

OSSIAN SESSANT'ANNI DOPO CESAROTTI. UNA TRADUZIONE DI *OINAMORA* DA GIOVANNI TORTI (1825)

Maria Maffezzoli

Università di Siena - Université de Fribourg

RIASSUNTO: La traduzione cesarottiana delle *Poesie di Ossian* risaputamente introduce in Italia alcuni stilemi, immagini e movenze linguistiche che saranno poi il seme della nuova sensibilità romantica. Nel 1825 Giovanni Torti, poeta di formazione pariniana “convertitosi” poi al Romanticismo, pubblica la traduzione di uno dei meno noti poemi epici dell’Ossian: *Oinamora*. Il testo base della traduzione non sarà però quello inglese di Macpherson, come per Cesarotti, bensì una più tarda traduzione latina di area inglese (1807), pubblicata con il testo a fronte di quello che vorrebbe essere l’originale celtico. L’articolo intende confrontare le due traduzioni (Cesarotti 1772 - Torti 1825) per metterne in luce le differenti scelte metriche, stilistiche e linguistiche, e per ragionare sui diversi modelli epici di riferimento; nel tentativo di restituire un’istantanea dello sviluppo del nuovo gusto poetico italiano, osservato a sessant’anni di distanza da quel fenomeno letterario unico che fu la pubblicazione delle *Poesie di Ossian* tradotte dall’abate Melchiorre Cesarotti.

PAROLE CHIAVE: Ossian, traduzione, poemetto, Melchiorre Cesarotti, Classicismo, Romanticismo, Giovanni Torti

ABSTRACT: Cesarotti’s translation of *The Poems of Ossian* famously introduced to Italy certain stylistic features, images and linguistic movements that would later be the seed of the new Romantic sensibility. In 1825, Giovanni Torti, a poet of Parini formation who later converted to Romanticism, published a translation of one of Ossian’s lesser-known epic poems: *Oinamora*. The basic text of the translation, however, was not Macpherson’s English text, as was the case for Cesarotti, but rather a later Latin translation from the English area (1807), published together with the text of what is supposed to be the Celtic original. The article intends to compare the two translations (Cesarotti 1772 - Torti 1825) to highlight the different metrical, stylistic and linguistic choices, and to reason about the different epic models of reference; in an attempt to provide a picture of the development of



the new Italian poetic taste, observed sixty years after the unique literary phenomenon that was the publication of *The Poems of Ossian* translated by Melchiorre Cesarotti.

KEY-WORDS: Ossian, translation, poem, Melchiorre Cesarotti, Classicism, Romanticism, Giovanni Torti

La pratica della traduzione letteraria aveva dato vita, nel Settecento, non solo ad un vastissimo e arricchente scambio di contenuti tra culture e lingue diverse, e un travaso di stilemi sintattici e lessicali da una lingua all'altra – fenomeno che diede vita a risultati assolutamente nuovi nelle varie letterature nazionali – ma anche ad un acceso e intenso dibattito sulla teoria della traduzione, su quali fossero le tecniche migliori da adottare, e sull'efficacia o meno del fenomeno traduttivo in letteratura.¹ E se sembrano due le principali scuole di pensiero a cui aderire – quella di chi sostiene la pratica della traduzione libera, dal momento che sembra impossibile trasferire completamente l'originale in un diverso idioma, e quella di chi invece si attiene alla lettera –² non si può di certo ridurre in modo così netto la ricchezza dei contributi sul tema, che coprono piuttosto tutta la gamma delle soluzioni intermedie, mantenendo ognuno la propria specificità di sguardo e di opinione.

Certo è, però, che il contesto culturale influenza l'opinione del singolo, ed è così che, come ricorda Augusta Brettoni, si può forse distinguere tra una tendenza principalmente francese «che oscilla fra il desiderio di fedeltà all'originale e la necessità di esprimere la propria genialità creativa, con esiti di costante infedeltà al testo di partenza»³ e una po-

¹ Alcuni approfondimenti sulle traduzioni sette-ottocentesche in: MARI 1994; BRUNI - TURCHI 2004; BINNI 1985.

² Cfr. BRETTONI 2004: 22.

³ Ivi: 50. Di questo filone francese si possono citare per prime le opinioni di Condillac (1714-1780) che, sostenendo l'irriducibilità della potenza delle lingue rispetto alle regole grammaticali, ed esprimendo tale concetto con l'espressione «genio delle lingue», scrive nel *Saggio sull'origine delle conoscenze umane* (1746): «il genio delle lingue si esprime più vivacemente presso i poeti che presso tutti gli altri scrittori. Da ciò deriva la difficoltà che si prova nel tradurli [...] A rigore, si potrebbe persino dire che è impossibile darne buone traduzioni; infatti, le ragioni che provano che due lingue non potrebbero avere lo stesso carattere provano anche che gli stessi pensieri possono raramente essere resi in due modi diversi con le stesse bellezze» (CONDILLAC, *Saggio sull'origine delle conoscenze umane* [Viano]: 305). Ma forse di ancora maggior rilievo per la storia letteraria italiana, in quanto ancor più lette e ragionate, sono le opinioni di D'Alembert (1717-1783) espresse in *Observa-*

sizione più italiana, in cui «la libertà del traduttore è sempre accompagnata da un auspicio di fedeltà ad un contesto linguistico e culturale, anche quando la fedeltà si concede spazi di autonomia».⁴

È proprio nel pieno di questo dibattito che vengono date più volte alle stampe – riscuotendo da subito grande successo – le *Poesie di Ossian*, traduzione italiana di Melchiorre Cesarotti della quasi coