* in «Convivium», VII-VIII 1956, p. 437). La grande influenza esercitata da Ariosto e Caro su Monti è sottolineata da G. CHIODAROLI, *Metodo e letteratura dell'Iliade di Vincenzo Monti* in «GSLI», apr.-giu. 1956, pp. 196-197.

³²² Sull'origine dell'endecasillabo sciolto si veda A. DANIELE, *Sull'endecasillabo sciolto, in Linguaggi e metri del Cinquecento*, Cosenza, Marra, 1994, p. 143-57, e M. MARTELLI, *Le forme poetiche italiane dal Cinquecento ai nostri giorni*, in *Letteratura italiana, Le forme del testo*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 519-620. In merito al dibattito settecentesco si veda V. PLACELLA, *Le possibilità espressive dell'endecasillabo sciolto in uno scritto di Scipione Maffei*, in «Filologia e letteratura», XV, 1969, pp. 144-173, e G. B. BUCCHI, *Sciolti e ottave nella storia della traduzione poetica in Italia*, «SMI», n. 9. 2009, pp. 343-364.

Caro piuttosto che le più recenti traduzioni in sciolti dei poemi omerici, come quelle di Salvini o Maffei³²³. Tale metro è considerato particolarmente adatto a tradurre testi esametrici, per l'assenza della rima e per la propensione ad un impiego disinvolto dell'*enjambement*. Nel trasferimento dall'esametro al verso sciolto assistiamo spesso, infatti, ad un travalicamento del limite del verso, in parte dovuto alla maggiore estensione del metro epico greco. È invece meno agevole riscontare una tendenza dattilica nella distribuzione accentuale degli endecasillabi, che mantengono di norma una fisionomia autonoma rispetto ai versi originali³²⁴.

Un altro dato comune a tutte le traduzioni è la notevole presenza di forme tipiche del linguaggio poetico italiano, spesso risalenti a origini trecentesche, che hanno dunque carattere di arcaismo. Come già affermato per le figure di spostamento, questi strumenti linguistici consentono di caratterizzare il linguaggio poetico in direzione elativa, secondo una comune tendenza anti-prosastica e anti-realistica.

*

La *Versione poetica* dell'*Iliade* di Melchiorre Cesarotti ebbe certamente una sua influenza sulle traduzioni dei decenni successivi, anche grazie alla notorietà e al prestigio intellettuale del suo autore. Tale influenza non implica però una tendenza all'*aemulatio* stilistica, anzi la traduzione cesarottiana fu apertamente criticata proprio in ragione delle scelte stilistiche del traduttore³²⁵. La prima critica riguarda il rapporto con l'originale e

³²³ A. M. SALVINI, *Iliade d'Omero tradotta dall'original greco in versi sciolti*, Firenze, Tartini e Franchi, 1723; S. MAFFEI, *Il primo canto dell'Iliade d'Omero. Tradotto in versi italiani*, Londra, Brindley, 1736.

³²⁴ Barbarisi identifica una cadenza dattilica nel secondo emistichio di versi con accento ribattuto di 6^a e 7^a. Cfr. *infra*, pp. 156, n. 242.

³²⁵ Oltre al già citato commento di Monti (cfr. *infra*, p. 36), si veda l'opinione di Foscolo: «A noi [...], tranne i versi dell'Ossian, tutti gli altri, e più quelli dell'Iliade, sembrano fatti un po' di Claudiano, un po' di Ossian, un po' di Metastasio, un po' di Rochefort, tutti sbattuti insieme a tutto potere, finché si incorporassero in un non so che tutto nuovo» (U. FOSCOLO, *Sulla traduzione dell'Odissea*, in *Lezioni, articoli di critica e di polemica*, ENO, VII, Firenze, Le Monnier, p. 210).

l'interventismo eccessivamente disinvolto di Cesarotti, che introdusse cospicue modifiche anche a livello contenutistico e narrativo. Non si tratta di un difetto di stile, ma di una diversa interpretazione del processo traduttivo e dei suoi obiettivi, con conseguenze dirette, però, sul piano formale. In primo luogo si osserva una tendenza all'amplificazione retorica in senso enfatico, con una sottolineatura emotiva di alcuni passi dialogici o narrativi. Per ottenere questo potenziamento della carica espressiva l'autore si avvale di vari strumenti retorici, uno dei quali è la ripetizione:

- (1) [...] ma voi
 Siate voi testimonj al cielo, al mondo,
 Ed all'iniquo Re, dell'atto ingiusto,
 Degli enormi suoi torti [...] (C, I, 476-479)
- (2) Donna d'alta beltà, sorella e sposa
 Di magnanimi Duci? Infausta preda,
 Peste alla patria tua, lutto ai tuoi padri,
 Macchia eterna al tuo nome, orrore al mondo (C, III, 70-73)
- (3) A ristorar i danni, e le ferite
 Dell'ingiustizia, ingiustizia insana
 Fosca il guardo, alta il capo, il piè superba
 Calpesta il mondo, e v'imperversa; oltraggia,
 Fere, minaccia [...] (C, IX, 744-747)
- (4) Cantico trionfal, cantiam, Vittoria,
 È spento Ettòr, Greci Vittoria, Ettore
 L'alto Nume di Troja, eccolo, è spento (C, XXII, 340-342)

Le forme della ripetizione sono molto frequenti nel testo cesarottiano e possono realizzarsi in vari modi. In (1) Achille si rivolge agli araldi che hanno l'ingrato compito di sottrargli Briseide; nelle sue parole l'epanalessi del pronome soggetto *voi*, accentua il coinvolgimento dei destinatari. Segue la ripetizione di tre SP entrambi dipendenti dal nome *testimoni*, in cui si

ravvisa un *tricolon*, e una *climax* a livello semantico, interpretabile come passaggio dall'universale al particolare e dall'alto al basso. Nel rimprovero di Ettore a Paride (2) osserviamo invece ben quattro membri paralleli che occupano interamente due versi: in questo caso i SP dipendono da nomi in funzione appositiva (*peste, lutto, macchia, orrore*), riferiti a Elena, di cui si ricordano le involontarie colpe. Il passo (3) contiene una raffigurazione allegorica dell'ingiustizia: il termine è ripetuto due volte in sequenza e ad esso sono riferiti ben tre accusativi alla greca, che delineano i tratti di una donna oscura e distruttrice, le cui azioni perverse si susseguono in una elencazione asindetica. L'esultanza di Achille sul corpo esanime di Ettore è resa in (4) attraverso grida di gioia, con una serie di ripetizioni che mirano a riprodurre l'intensità di questa compresenza di gioia e rabbia ferina.

Un altro strumento caratteristico della straripante retorica cesarottiana è la presenza di elenchi con carattere di *climax* semantico:

(5) Questo popol che t'ama, e in ogni rischio
Grida, guarda, ricerca, invoca Achille (C, I, 403-404)

(6) Ettore balza dal cocchio, e là dov'uopo
 Maggior l'invita accorre, e grida e sgrida,
 E rinfranca, e rincalza: alla ben nota
 Voce di forza ispiratrice i Teucri
S'arrestano, s'infocano, s'avventano
 Contro il nemico [...] (C, VI, 144-149)

(7) [...] il sitibondo ferro
 Della gorgiera per l'acuto varco,
 Ove il collo sull'omero dechina,
S'addentra e squarcia, e spezza e passa ed esce
 Per la cervice [...] (C, XXII, 253-257)

Anche in questi esempi gli stilemi più vigorosi sono associati a episodi di grande impatto narrativo: in (5) l'estremo tentativo di Nestore di calmare lo sdegno di Achille, in (6) la reazione di Ettore e dei Troiani al dirompente

imperversare di Diomede, in (7) il colpo mortale di Achille a Ettore. Cesarotti si serve sia dell'elencazione asindetica sia di quella polisindetica, con risultati piuttosto simili: il passo acquista velocità di lettura e l'atto descritto accresce la sua intensità. Si osservi, sempre in (7), la combinazione di termini di per sé molto carichi a livello semantico – si tratta di una punta metallica che perfora una gola umana – con la sequenza allitterante e la densità sonora delle consonanti geminate. Qui l'uso dell'elencazione si combina al gusto per il macabro, osservabile in diversi luoghi testuali.

Cesarotti tende a drammatizzare alcuni momenti della narrazione anche attraverso l'impiego di sequenze di interrogative:

(8) Bieco Ettore lo squadra, e che fai? Grida,
L'arme vagheggi? Ah di trattarle è tempo.
Qui tu qui scioperato? È sonno, è tema,
O dispetto, o follia? Troia è in periglio (C, VI, 445-448)

(9) [...] Ohimè, son io? Che sento?
Fuggo? sto? Trema Ettòr! Numi crudeli
Non è mio tal terror, da voi discende;
Morto e vil mi volete? [...] (C, XXII, 99-102)

In entrambi i casi le domande sono poste da Ettore, ma l'intenzione comunicativa è ben diversa: in (8) le incalzanti interrogative colpiscono con un duro rimprovero il fratello che si astiene dalla battaglia, mentre in (9) l'eroe dialoga con se stesso, cercando di uscire da uno stato di confusione mentale che lo ha spinto alla fuga dinanzi ad Achille. Si tratta in entrambi i casi di una serie di domande che rallentano il ritmo del dettato con versi franti al loro interno dalle frequenti pause interrogative. Cesarotti è infatti incline all'impiego di sequenze di domande retoriche o di pause sospensive che mirano a riprodurre la dinamica del parlato o della riflessione interiore, con un effetto teatralizzante molto accentuato.

Altri elementi contribuiscono a determinare l'aspetto disomogeneo³²⁶ della *Versione poetica*, ad esempio alcune scelte lessicali decisamente lontane dall'ideale di grazia formale. Gli abbassamenti di tono sono ben visibili nella resa degli insulti:

(10) Oh d'omaggi del paro e di ricchezze
Insatollabilmente avido Atride (C, I, 173-174)

(11) Tiran che il popol tuo succi e discarni (C, I, 322)

(12) Sì lo sgrida e rampogna: ahi drudo imbelle
Battaglier donnajuolo, alma di fango (C, III, 54-55)

In (10) l'avverbio *insatollabilmente*, di notevole estensione sillabica, occupa interamente il primo emistichio del v. 174, ma anziché generare solennità, appesantisce il verso e lo rende sgraziato. In (11) l'immagine di Agamennone che scarnifica il suo popolo e lo "succhia" risulta eccessivamente materica e caricata, segnalando un eccesso metaforico che ritroviamo anche in altri momenti della traduzione. Per insultare il fratello Paride, Ettore ricorre in (12) a tre appellativi di cui il secondo ha un tono popolare, soprattutto per l'aggettivo *donnajuolo*, mentre l'espressione «alma di fango», seppure molto dura, appare efficace e originale. Possiamo osservare curiose scelte lessicali anche in momenti diversi dall'alterco e dall'insulto:

(13) Cento all'augusto sacrificio eletti
Pinguì buoi vi pompeggiano [...] (C, I, 442-443)

³²⁶ Cfr. M. MARI, *Le tre "Iliadi" di Melchiorre Cesarotti* in «GSLI», 167, 1990, pp. 380-381: «la versione cesarottiana apparirà in tutta la sua eterogeneità, cioè, in altri termini, priva di quella coerenza tonale che costituisce la forza e il «segreto» delle pur diversissime traduzioni di Foscolo, Monti e Pindemonte. Suggestioni ossianiche e spunti idillico-patetici, intonazioni metastasiane e alfieriane, indugi rococò-alessandrini, modi arcadici e morbidezze neoclassiche restano insomma elementi disarmonici, che mescolandosi ibridamente non riescono a risolversi in un nuovo tono».

(14) [...] ed io misero vecchio
 Padre e Re deplorabile sgozzato
 Sopra l'are domestiche, e già reso
 Schifoso oggetto di ribrezzo e scherno
 Giacerò informe sanguinoso tronco (C, XXII, 49-53)

(15) [...] ei per un piè m'afferra,
 M'arrandella, e mi slancia, un giorno intero
 Per l'aere immenso rotolon m'avvolsi (C, I, 822-824)

In (13) la descrizione dell'ecatombe di buoi posta sulla nave diretta a Crise mira chiaramente a un effetto di solennità, eppure il verbo *pompeggiano*³²⁷ appare in qualche modo sovrabbondante. Ugualmente eccessiva è la serie di termini (*sgozzato*, *schifoso*, *ribrezzo*, *scherno*, *sanguinoso*) con cui Priamo immagina in (14) la sua imminente rovina, dove si coglie un gusto per l'orrifico inappropriato rispetto al contesto. Anche nel ricordo di Vulcano (15), scagliato a terra da Giove, c'è una tendenza al comico che si manifesta nella scelta di termini molto espressivi ma piuttosto impoetici, quali *m'arrandella*, e *rotolon*. Tali usi lessicali denotano una tendenza all'oltranza verbale da parte del traduttore che, nel tentativo di enfatizzare alcune scene, produce degli sbilanciamenti vistosi nella dimensione formale dell'opera. L'insieme di questi dati stilistici - ripetizioni, *climax*, sequenze interrogative - indica chiaramente una tendenza espressionista nel testo di Cesarotti, volta a caricare in direzione drammatica³²⁸ determinati luoghi testuali. La *Versione Poetica* è dunque connotata da momenti di eccessiva enfasi retorica, in cui il traduttore tende a una vivace e soggettiva rappresentazione dello stato emotivo dei personaggi, ricorrendo a strumenti retorici o inserti spesso estranei al testo omerico.

³²⁷ Il verbo è impiegato anche da Foscolo: «Giova ben più di pompeggiar per l'ampio | Esercito de' Danai [...]» (F, I, 261-262).

³²⁸ Un esame degli aspetti che legano la *Morte di Ettore* al genera drammatico si trova in F. FAVARO, *La Morte di Ettore dall'epica al dramma*, in *Aspetti dell'opera e della fortuna di Melchiorre Cesarotti*, Milano, Cisalpino, 2002, I, pp. 157-181.

La traduzione di Cesarotti suscitò l'interesse di Vincenzo Monti, che ne fu attento lettore, senza però ottenere un reale gradimento da parte del poeta romagnolo, il quale riteneva il testo eccessivamente modernizzante e dunque scarsamente omerico. Monti realizzò senza dubbio la traduzione dell'*Iliade* più apprezzata della sua epoca, i cui caratteri di decoro, nobiltà e magniloquenza furono fin da subito riconosciuti dai contemporanei e in seguito riaffermati e accuratamente descritti dalla critica novecentesca³²⁹. Uno degli aspetti su cui la critica ha maggiormente insistito è l'unità di tono del testo³³⁰, legata alla sostenutezza linguistica che si mantiene coerentemente dall'inizio alla fine della traduzione. Tale coerenza stilistica è un dato difficilmente negabile, che diventa ancora più chiaro se si confronta lo stile montiano con gli eccessi espressivi del testo di Cesarotti, che non si attiene all'ideale neoclassico di grazia e politezza formale³³¹. Nell'*Iliade* di Monti si può invece osservare una costante ricerca della grandezza e della regalità del dire poetico, qualità perfettamente conformi alla materia narrata. Monti, dunque, prima di tutto seppe individuare la veste formale più adatta

³²⁹ Riguardo al riconoscimento pressoché unanime del valore dell'opera di Monti si vedano alcune prese di posizione. M. VALGIMIGLI più di tutti ammira l'opera, tanto da affermare «che la *Iliade* del Monti sia opera bellissima è cosa ormai riconosciuta e non più disputata; ma giova aggiungere tuttavia ch'ella è opera originalmente, e tra la più compiute e perfette e stupende di tutta la letteratura italiana» (*La traduzione dell'«Iliade»*, in V. MONTI, *Opere*, Milano, Ricciardi, 1953, p. 3). M. Mari, ritiene l'*Iliade* di Monti «l'opera più significativa e rappresentativa dell'intera parabola letteraria montiana» in cui si osserva «quella ricerca di magniloquenza e di sostenutezza che ne fanno senz'altro il monumento del classicismo cesareo di primo '800» (*Eloquenza e letterarietà nell'Iliade di Vincenzo Monti*, cit., p. 6).

³³⁰ G. Chiodaroli parla esplicitamente di «quella straordinaria unità di tono che lega la sua *Iliade* dal primo verso all'ultimo» (*Introduzione a Versione dell'«Iliade» di Vincenzo Monti*, Torino, UTET, 1963, p. 26), così come I. De Luca scorge nella «coerenza di tono» e nell'«unità di gusto» (*Presentazione a Iliade* (a cura di V. Turri), Firenze, Sansoni, 1961, p. XLIX) uno dei caratteri fondamentali della traduzione. Tale accordo degli studiosi è confermato più recentemente da Michele Mari, il quale dà sostanzialmente per scontata tale unità di tono, essendo questa «riconosciuta da tutti i critici» (*Eloquenza e letterarietà nell'Iliade di Vincenzo Monti*, cit., p. 6).

³³¹ Il rapporto fra la traduzione dell'*Iliade* di Cesarotti e gli ideali estetici neoclassici è stato indagato da F. FEDI, *Aspetti neoclassici della traduzione omerica*, in *Aspetti dell'opera e della fortuna di Melchiorre Cesarotti*, Milano, Cisalpino, 2002, I, pp. 133-154.

al poema epico, con abbondante impiego di strumenti stilistici già propri della sua produzione personale, e poi seppe conservare coerentemente quel tono sostenuto dal primo all'ultimo canto. Ciò non produce affatto monotonia o piattezza nella narrazione, ma è anzi possibile rilevare una costante variazione di elementi morfologici, lessicali e di strutture sintattiche, come già constatato nei precedenti capitoli. Il poeta riesce ad adattare il proprio stile, sempre teso alla magnificenza, alla specificità dei singoli episodi. Cercherò dunque di fornire alcuni esempi di come l'eloquenza montiana sappia rispondere alle esigenze espressive dettate dai vari contesti narrativi; in particolare nei passi dialogici, nei momenti a forte impatto sentimentale e nell'azione guerresca. I dialoghi hanno un peso assai notevole all'interno del poema: in essi si manifesta la personalità dei personaggi, ed emergono i loro valori. Nell'*Iliade* montiana Achille, Ettore, Minerva, Giove, gli altri eroi e le divinità divengono oratori illustri, si esprimono in una lingua d'arte raffinata e intensa, ad alta densità retorica³³². Si veda l'inizio della risposa rabbiosa di Achille alla minaccia di rapirgli Briseide:

(16) Lo guatò bieco Achille, e gli rispose
Anima invereconda, anima avara,
Chi fia tra i figli degli Achei sì vile
Che obbedisca al tuo cenno, o trar la spada
In agguati convegno o in ria battaglia? (M, I, 198-202)

L'intervento di Achille mostra tutta l'imperiosità e la fierezza dell'eroe, che non può abbassare la testa davanti all'affronto subito. La risposta è preceduta dall'espressione «Lo guatò bieco», che ricorre anche in altri momenti³³³ e rappresenta con efficace concisione la

³³² Cfr. A. M. BALBI, *La traduzione montiana dell'Iliade*, Roma, Ed. di Storia e Letteratura, 1962, p. 26: «Per il Monti i personaggi di Omero, mossi dalla mano di un retore consumato, esperto degli artifici dell'eloquenza, parlano e si muovono in perfetta coerenza con le situazioni e coi loro caratteri».

³³³ Nella traduzione di Monti l'espressione «lo guatò bieco» ricorre ben 5 volte, mentre si trova una occorrenza di «bieco il guatò» (M, V, 1177) e di «bieco guatollo» (M, V, 329); tutte le formule ricorrono a inizio verso e precedono una risposta astiosa all'interno di

condizione emotiva del parlante. Dopo uno sguardo carico di indignazione seguono le ingiurie, che occupano un intero verso (v. 199) nettamente bipartito, segnato da un'apertura vocalica ripetuta («AnimA inverecondA, AnimA AvarA»), che quasi contrasta con l'asprezza dell'intento comunicativo, e da un accento ribattuto di 6^a e 7^a posizione. L'intervento dell'eroe è caratterizzato da continue inversioni sintattiche e ai vv. 201-202 osserviamo una raffinata combinazione di iperbato («o trar la spada | [...] convegno») ed epifrasi («in agguati [...] o in ria battaglia»). L'ira acquista in questi versi un aspetto nobile e raffinato, senza oltranza verbale o volgarità, e senza nemmeno stemperarsi o perdere il vigore che è proprio di questo burrascoso sentimento.

Di tutt'altro tenore è il celebre dialogo di Ettore e Andromaca, in cui la donna, con una dolorosa supplica, tenta di convincere il marito a non uscire dalla città per affrontare il nemico. Ecco la parte finale dell'intervento:

(17) Or mi resti tu solo, Ettore caro,
 tu padre mio, tu madre, tu fratello,
 tu florido marito. Abbi deh! dunque
 di me pietade, e qui rimanti meco
 a questa torre, né voler che sia
 vedova la consorte, orfano il figlio (VI, 558-563)

In questa parte del dialogo la consueta sostenutezza linguistica sembra ammorbidirsi in favore di una accorta espressione del sentimento. Il vocativo «Ettore caro», di toccante semplicità, induce il lettore a una vicinanza emotiva alla donna, a cui segue una serie di quattro appellativi dal sapore spiccatamente tragico, con ripetizione del pronome *tu*. Una dolente interiezione sottolinea la condizione emozionale della supplica e rafforza il disperato tentativo di convincimento da parte della donna, che prefigura il

un dialogo. In Cesarotti è presente soltanto la forma «bieco il guatò» (C, I, 746), collocata all'interno del verso.

momento della morte di Ettore e la futura condizione propria e del figlio, espresse in un verso (v. 563) icastico, bipartito e caratterizzato ancora una volta dall'accento ribattuto di 6^a e 7^a posizione³³⁴. Anche in momenti di così forte slancio emotivo la traduzione di Monti si dimostra eletta e controllata sul piano formale, mediante un uso sapiente e misurato degli strumenti retorici, volti a impreziosire i dialoghi ammantandoli di grazia letteraria; senza rinunciare a un certo gusto per l'enfasi drammatica³³⁵, ma senza cadere in eccessi di patetismo.

La risposta di Achille ad Ulisse, nel IX libro, costituisce un'orazione ampia e varia dal punto di vista argomentativo. Qui il semidio rifiuta le ricchissime offerte di Agamennone, conservando il suo risentimento:

(18) A che mai questa degli Achei co' Teucri
cotanta guerra? a che raccolse Atride
qui tant'armi? Non forse per la bella
Elena? Ma l'amor delle consorti
tocca egli forse il cor de' soli Atridi?
Ogni buono, ogni saggio ama la sua,
e tienla in pregio, siccom'io costei
carissima al mio cor, quantunque ancella. (IX, 429-439)

(19) [...] Racquistar si ponno
e tripodi e cavalli e armenti e greggi;
ma l'alma, che passò del labbro il varco,
chi la racquista? chi del freddo petto

³³⁴ Il verso è tratto letteralmente dalla traduzione di Cesarotti: «Per pietà non partir, non far che resti | Vedova la consorte, orfano il figlio» (C, VI, 569-570).

³³⁵ In questo senso si può osservare una influenza proprio della *Versione poetica* di Cesarotti; cfr. A. M. BALBI, *La traduzione montiana dell'Iliade*, Roma, Ed. di Storia e Letteratura, 1962, p. 62: «Altre volte sull'esempio di Cesarotti, il Monti indulge al proprio gusto declamatorio e melodrammatico». Sul carattere declamatorio della traduzione concordo con la studiosa, mentre meno convincente sembra l'accostamento col melodramma; ritengo più lecito parlare di un'influenza della tragedia in versi settecentesca. La componente drammatica dello stile montiano è segnalata anche da T. Matarrese: «condensazione e amplificazione sono al servizio di una eloquenza di intonazione teatrale, a cui partecipano anche tratti di quel "parlato tragico" che era venuto codificandosi a partire dal Cinquecento, e confluito nell'opera seria metastasiana e in Alfieri» (*La traduzione come poesia: sull'Iliade di Vincenzo Monti*, in *Vincenzo Monti nella Cultura italiana*, Milano, Cisalpino, 2006, vol. II, p. 627).

la riconduce a ravvivar la fiamma? (IX, 522-526)

Non è una questione di ordine materiale a provocare il risentimento dell'eroe, ma l'offesa per il torto subito e l'oltraggio dinanzi all'assemblea. Nel IX libro Achille spiega le ragioni del suo comportamento adducendo varie argomentazioni: l'innocenza dei Troiani nei suoi confronti, la mancata riconoscenza per il suo sforzo da parte degli Atridi, il suo amore per Briseide e infine il valore della vita umana rispetto alle ricchezze materiali. In (18) il passo si apre con ben quattro interrogative retoriche, che occupano cinque versi generando ben quattro inarcature: solo al v. 436 il confine sintattico coincide con quello metrico. Alla raffinatezza della costruzione formale contribuisce in buona misura la disposizione dei sintagmi: l'iperbato «questa [...] | cotanta guerra», che pare sottolineare la durata e l'enormità del conflitto; l'ordine VSO nella seconda domanda, con «tant'armi» a fine frase, che segnala il legame semantico con «cotanta guerra»; infine l'*enjambement* che pone in risalto il sintagma «la bella | Elena», ovvero la causa del conflitto. La serie di interrogative è seguita da un verso, perfettamente completo e unitario, di tono sentenzioso, in cui si sottolinea quanto sia giusto e legittimo l'amore per la propria donna. Nel v. 439 si trova condensata la malinconia di un uomo separato a forza dall'amata, la cui condizione servile non attenua il sentimento. Nel prosieguo dell'argomentazione, a circa cento versi di distanza (19), Achille utilizza un altro argomento, che forse non ci aspetteremmo da parte di un eroe che preferì la gloria ad una vita lunga e felice. Per prima cosa afferma la possibilità di riacquistare tutti i beni terreni, rappresentati da una serie di quattro sostantivi uniti da polisindeto, che occupano interamente il v. 523. La velocità di esecuzione tipica delle elencazioni è seguita da una pausa sintattica e dall'inizio della frase interrogativa in cui l'espressione «ma l'alma» è isolata a livello ritmico, quasi a segnalare l'incommensurabile differenza fra ciò che è riacquistabile e ciò che è irripetibile, ovvero la vita. Nella stessa frase si noti l'eleganza

dell'espressione «del labbro il varco», strettamente legata all'ordine sintattico GN. Anche l'ultima interrogativa si caratterizza per una efficace costruzione sintattica, con un iperbato che separa i termini dell'espressione ossimorica: «del freddo petto | [...] la fiamma». Nella traduzione di Monti la cura formale dedicata ai passi dialogici nobilita e intensifica i contenuti espressi: le varie voci che si levano divengono solenni e appaiono scolpite nel marmo. Riporto un ultimo passo dialogico, tratto dalla supplica di Priamo ad Achille, ovvero uno dei momenti più toccanti dell'intero poema:

(20) Per lui supplice io vegno, ed infiniti
doni ti reco a riscattarlo, Achille!
Abbi ai numi rispetto, abbi pietade
di me: ricorda il padre tuo: deh! pensa
ch'io mi sono più misero, io che soffro
disventura che mai altro mortale
non soffrì, supplicante alla mia bocca
la man premendo che i miei figli uccise. (XXIV, 614-642)

Dopo essersi presentato e aver rivelato le proprie intenzioni, Priamo pronuncia il nome dell'uccisore del figlio e l'invocazione sembra quasi un grido soffocato: lo stesso nome più volte maledetto è ora invocato in forma di preghiera. Priamo chiede il rispetto delle leggi divine, chiede pietà. Per ottenere il favore dell'eroe evoca l'immagine del padre Peleo e l'accosta alla sua. Giunge quindi al massimo livello di auto-commiserazione, ricordando la sua terribile sventura: egli è costretto, in tarda età, a implorare l'uccisore del figlio, umiliando la propria figura regale. Nella forza espressiva dell'ultimo verso si può anche udire l'eco di un altro verso, potente e terribile, che precede di poco il dialogo, nel quale sembra condensarsi il significato dell'intero episodio: «la tremenda baciò destra omicida» (M, XXIV, 603). Nei grandi dialoghi, dove si confrontano e confliggono gli spiriti magni degli eroi, l'arte montiana offre forse la sua prova maggiore: la capacità di esprimere la rabbia, la supplica, il disdegno, l'affetto o la pena attraverso un

linguaggio sempre alto e solenne, che dona grazia e corposa lucentezza al dettato. Le doti espressive della traduzione dell'*Iliade* si possono però apprezzare anche in vari momenti descrittivi, dove gli strumenti retorici e linguistici sono posti al servizio dell'immagine:

(21) [...] Mettean le frecce orrendo
su gli omeri all'irato un tintinnio
al mutar de' gran passi; ed ei simile
a fosca notte giù venìa. Piantossi
delle navi al cospetto: indi uno strale
liberò dalla corda, ed un ronzio
terribile mandò l'arco d'argento (M, I, 58-64)

(22) [...] ecco Alessandro
Nelle prime apparir file troiane
Bello come un bel Dio. Portava indosso
Una pelle di pardo, ed il ricurvo
Arco e la spada; e due dardi guizzando
Ben ferrati ed aguzzi, iva de' Greci
Sfidando i primi a singolar conflitto (M, III, 20-26)

La raffigurazione di Apollo irato è una delle scene più note della traduzione montiana. L'incedere maestoso e lugubre del Dio è arricchito di richiami sonori: l'allitterazione di /r/ iterata ai vv. 58-59, la sonorità onomatopeica di *tintinnio*; la frase è poi irrobustita a livello sintattico dalla presenza dell'iperbato «orrendo | [...] un tintinnio», che evidenzia sia l'aggettivo sia il nome, entrambi posti a fine verso. L'evocativo paragone della discesa del dio all'arrivo dell'oscurità notturna è impreziosito dallo spostamento d'accento in *simile* e dall'anticipazione dell'avverbio *giù* rispetto al predicato. Il secondo periodo si apre con il verbo «piantossi», che isolato a fine verso rappresenta perfettamente l'arrestarsi minaccioso del Dio dinanzi al campo Acheo. Gli ultimi versi sono caratterizzati dall'ordine OV ripetuto in inarcatura e dalla suggestiva sonorità del nome *ronzio*, che richiama il sibilar delle frecce scoccate. Fra tutti gli eroi dell'*Iliade* Paride è il più attento all'estetica, è giovane e bellissimo e non intende certo disprezzare il dono di

Venere, anzi cura il suo corpo e lo veste nei modi più raffinati. In (22) Paride compare per la prima volta in armi e la descrizione di Monti risalta la grazia dell'eroe e il suo opulento decoro: egli avanza «bello come un bel Dio» e indossa una «pelle di pardo», che comunica l'appariscenza dell'abito e lo stupore della sua vista. Il gesto di sfida dell'eroe davanti alle file dei greci è reso attraverso l'uso transitivo del verbo *guizzare* e la ripetizione di /ts/ geminata, in modo da trasmettere l'idea del movimento rapido e della vibrazione dei dardi. Ai vv. 25-26 possiamo osservare una struttura ad incastro con doppio iperbato («iva [...] | sfidando» e «de' Greci | [...] i primi») che rende più risoluta la sfida lanciata da Paride.

Dopo aver esaminato alcuni esiti felici dell'eloquenza montiana all'interno di sequenze dialogiche o descrittive, ritengo vi sia un altro contesto, molto diverso rispetto ai precedenti, in cui è interessante osservare le scelte formali del poeta romagnolo: quello dello scontro bellico e in particolare della morte violenta. *L'Iliade* è il poema della guerra e le scene di battaglia ne occupano una parte consistente; Monti non rinuncia al gusto di rappresentare l'asprezza dello scontro:

(23) Franse ambidue li nervi e la caviglia
 L'improbo sasso, ed ei cadde supino
 Nella sabbia, e mal vivo ambo le mani
 Ai compagni stendea. Sopra gli corse
 Il percussore, e l'asta in mezzo all'epa
 Gli cacciò. Si versâr tutte per terra
 Le intestina, e mortale ombra il coperse (M, IV, 661-667)

(24) Idomenèo la lancia nella bocca
 D'Erimanto cacciò. La ferrea cima
 Apertasi la via sotto il cerèbro
 Riuscì per la nuca, spezzò l'osso
 Del gorgozzule, e sgangherògli i denti;
 Talché di sangue s'empîr gli occhi, e sangue
 Soffiò dal naso e dalle fauci aperte (M, XVI, 485-491)

Sebbene l'azione bellica sia sottoposta al consueto processo di nobilitazione linguistica, compaiono tuttavia elementi retorici e lessicali che ci conducono nel vivo del conflitto attraverso tratti di truculenta descrizione della distruzione del corpo umano³³⁶. La sostenutezza lessicale non viene certo meno, eppure la violenza delle immagini domina questi momenti. Nel secondo passo (24) la penetrazione della lancia attraverso il capo dell'ucciso è resa con termini fortemente espressivi anche sul piano sonoro: si consideri la densità consonantica di espressioni quali «spezzò l'osso», «gorgozzule», «sgangherogli»; in questo senso una influenza del modello cesarottiano è alquanto probabile.

Attraverso l'analisi dei passi finora osservati si è cercato di sottolineare come il concetto di unità tonale conviva perfettamente con la varietà espressiva che il poema esige. Monti mette in campo tutte le sue abilità per adattarsi alla materia narrata da Omero, muovendosi dalle aggraziate similitudini al rumore della battaglia, passando per l'enfatica eloquenza degli eroi, e facendo corrispondere a questa grande pieghevolezza un alto livello di controllo stilistico e di coerenza espressiva: ecco la tanto celebrata unità tonale di Monti. La frequente presenza di costruzioni sintattiche riconoscibili, tipiche del linguaggio poetico italiano, un uso controllato delle figure di suono e delle ripetizioni, un impiego degli strumenti retorici conforme agli ideali estetici di grazia e grandezza, e un ampio repertorio lessicale, ricco di usi arcaici e segnatamente poetici, sono i tratti stilistici più evidenti della traduzione dell'*Iliade* e la rendono, com'è noto, una delle opere più rappresentative del Neoclassicismo poetico italiano³³⁷.

³³⁶ A tale proposito A. M. Balbi osserva che «è interessante notare, come alla lingua eccessivamente aulica e ricercata, che il Monti considerava unicamente degna della forma poetica e della dignità del poema epico, facciano uno strano riscontro certi particolari eccessivamente realistici che egli introduce nella sua traduzione» e poi che «c'è anche nel Monti un certo compiacimento per i particolari, macabri e raccapriccianti» (*La traduzione montiana dell'Iliade*, cit., pp. 101-102).

³³⁷ M. Mari ritiene infatti che Monti, «sottolineando (tramite particolari scelte lessicali, ripetizioni ed aggiunte) particolarmente i momenti più alti e spettacolari del poema, ed elevandone al contempo altri che nell'originale sono invece di tono medio e

Un buon grado di coerenza nelle scelte formali si osserva anche nei libri della traduzione foscoliana, in cui non si notano evidenti abbassamenti o espressioni inappropriate al contesto; tuttavia quello che differenzia nettamente il risultato finale rispetto al testo di Monti è la mancata ricerca della magniloquenza. L'*amplificatio* retorica, che in Cesarotti ha travalicato il limite della grazia e che in Monti ha trovato una sua dimensione coerente e funzionale, in Foscolo è nettamente attenuata. La minore incidenza delle figure di spostamento sintattico, e in particolare di quelle che veicolano con più immediatezza la sostenutezza linguistica, come l'anastrofe GN o Part.-Aus., la sostanziale mancanza di costruzioni sintattiche artificiali di estensione superiore ai due versi e la minore presenza di *climax* semantiche, sono dati che rendono meno ostentata la poeticità del testo foscoliano³³⁸. Anche a livello morfologico e lessicale, pur non mancando preziosismi, il traduttore rinuncia alle forme più estese, come i sostantivi in *-ade*, *-ude*. Foscolo, dunque, rifugge certamente ogni tendenza prosastica – che sarebbe stata inconcepibile in una traduzione in versi dell'*Iliade* – ma propone uno stile spesso asciutto e sintetico. Un dato che rivela in modo innegabile questa tendenza è il numero di versi di ogni libro: sono 739 nel I (852 in Cesarotti, 813 in Monti) e 522 nel III (625 in Cesarotti, 609 in Monti). Il carattere un poco dimesso della traduzione di Foscolo fu notato subito da Monti, come emerge da una lettera inviata a Paride Zaiotti:

smorzato, propone al lettore l'*Iliade* più fastosa e veemente che la lingua italiana possenga» (*Eloquenza e letterarietà nell'Iliade di Vincenzo Monti*, cit., p. 38).

³³⁸ G. Barbarisi propone una interpretazione del dato stilistico in parte differente e individua un legame fra l'*Esperimento* e le tragedie alfieriane: «Una lettura alfieriana d'Omero definirei questo *Esperimento*, nel quale gli elementi metrici e sintattici finora esaminati, come i latinismi frequenti, le esclamazioni, le interiezioni e le ripetizioni, l'isolamento delle singole parole e membri del periodo, concorrono a far sì che le idee siano «scolpite» a fronte di quelle dipinte del Monti» (*Introduzione a U. FOSCOLO, Esperimenti di traduzione dell'Iliade*, cit., p. XXXIX). La tendenza alla condensazione espressiva è comunque rilevata: «Il Foscolo, condensandole immagini e anelando ad una classica efficacia espressiva scolpisce episodi e figure a forti rilievi, senza nulla concedere al piacere della narrazione» (G. BARBARISI, cit., p. XLIV).

Qui egli [Foscolo] mi lesse quel primo canto, ed io vidi tosto, che mancava la magnifica abbondanza, che è il primo distintivo della poesia omerica. Foscolo aveva stretto i panni addosso al povero vecchio senza accorgersi che Venere non si vuol vestire da Cappuccino³³⁹.

La metafora descrive perfettamente il carattere più evidente della traduzione di Foscolo, sottolineando la netta distinzione fra l'asciuttezza di questa e l'equilibrata abbondanza tipica della versione montiana. La tendenza alla sinteticità espressiva emerge in molti luoghi testuali, sia nel I sia nel III libro, e può riguardare costruzioni sintattiche molto varie. Inizio considerando alcune singole espressioni:

(25) Anche il sogno è da Giove, onde riveli
Perché tanta ne preme ira di Febo (F, I, 76)

(26) [...] O glorioso a tutti,
Ma fra tutti mortali avido Atride! (F, I, 143-144)

(27) [...] e tu il credevi
Bizzarro d'ira che vaneggi e adombri (F, III, 242-243)

(28) A noi giunse da Creta, e Menelao
Gli dava ospizio i nostri tetti [...] (F, III, 256-57)

(29) Snudò un coltello Agamennon, che all'elsa
Sempre affilato gli pendea dal brando (F, III, 301-302)

In (25) il verbo *essere* è utilizzato con un significato affine a "provenire", "discendere": l'autore sfrutta la polisemia del verbo per ottenere un'espressione densa ed evocativa. La polifunzionalità delle reposizioni *a* e *di* è un tratto linguistico caratteristico della traduzione foscoliana, come si vede in (26), dove il complemento di limitazione è espresso da *a*. Nello stesso

³³⁹ Dallo Zibaldone "Monti-Memorie" di Paride Zajotti, in Vincenzo Monti e Paride Zaiotti (a cura di N. Vidacovich), Milano, Cogliati, 1929. La citazione è tratta da A. BRUNI, *Cronologia dell'"Iliade" di Vincenzo Monti*, cit., p. XXX.

passo si osserva l'assenza dell'articolo fra l'aggettivo *tutti* e il nome *mortali*. Nella descrizione dell'aspetto di Ulisse in assemblea (27) la sintesi espressiva è molto marcata e rasenta l'*obscuritas*, come si osserva nella formula «Bizzarro d'ira» e nell'uso assoluto del verbo *adombrare*. In (28) il verbo *dare* regge un doppio accusativo, dove *ospizio* ha funzione di complemento predicativo. Anche in (29) la tendenza ellittica non rende agevole comprendere la funzione logica dei SP e dunque capire dove sia effettivamente appeso il coltello citato. L'intento foscoliano di dire molto con poche parole sottopone la lingua italiana ad uno sforzo, una sorta di compressione elocutiva, che è percepibile anche in passi più estesi:

(30) E Achille: T'arma di fidanzanza, e il Nume,
 Qual ch'ei ti para in cor, fa manifesto.
 Per Febo a Giove caro, a chi tu spesso
 Adorando, per noi miri ne' fati (F, I, 99-102)

(31) Chi degl'Iddii, macchinator, ti strinse
 Dianzi a consigli? Accorgimenti arcani,
 Arcani a me, ti sono unica gioja,
 Né mai spontanea mi s'apri tua mente (F, I, 644-647)

(32) Dammi, dicea, vendetta, onde chi vive,
 Chi nascerà, ne tremi; onde veruno
 Mai più d'infamia non rimerti i doni,
 O Giove, e il letto all'ospite cortese (F, III, 392-395)

In (30) osserviamo due addensamenti sintattici legati all'uso delle frasi relative: prima l'antecedente *qual* ha significato di "qualunque", in seguito troviamo una relativa con verbo al gerundio, in cui il pronome *che* esprime un caso obliquo. L'identificazione della funzione logica dei due SP «per Febo» e «per noi», con valore rispettivamente di mezzo e di vantaggio, non è immediata, secondo una tendenza foscoliana, assolutamente moderna, a preferire la vaghezza rispetto alla perspicuità. La frase interrogativa con cui

si apre (31) presenta un'espressione linguisticamente ardita come «ti strinse | Dianzi a consigli» che ha un significato affine a 'ti indusse a una decisione'. Si incontra poi un'anadiplosi («arcani | Arcani»), che sottolinea la segretezza degli intenti. Al v. 647 la congiunzione *né* non segue un'altra negazione ed equivale dunque a "e non", e il sintagma «tua mente» non ha l'articolo. Si nota anche in questi casi una voluta economicità verbale, in modo da ridurre il numero di sillabe e dunque l'estensione dei singoli passi. Nell'invocazione di Agamennone a Giove (32), in cui il re chiede di punire la violazione del vincolo di ospitalità, il verbo *rimerti*, che qui significa 'ricompensare', regge due oggetti («i doni» e «il letto») e da esso dipende il complemento di mezzo «d'infamia» introdotto dalla preposizione *di*, rendendo la frase particolarmente densa. Un altro stilema ricorrente nella traduzione di Foscolo, soprattutto nel I libro, consiste nelle sequenze paratattiche, che ottengono un effetto decisamente diverso rispetto agli addensamenti sintattici e semantici: mentre questi tendono al rallentamento della lettura, la paratassi produce accelerazione. Tuttavia entrambe le modalità si distanziano dall'ideale di solennità e grandezza o per maggiore concisione, o per maggiore semplicità.

- (33) Disse. Temeva, ed ubbidì al comando,
E muto al lido andò del mar fremente (F, I, 40-41)
- (34) Certo n'esulterà Priamo, e di Priamo
La casa ed Ilio e i Teucri esulteranno (F, I, 294-295)
- (35) Lungi dall'Apio suolo uscii di Pilo
Con elli, e m'invitaro, e gli ebbi amici,
E a mio poter pugnai [...] (F, I, 311-312)
- (36) E i Danai popolar vedi le prode,
E al Lungi-oprante l'ecatombe esposta,
E calar dalla nave ondinatante
Criseide [...] (F, I, 514-516)

Nei quattro brani riportati si osservano le incalzanti sequenze polisidetiche; in (36) la ripetizione della congiunzione produce anche una sequenza anaforica. Ad ogni modo, se in alcuni luoghi Foscolo si serve del polisindeto per esprimere con velocità e nettezza una sequenza di azioni, in altri momenti ricorre a una organizzazione più complessa del periodo:

(37) Per questo scettro a cui ramo né foglia
Rinverdirà più mai, da che il suo ceppo
Lasciò ne' monti, e lo nudava il rame
Di fronde e di cortecce, ed or le destre
De' giudici fa sante a' quai le leggi
De' figli degli Achei Giove die' in guardia,
Io giuro; e fiati giuramento orrendo (F, I, 268-274)

Il terribile giuramento di Achille sullo scettro regale è reso con un unico periodo in cui il SP «per questo scettro» si trova a ben sei versi di distanza dal verbo reggente «io giuro», in un'immagine vivida e unitaria, anche grazie alle frequenti inarcature. Si può quindi osservare il frequente uso di preposizioni articolate in forma apocopata (*ne', de', a'*) che non determinano variazioni nel computo sillabico rispetto alle forme piene, ma probabilmente agli occhi del poeta rendono il testo più incisivo e compatto. Posso dunque constatare che Foscolo persegue un diverso ideale di nobiltà linguistica rispetto a Monti, puntando sulla densità espressiva, sull'uso di costrutti poco consueti, su una lingua tesa ed energica, lasciando poco spazio all'amplificazione retorica, all'abbondanza di moduli sintattici grammaticalizzati e al patetismo tragico. In diversi casi potremmo definire "moderne" le scelte del poeta, soprattutto quando tendono all'indefinito poetico o alla densità linguistica; tuttavia è spesso assente quella potente musicalità e quell'affascinante e robusta celebrazione della lingua poetica italiana che si ritrova nell'*Iliade* di Monti.

*

Fra le traduzioni qui analizzate, il testo che a mio avviso presenta il più alto grado di similarità stilistica rispetto alla traduzione montiana è l'*Odissea* di Pindemonte, sia per l'abbondanza di figure di permutazione sintattica, sia per le scelte morfologiche e lessicali, che denotano una costante ricerca di forme spiccatamente letterarie o addirittura esclusive del linguaggio poetico. Anche Pindemonte infatti desidera una traduzione adorna, aggraziata, che eviti eccessi di espressionismo. La critica ha generalmente posto l'accento sulle differenze fra le due opere, piuttosto che sugli elementi comuni, forse perché questa similarità di fondo era data per scontata, e si riteneva più opportuno sottolineare le specificità dei testi. Rispetto alla traduzione di Monti, è stata spesso segnalata una maggiore varietà nelle scelte stilistiche e dunque una minore omogeneità a livello formale. Tali difformità interne potrebbero essere legittimamente giustificate con la molteplicità di azioni e ambientazioni dell'*Odissea*, e con un periodo di stesura nettamente più lungo³⁴⁰. In realtà se si può opportunamente parlare di unità tonale in riferimento a Monti, non è sbagliato farlo nemmeno per l'*Odissea* di Pindemonte per la stessa ragione: vale a dire per la costante tensione verso una forma poetica elevata e magnifica³⁴¹, in cui le inclinazioni estetiche del traduttore trovano compiuta espressione. Anche Monti infatti non rinuncia ad adattare il proprio stile alle diverse scene, e non può certo considerarsi un difetto la capacità di piegare il linguaggio poetico alle esigenze espressive di un testo tanto ampio e vario qual è l'*Odissea*. E non c'è da stupirsi se alcuni

³⁴⁰ Cfr. *infra*, pp. 6-7.

³⁴¹ M. Gambarini, dopo aver ricordato il diverso trattamento riservato da Pindemonte ai diversi momenti narrativi (descrizioni di elementi naturali, bufere, uccisioni, banchetti), ammette che «tuttavia un'unità forse c'è, ma è – oserei dire – limitata a qualcosa di esteriore, cioè alla ricerca, costante nel traduttore, di nobilitazione linguistica, di parole sempre appropriate e degne di un poema epico, di quella grazia settecentesca con la quale egli riveste le immagini più semplici di Omero e tale unità è frutto del criterio di traduzione coerentemente seguito durante tutto il lungo lavoro» (*Sull'«Odissea» di Pindemonte*, in «GSLI», CXLIV, 1967, p. 299-300).

passi colpiscano il lettore più di altri; anzi sarebbe sorprendente il contrario in una traduzione di più di 15 000 versi. Un breve *excursus* di alcuni brani può mostrare i diversi esiti di una tendenza stilistica complessivamente unitaria. Alcuni dei risultati più apprezzabili della sensibilità poetica di Pindemonte si trovano nei momenti descrittivi; anche in soli due versi si possono apprezzare la grazia e la luminosità dei moti del Sole:

(38) Ver cui quinci il sorgente, ed il cadente
Sole gli obliqui rai quindi saetta (P, I, 36-37)

(39) Come la figlia del mattin, la bella
Dalle dita di rose Aurora surse (P, II, 1-2)

In (38) la rappresentazione della terra degli Etiopi, illuminata dal sole, è impreziosita grazie alla sapiente collocazione degli avverbi correlativi «quinci...quindi», alla tensione generata dai due aggettivi anticipati *sorgente* e *cadente*, con inarcatura, e al verbo finale che conferisce una limpidezza materica ai raggi solari. Nell'apertura del II libro la consueta immagine dell'Aurora dalle dita rosate ha una particolare armonia legata alla disposizione delle parole: nel primo verso l'apposizione è seguita dall'aggettivo «bella», che resta come in sospeso, sia per la sua posizione a fine verso sia per l'iperbato che lo separa dal nome *Aurora*. In questo passo l'iperbato ottiene il suo tipico effetto di unità dell'immagine, attraverso la fusione dei sintagmi coinvolti.

Anche in passi più ampi si coglie il gusto descrittivo del traduttore:

(40) Telemaco frattanto in quella scese
Di largo giro, e di sublime volta
Paterna sala, ove rai biondi e rossi
L'oro mandava, e l'ammassato rame;
Ove nitide vesti, e di fragrante
Olio gran copia chiudean l'arce in grembo (P, II, 422-427)

(41) Giovane vite di purpurei grappi

S'ornava, e tutto rivestia lo speco.
Volvean quattro bei fonti acque d'argento,
Tra sé vicini prima, e poi divisi
L'un dall'altro e fuggenti; e di viole
Ricca si dispiegava in ogni dove
De' molli prati l'immortal verzura (P, V, 90-96)

La sala del palazzo di Ulisse è descritta in (40) con grande eleganza: un iperbato («quella [...] | Paterna sala») fa da legante nei primi tre versi, in cui si esprime la vastità e l'altezza dell'ambiente, a cui seguono due frasi relative introdotte da *ove*, che ritraggono rispettivamente, la calda luminosità dei metalli – si noti il raffinato parallelismo *biondi-rossi, oro-rame* – e l'odorosa fragranza dell'olio. Anche la rappresentazione della grotta di Calipso in (41) è un esempio di efficacia descrittiva: l'abbondanza della vite che ricopre le pareti e dei suoi frutti è sottolineata nell'allitterazione «PurPurei graPPi». Il verbo *volvere* descrive opportunamente l'acqua che fuoriesce dalla roccia e si versa in quattro rivi mobili e veloci, *fuggenti* appunto. La presenza delle «viole» crea un legame cromatico con i grappoli citati e la sequenza anastrofica, con parallelismo AN AN, dà cadenza conclusiva all'ultimo verso. Non si trovano soltanto descrizioni aggraziate nel testo di Pindemonte, ma anche scene in cui domina la furia o l'orrore:

(42) Fiero il colpì romor: poiché i ruttati
Sin dal fondo del mar flutti tremendi,
Che agli aspri si rompean lidi ronchiosi,
Strepitavan, mugghiavano, e di bianca
Spuma coprian tutta la sponda [...] (P, V, 511-515)

(43) Della voce al rimbombo, ed all'orrenda
Faccia del mostro, ci s'infranse il core (P, IX, 325-326)

La rumorosa energia delle onde marine che si infrangono sugli scogli è resa attraverso varie figure di suono: l'allitterazione della /r/ (v. 511), la ripetizione della /t/ geminata («ruTTati | [...] fluTTi Tremendi»), e ancora il

suono della vibrante che esprime asprezza e scontro (v. 513), poi il termine onomatopeico *muggiare*, e infine l'immagine della schiuma sulla riva che acquista densità nella ripetizione del nesso *sp-*. Nella scelta lessicale, in un passo dal mirabile tessuto sonoro, l'unica incrinatura del nesso fra potenza comunicativa e raffinatezza formale si ha nell'uso, a fine verso e in *enjambement*, dell'impoetico «ruttati». In (43) lo sgomento legato alla prima visione del volto ferino di Polifemo è arricchito da elementi sonori, come il doppio nesso interno *-mb-* in «rimbombo», ma è soprattutto nell'espressione «ci s'infranse il core» che si raddensa tutto il pathos della scena.

La capacità del traduttore di esprimere con forza e concisione l'essenza del sentimento o dell'azione, si rileva in vari brani non soltanto descrittivi:

(44) Sol ch'ei così si presentasse armato,
De' Proci non saria, cui non tornasse
Breve la vita, e il maritaggio amaro (P, I, 347-349)

(45) Lascia il dolce cantor, che c'innamora,
Là gir co' versi, dove l'estro il porta (P, I, 450-451)

(46) La moglie tua non lasciò mai la soglia
Del tuo palagio; e lentamente a lei
Scorron nel pianto i dì, scorron le notti (P, XI, 235-237)

(47) Ciascun de' Proci il cor dentro mancarsi
Senti, e piegarsi le ginocchia sotto (P, XXII, 84-85)

Nel I libro, in soli tre versi (44), il lettore comprende la relazione esistente fra Ulisse e i Proci, e dunque il destino riservato a questi ultimi. È già possibile scorgere la figura dell'eroe in armi, alla cui sola vista tutte le aspirazioni di quegli uomini si muterebbero in pentimento e terrore. Proprio quel terrore che, nel libro XXII, in (47), li coglierà al rifiuto, da parte dell'eroe, di ogni compromesso, o ammenda che non sia la vita. La studiata collocazione degli avverbi, «dentro» anticipato al verbo e «sotto» posto a fine verso con accento di 10^a, chiarisce la totalità, fisica e mentale, di una paura

che sospende il tempo e immobilizza. Nelle parole di Telemaco alla madre in (45), non c'è solo l'invito a permettere all'aedo di proseguire il suo canto mesto, ma si può leggere una sottile descrizione dell'atto poetico: l'ispirazione e il suo dolce effetto, perfettamente reso dall'uso transitivo di *innamorare*. La figura di Penelope, donna devota e dolente, appare in (46) in tutta la sua malinconia: nell'avverbio *lentamente*, si può sentire la lentezza degli anni trascorsi nell'attesa, e il secondo emistichio del v. 237, con ripetizione del verbo *soccorron* segnato da un accento ribattuto di 7^a e il sintagma «nel pianto» sottinteso, sembra non lasciare nulla da aggiungere. Oltre a questi momenti di alta poesia, nella traduzione di Pindemonte possiamo trovare anche passi meno sostenuti:

(48) Ma s'egli mai lor s'affacciasse un giorno,
Ben più, che in dosso i ricchi panni, e l'oro,
Aver l'ali vorrebbero alle piante (P, I, 224-226)

(49) E il paterno sedil, che dai vecchioni
Gli fu ceduto, ad occupar sen già (P, II, 17-18)

Nel I libro dell'*Odissea* l'immagine dei Proci terrorizzati al ritorno di Ulisse ricorre più volte, ma non sempre con lo stesso impatto: in (48) il v. 226 propone una rappresentazione quasi comica della fuga e l'abbondante impiego di inversioni sintattiche per certi aspetti contrasta il tono complessivo. In (49) la poca riuscita del passo è legata alla scelta del vocabolo «vecchioni», decisamente poco adatto allo stile epico. Nella traduzione di Pindemonte sono presenti infatti, sebbene con limitata frequenza, termini poco aggraziati quali: *starnazzando*, *oracoleggia*, *sogghignando*, *guazzo* o *brancicandolo*, che imprimono un abbassamento stilistico ai versi in cui sono impiegati. Del resto, in altri momenti si manifesta l'imperiosità neoclassica, tanto cara a Monti, che in Pindemonte ha minore spazio ma non è certo

assente³⁴²:

(50) Telemaco, né ardir giammai, né senno
Ti verrà men, se la virtù col sangue
Trasfuse in te veracemente Ulisse (P, II, 340-342)

(51) L'Egidarmato di Saturno figlio
Non temono i Ciclopi, o gli altri Iddj:
Ché di lor siam noi molto più forti (P, IX, 348-50)

In entrambi i passi si osserva una precisa selezione lessicale e una disposizione artificiale dei sintagmi: una figura tipica dello stile alto come l'epifrasi ricorre sia in (50), al v. 340, con evidenziazione dell'avverbio *giammai*, sia in (51) ai vv. 348-349. Va inoltre osservato che quelli riportati sono versi molto cadenzati a livello ritmico, con nette pause interne che rilevano gli *ictus* e conferiscono *gravitas*.

Nella traduzione di Pindemonte ho rilevato molti stilemi comuni all'*Iliade* di Monti e una base linguistica complessivamente affine³⁴³. In Pindemonte la varietà espressiva è però ancora più accentuata, anche in ragione della molteplicità di contesti narrativi offerti dall'*Odissea*, e la selezione lessicale sembra meno sorvegliata. Pur non sottovalutando alcune

³⁴² Concordo dunque solo in parte con l'affermazione di M. Mari, il quale ritiene che «nell'*Odissea*, il Pindemonte non giunge mai a quell'effetto declamatorio che spiace nell'*Iliade* e nella *Morte di Ettore* del Cesarotti, e che è invece la cifra più autentica dell'*Iliade* montiana» («Come il Sole, che piega in ver l'Occaso». *L'Odissea di Ippolito Pindemonte*, cit., p. 436).

³⁴³ M. Mari individua invece una sostanziale differenza nell'impostazione stilistica dei due autori: «mentre il Monti giunge a un effetto complessivo di magniloquenza con tutti i mezzi a sua disposizione, dal lessico alla sintassi, dal ritmo alla retorica dell'intonazione, il Pindemonte delega la funzione di elevare il dettato prevalentemente al lessico, con un procedimento a intarsio che associa a una certa prosasticità di fondo (molto simile a quelle dei Sermoni e delle Epistole) la vistosa preziosità di latinismi [...], di arcaismi [...]» («Come il Sole, che piega in ver l'Occaso». *L'Odissea di Ippolito Pindemonte*, cit., p. 428). Desidero aggiungere che mi risulta difficile non dissentire almeno su due punti: innanzi tutto non ritengo si possa parlare di "prosasticità" in riferimento ad un testo poetico tanto elaborato quale l'*Odissea* pindemontiana; in secondo luogo ritengo che non solo il lessico contribuisca alla sostenutezza stilistica, e che la sintassi incida in misura molto considerevole, come si è cercato di dimostrare nel terzo capitolo.

macroscopiche differenze fra le due opere, rilevo sul piano linguistico maggiori similarità che distanze; ciò non solo per la partecipazione a una medesima temperie artistica e culturale – quella neoclassica appunto –, ma anche per l'adozione di una consimile prospettiva teorica in fatto di traduzione. Lo strettissimo legame fra le due traduzioni è dunque innegabile: entrambi i poeti guardavano con attenzione l'uno all'altro perfezionando il proprio stile sull'esempio altrui; ben più difficile è stabilire se questo vettore di contaminazione stilistica abbia avuto una direzione preferenziale – Gambarini sostiene che il testo di Monti facesse da modello³⁴⁴. Resta fuori discussione il valore delle due opere e il fatto che in esse si realizzò una delle forme più alte, e per lungo tempo esemplare, del linguaggio poetico italiano, e trovò in questo modo compimento una delle più profonde aspirazioni del Neoclassicismo letterario.

³⁴⁴ Cfr. M. GAMBARINI, *Sull'«Odissea» del Pindemonte*, cit., p. 305: «L'esempio montiano tuttavia, benché non abbia offerto un diretto aiuto al Pindemonte, servì a mostrargli la necessità di rivestire di un dignitoso paludamento la semplicità omerica, tanto che penso si possa affermare che sul classicismo montiano si modellasse la ricerca pindemontiana di un linguaggio nobile, anche se il tono spiegateamente neoclassico del Monti vene attenuato dal Pindemonte».

Bibliografia

Testi di riferimento

- M. CESAROTTI, *Opere*, Firenze, Molini Landi e Pisa, Tipografia della Società letteraria, 1800-1813 (40 voll.).
- M. CESAROTTI, *L'Iliade d'Omero recata poeticamente in verso sciolto italiano Insieme col Volgarizzamento letterale del Testo in prosa*, Padova, Penada, 1786-1794, (10 voll.).
- U. FOSCOLO, *Esperimento di traduzione della Iliade di Omero*, Brescia, Bettoni, 1807.
- U. FOSCOLO, *Il libro terzo dell'Iliade*, in «Antologia», t. IV, ott. 1821.
- V. MONTI, *Iliade di Omero*, Milano, Bettoni, 1825, (3 voll.).
- I. PINDEMONTE, *Odissea di Omero*, Verona, Società tipografica editrice, 1822 (2. Voll.).

Altri testi consultati

- G. CASANOVA, *Dell'Iliade di Omero tradotta in ottava rima*, Venezia, Modesto Fenzo, 1775-1778.
- M. CESAROTTI, *Elegia Sopra un cimitero di Campagna di Thomas Gray*, Padova, Giuseppe Comino, 1772.
- ID., *La Iliade di Omero recata poeticamente in verso sciolto italiano*, Jesi, Bonelli, 1792 (4 voll.).
- ID., *La Iliade d'Omero recata dal testo greco in versi toscani dall'abate*

- Melchior Cesarotti*, Torino, Fea, 1790-95 (2 voll.).
- ID., *L'Iliade o la morte di Ettore. Poema omerico ridotto in verso italiano*, Tipografia Pepoliana presso Antonio Curti, Venezia 1795, (4 voll.).
 - ID., *Poesie di Ossian*, Padova, Giuseppe Comino, 1763.
 - A. DACIER, *L' Iliade d'Homère, traduite en françois, avec des remarques*, Paris, Rigaud, 1711.
 - EAD., *L' Odysée d'Homère, traduite en Francois, avec des remarques*, Paris, Rigaud, 1716.
 - G. DUBOIS DE ROCHEFORT, *L'Iliade d'Homère, traduite en vers avec des remarques*, Paris, Saillant, 1766-70.
 - U. FOSCOLO, *La chioma di Berenice poema di Callimaco tradotto da Valerio Catullo volgarizzato ed illustrato*, Milano, Genio Tipografico, 1803.
 - ID., *Epistolario*, ENO, XIV-XXII, Firenze, Le Monnier, 1949-94.
 - ID., *Esperimenti di traduzione dell'Iliade* (edizione critica a cura di Gennaro Barbarisi), ENO, III, Firenze, Le Monnier, 1961-1967.
 - ID., *Lezione prima. De' principi della letteratura in Lezioni, articoli di critica e di polemica*, Firenze, Le Monnier, 1933, ENO, VII, pp. 59-75.
 - ID., *Sulla traduzione dell'Odissea*, in *Lezioni, articoli di critica e di polemica*, ENO, VII, 197-230.
 - ID., *Viaggio sentimentale di Yorick lungo la Francia e l'Italia traduzione di Didimo Chierico*, Firenze, Molini Landi, 1813.
 - *Homeri Ilias Graece et Latine*, (a cura di S. Clarke), Londini, G. Botham ed., 1729.
 - G. LEOPARDI, *Zibaldone di pensieri* (a cura di G. Pacella), Milano, Garzanti, 1991.
 - V. MONTI, *Epistolario raccolto, ordinato e annotato da Alfonso Bertoldi*, Firenze, Le Monnier, 1928-1931 (6 voll.).
 - ID., *Considerazioni sulla difficoltà di ben tradurre la protasi dell'Iliade*, in U.

- Foscolo, *Esperimento di traduzione della Iliade di Omero*, Brescia, Bettoni, 1807, pp. 89-105.
- ID., *Iliade di Omero*, Milano, Stamperia Reale, 1812.
 - ID., *Illiade di Omero* (edizione critica a cura di A. Bruni), II: *Il manoscritto Piancastelli*, CLUEB, Bologna, 2000, (3 voll.).
 - ID., *Iliade di Omero* (a cura di A. Bruni), Roma, Salerno, 2004.
 - ID., *Iliade di Omero* (a cura di M. Mari), Milano, BUR, 1990.
 - ID., *Satire di A. Persio Flacco traduzione di Vincenzo Monti*, Milano, Genio Tipografico, 1803.
 - A. PERSIO FLACCO, *Satire, traduzione di Vincenzo Monti* (edizione critica a cura di J. F. Vaucher-de-la-Croix), Firenze, Società editrice fiorentina, 2015.
 - I. PINDEMONTE, *Traduzione de' due primi canti dell'Odissea e di alcune parti delle Georgiche*, Verona, Gambareti, 1809.
 - ID., *Berenice tragedia del signor Racine tradotta in versi italiani*, Verona, Carattoni, 1775.
 - ID., *Odissea di Omero* (a cura di M. Mari), Milano, Rizzoli, 1993.
 - ID., *Prefazione a L' Argonautica di C. Valerio Flacco volgarizzata dal marchese Marc'Antonio Pindemonte. Si aggiunge una lettera dell'editore sopra lo Stazio volgare di Selvaggio Porpora*, Verona, Carattoni, 1776.
 - ID., *Volgarizzamenti dal latino e dal greco del marchese Ippolito Pindemonte cavaliere di Malta e di Girolamo Pompei gentiluomini veronesi*, Verona, Eredi di Marco Moroni, 1781.
 - ID., *Volgarizzamento dell'inno a Cerere scoperto ultimamente e attribuito ad Omero*, Bassano, Remondini, 1785.
 - I. PINDEMONTE, G. POMPEI, *Volgarizzamenti dal latino e dal greco*, Verona, Eredi di Marco Moroni, 1781.

- A. POPE, *The Iliad of Homer translated*, London, Bowyer, 1715-1720.
- A. M. SALVINI, *Odissea di Omero*, Firenze, Tartini e Franchi, 1723.

Studi

- *A gara con l'autore* (a cura di A. Bruni e R. Turchi), Roma, Bulzoni, 2004.
- A. M. BALBI, *La traduzione montiana dell'Iliade*, Roma, Ed. di Storia e Letteratura, 1962.
- EAD., *Vincenzo Monti e la sua teorica del tradurre* in «RLI», n. 3-4, 1956, pp. 494-507.
- G. BALDASSARRI, *Sull'«Ossian» di Cesarotti. III. Le varianti e le «parti liriche»*. *Appunti sul Cesarotti traduttore*, in «RLI», XCIV, 1990, pp. 21-68.
- G. BARBARISI, *Introduzione a U. FOSCOLO, Esperimenti di traduzione dell'Iliade* (edizione critica a cura di G. B.), ENO, III, Firenze, Le Monnier, 1961-67, pp. XXIX-CXXVI.
- P. G. BELTRAMI, *La metrica italiana*, Bologna, Il Mulino, 2011.
- G. BENEDETTO, *Le versioni latine dell'Iliade in Vincenzo Monti nella cultura italiana*, Milano, Cisalpino, 2005, pp. 961-1028.
- P. BENINCÀ, G. SALVI, L. FRISON, *L'ordine degli elementi della frase e le costruzioni marcate*, in GGIC, I, pp.115-225.
- W. BENJAMIN, *Il compito del traduttore*, in *Angelus novus: saggi e frammenti*, Torino, Einaudi, 1982, pp. 39-52 [1ª ed.: *Die Aufgabe des Übersetzers*, 1921].
- W. BENJAMIN, *Il compito del traduttore*, in «aut aut», 334, 2007, pp. 7-20.
- C. BERRA, *Le figure di permutazione nel "Mattino" e nel "Mezzogiorno"*, in

- Interpretazioni e letture del "Giorno"*, (a cura di G. Barabaris, E. Esposito), Bologna, Cisalpino, 1998, pp. 381-422.
- F. BIASUTTI, *Melchiorre Cesarotti: la traduzione come ermeneutica filosofica*, in *Melchiorre Cesarotti* (a cura di A. Daniele), Padova, Esedra, 2011, pp. 283-294.
 - W. BINNI, *Classicismo e Neoclassicismo nella letteratura del Settecento*, Firenze, La nuova Italia, 1963.
 - L. BRUCALE, *legge Tobler- Mussafia*, in *Enciclopedia dell'italiano*, Roma, IEL, 2010, pp. 267-68.
 - A. BRUNI, *Cronologia dell'"Iliade" di Vincenzo Monti*, in V. MONTI, *Iliade di Omero* (edizione critica a cura di A. B.), II: *Il manoscritto Piancastelli*, CLUEB, Bologna, 2000, (3 voll.), pp. XV-LXX.
 - ID., *Cesarotti nell'Iliade di Vincenzo Monti*, in *Aspetti dell'opera e della fortuna di Melchiorre Cesarotti*, Milano, Cisalpino, 2002, pp. 661-724.
 - ID., *Foscolo traduttore e poeta. Da Omero ai "Sepolcri"*, Bologna, Clueb, 2007.
 - ID., *Foscolo traduttore del primo canto dell'"Iliade"*, «*Filologia e critica*», 1979, pp. 280-321.
 - ID., *Preliminari alla traduttologia: il dibattito di fine Settecento e dintorni*, in «*Seicento e Settecento*», III, 2008, pp. 11-25.
 - ID., *Sulla versione in ottava rima dell'"Iliade" di Vincenzo Monti* in «*Studi di filologia italiana*», vol. XLI, 1983, pp. 194-225.
 - G. B. BUCCHI, *Sciolti e ottave nella storia della traduzione poetica in Italia*, «*SMI*», n. 9, 2009, pp. 343-364.
 - A. CALABRESE, P. CORDIN, *I pronomi clitici*, in *GGIC*, I, pp. 549-591.
 - I. CALIARO, *L'idea di traduzione di Ippolito Pindemonte*, in *Teoria e prassi della traduzione*, Padova, Esedra, 2009, pp. 70-85.
 - C. CAMPAGNOLO, *Foscolo traduttore fra teoria e storia*, in «*RLI*», n. 2-3,

1987, pp. 290-324.

- R. CARDINI, M. REGOLIOSI, *Premessa a Neoclassicismo linguistico* (a cura di R. C. e M. R.), Roma, Bulzoni, 1998.
- F. CASSI, *Notizie intorno alla vita ed alle opere del cavaliere Vincenzo Monti*, in *Tragedie di Vincenzo Monti*, Milano, Società Tipografica de' Classici Italiani, 1823.
- M. CERRUTI, E. MATTIODA, *La letteratura nel Neoclassicismo. Vincenzo Monti*, in *Storia della letteratura italiana* (a cura di E. Malato), *Il primo Ottocento*, Roma, Salerno, 1998, pp. 289-378.
- G. CHIODAROLI, *Metodo e letteratura dell'Iliade di Vincenzo Monti* in «GSLI», apr.-giu. 1956, pp. 189-201.
- ID., *Introduzione a Versione dell'«Iliade» di Vincenzo Monti*, Torino, UTET, 1963.
- J. B. D'ALEMBERT, *Observations sur l'arte de traduire en général*, in *Essai de traduction de quelques morceaux de Tacite*, in *Mélanges de Littérature, d'Histoire, et de Philosophie*, Zacharie Chatelain, 1733, III, pp. 3-32.
- A. DANIELE, *Cesarotti teorico della traduzione*, in *Teoria e prassi della traduzione*, Padova, Esedra, 2009, pp. 57-68.
- ID. *Sull'endecasillabo sciolto*, in *Linguaggi e metri del Cinquecento*, Cosenza, Marra, 1994, p. 143-57.
- I. DE LUCA, *Presentazione a Omero, Iliade* (a cura di V. Turri), Firenze, Sansoni, 1961.
- U. ECO, *Dire quasi la stessa cosa*, Milano, Bompiani, 2003.
- L. FACINI, *Vincenzo Monti traduttore di Voltaire: lingua e stile della Pulcella de' Orléans*, Pisa, ETS, 2013.
- F. FAVARO, *La Morte di Ettore dall'epica al dramma*, in *Aspetti dell'opera e della fortuna di Melchiorre Cesarotti*, Milano, Cisalpino, 2002, I, pp. 157-181.

- F. FEDI, *Aspetti neoclassici della traduzione omerica*, in *Aspetti dell'opera e della fortuna di Melchiorre Cesarotti*, Milano, Cisalpino, 2002, I, pp. 133-154.
- G. FIORENTINO, *Accusativo preposizionale*, in *Enciclopedia dell'Italiano*, Roma, IEL, 2010, I, pp. 17-19.
- G. FOLENA, *L'italiano in Europa: esperienze linguistiche del Settecento*, Torino, Einaudi, 1983.
- ID., *Volgarizzare e tradurre*, Torino, Einaudi, 1991.
- V. FORMENTIN, *Poesia italiana delle origini*, Roma, Carocci, 2007.
- L. FORNACIARI, *Delle trasposizioni e delle parole composte nella poesia italiana*, Lucca, Bertini, 1831.
- M. GAMBARINI, *Sull'Odissea del Pindemonte*, in «GSLI», CXLIV, 1967, pp. 292-317.
- S. GENSINI, *Traduzioni, genio delle lingue, realtà sociale nel dibattito linguistico italo-francese (1671-1823)*, in *Il genio delle lingue*, Roma, IEL, 1989, pp. 9-36.
- A. GIORGI, *La struttura interna dei sintagmi nominali*, in *GGIC*, I, pp. 273-314.
- *Grammatica dell'italiano antico* (a cura di L. Renzi, G. Salvi), Bologna, Il Mulino, 2010 (2 voll.).
- *Grande grammatica italiana di consultazione* (a cura di L. Renzi, G. Salvi, A. Cardinaletti), Bologna, Il Mulino, 1989-95, (3 voll.).
- N. GRANDI, *Ordine degli elementi*, in *Enciclopedia dell'italiano*, Roma, IEL, 2010, II, pp. 992-998.
- M. T. GUASTI, *Il sintagma aggettivale*, in *GGIC*, II, 321-337.
- R. JAKOBSON, *Aspetti linguistici della traduzione*, in *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli, 1966, pp. 56-64. [1ª ed. *On linguistic aspects of translation*, in *On translation* (a cura di R.A. Brower),

- Harvard University Press, 1959, pp. 232-239].
- E. JEZEK, *Pronominali, verbi* in *Enciclopedia dell'Italiano*, Roma, IEL, 2010, II, pp. 1167-69.
 - *La nascita del concetto moderno di traduzione*, (a cura di G. Catalano, F. Scotto), Roma, Armando, 2001.
 - H. LAUSBERG, *Elementi di retorica*, Bologna, Il Mulino, 1969.
 - F. LOSAVIO, *Ugo Foscolo traduttore di Omero*, in *Studi su Ugo Foscolo*, Torino, G. Chiantore, 1927, pp. 97-120.
 - O. MACRÌ, *Semantica e metrica dei Sepolcri del Foscolo*, Roma, Bulzoni, 1978.
 - S. MAFFEI, *Traduttori italiani o sia Notizia de' volgarizzamenti d'antichi scrittori latini, e greci, che sono in luce*, Venezia, Sebastian Coleti, 1720.
 - G. A. MAGGI, *Intorno alla vita ed alle opere di Vincenzo Monti*, in V. Monti, *Opere*, Milano, Giovanni Resnati, 1839.
 - C. MARAZZINI, *Il confronto con il francese*, in *Storia della lingua italiana* (a cura di L. Serianni e P. Trifone), Torino, Einaudi, 1993, vol. I, pp. 291-295.
 - G. P. MARCHI, *Storia e tecnica della traduzione in Scipione Maffei in Traduzioni letterarie e rinnovamento del gusto*, (a cura di G. Coluccia, B. Stasi), Galatina, Mario Congedo, 2006, pp. 149-165.
 - M. MARI, *Eloquenza e letterarietà nell'Iliade di Vincenzo Monti*, Firenze, Nuova Italia Editrice, 1982.
 - ID., *Le tre "Iliadi" di Melchiorre Cesarotti* in «GSLI», 167, 1990, pp. 321-395.
 - ID., «Come il Sole, che piega in ver l'Occaso». *L'Odissea di Ippolito Pindemonte*, in *Momenti della traduzione fra Settecento e Ottocento*, Milano, Istituto di propaganda libraria, 1994, pp. 425-455.

- M. MARTELLI, *Le forme poetiche italiane dal Cinquecento ai nostri giorni*, in *Letteratura italiana, Le forme del testo*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 519-620.
- T. MATARRESE, *Su Cesarotti traduttore dell'Iliade*, in *Melchiorre Cesarotti*, (a cura di A. Daniele), Padova, Esedra, 2011, pp. 107-116.
- EAD., *La traduzione come poesia: sull'Iliade di Vincenzo Monti*, in *Vincenzo Monti nella Cultura italiana*, Milano, Cisalpino, 2006, vol. II, pp. 609-628.
- G. MELLI, "Gareggiare con il mio originale". *Il personaggio del traduttore nel pensiero di Melchiorre Cesarotti*, in *Aspetti dell'opera e della fortuna di Melchiorre Cesarotti*, Milano, Cisalpino, 2002, pp. 369-389.
- A. MENICHETTI, *Metrica italiana*, Padova, Antenore, 1993.
- A. MOMIGLIANO, *Gusto neoclassico e poesia neoclassica in Cinque saggi*, Sansoni, Firenze, 1945, pp. 9-42.
- S. MORO, *L'ordine artificiale delle parole nei Canti di Leopardi*, in «Lingua e stile», XLIX (2014), pp. 43-67.
- B. MORTARA GARAVELLI, *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani, 1988.
- G. MOUNIN, *Teoria e storia della traduzione*, Torino, Einaudi, 1965.
- A. MUSSAFIA, *Una particolarità sintattica della lingua italiana dei primi secoli*, in *In memoria di Napoleone Caix e Ugo Angelo Canello. Miscellanea di filologia e linguistica*, Firenze, Le Monnier, 1886, pp. 255-261.
- M. NESPOR, *Il sintagma aggettivale*, in *GGIC*, I, pp. 425-441.
- G. PETROCCHI, *Foscolo traduttore di Saffo*, in *Letteratura Comparate: problemi e metodo*, Bologna, Patron, 1981, pp. 1569-1580.
- V. PLACELLA, *Il padre dei traduttori omerici settecenteschi: Anton Maria Salvini*, «Filologia e letteratura», XV, 1969, pp. 379-409.
- M. PRALORAN, A. SOLDANI, *Teoria e modelli di scansione*, in *La metrica dei*

- Fragmenta*, Padova, Antenore, 2003, pp. 3-123.
- L. RENZI, *L'articolo*, in GGIC, pp. 357-423.
 - C. E. ROGGIA, *La lingua della poesia nell'età dell'illuminismo*, Roma, Carocci, 2013.
 - ID., *Poesia narrativa*, in *Storia dell'italiano scritto. Poesia* (a cura di G. Antonelli, M. Motolese, L. Tomasin), Roma, Carocci, 2014, pp. 85-153.
 - ID., *Aspetti sintattici del "Giorno"* in *L'amabil rito. Società e cultura nella Milano di Parini*, (a cura di G. Barbarisi, C. Capra, F. Degrada, F. Mazzocca), Milano, Cisalpino, 2000, t. I, pp. 433-456.
 - ID., *Cesarotti professore: le lezioni universitarie sulle lingue antiche e il linguaggio*, «Lingua nostra», LXXV, 3-4, 2014, pp. 65-93.
 - ID., *Sintassi del'ordo verborum artificialis. Preliminari ad una indagine sulla poesia del settecento*, in «Studi linguistici italiani», 2003, pp. 161-182.
 - G. SALVI, *La frase semplice*, in GGIC, I, pp. 29-113.
 - I. SANESI, *Ugo Foscolo traduttore di Anacreonte*, in *Studi su Ugo Foscolo*, Torino, G. Chiantore, 1927, pp. 121-142.
 - C. SCHWARZE, R. CIMAGLIA, *Clitici*, in *Enciclopedia dell'italiano*, Roma, IELI, 2010, II, pp. 213-19.
 - L. SERIANNI, *Grammatica italiana*, Torino, UTET, 1989.
 - ID., *Il primo Ottocento*, Bologna, Il Mulino, 1989.
 - ID., *La lingua poetica italiana*, Roma, Carocci, 2009.
 - ID., *Per una caratterizzazione linguistica della poesia neoclassica*, in *Neoclassicismo linguistico* (a cura di R. Cardini e M. Regoliosi), Roma, Bulzoni, 1998, pp. 27-64.
 - L. SERIANNI, P. TRIFONE, *Storia della lingua italiana*, Einaudi, Torino, 1994.
 - A. SOLDANI, *Attraverso l'ottava: sintassi e retorica nella Gerusalemme*

- liberata*, Lucca, Pacini Fazzi, 1999.
- ID., *La sintassi del sonetto. Petrarca e il trecento minore*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2009.
 - ID., *Verso un classicismo "moderno": metrica e sintassi negli sciolti didascalici del Cinquecento*, in «La parola del testo», III (1999), pp. 279-344.
 - G. STEINER, *Dopo Babele: aspetti del linguaggio e della traduzione*, Milano, Garzanti, 1984. [1^a ed. *After Babel. Aspects of language and translation*, London, Oxford University press, 1976].
 - B. TERRACINI, *Il problema della traduzione*, Milano, Serra e Riva, 1983.
 - *Traduzioni e Traduttori del Neoclassicismo*, (a cura di G. Cantarutti, S. Ferrari, P. M. Filippi), Milano, FrancoAngeli, 2010.
 - *Traduzioni letterarie e rinnovamento del gusto: dal Neoclassicismo al primo Romanticismo*, (a cura di G. Coluccia, B. Stasi), Galatina (LE), Mario Congedo, 2006.
 - A. TRAINA, *Sintassi normativa della lingua latina*, Bologna Cappelli, 1965.
 - M. VALGIMIGLI, *La traduzione dell'«Iliade»*, in V. MONTI, *Opere*, Milano, Ricciardi, 1953, pp. 3-15.
 - L. VANELLI, *Ordine delle parole e articolazione pragmatica nell'italiano antico*, «Medioevo romanzo», 1999, pp. 229-246.
 - L. VISCHI, *La genesi della "Iliade" montiana* in «Convivium», VII-VIII, 1956, pp. 427- 437.
 - E. Q. VISCONTI, A. MUSTOXIDI, *Osservazioni sulla Iliade del Monti* (a cura di Iginio de Luca), Firenze, Sansoni, 1961.
 - M. VITALE, *Il Foscolo e la questione linguistica del primo Ottocento*, «RLI», 1979, pp. 59-89.
 - T. ZANON, *Traduzioni settecentesche del teatro tragico francese. Parte prima, aspetti di metrica e sintassi*, in «SMI», V (2005), pp. 95-140.

- ID., *Traduzioni settecentesche del teatro tragico francese. Parte seconda: aspetti di sintassi e retorica*, in «SMI», VI (2006), pp. 123-156;
- R. ZUCCO, *Per un saggio sull'ordine delle parole nella Feroniade*, in *Vincenzo Monti nella Cultura italiana*, Milano, Cisalpino, 2006, vol. III, pp. 513-532.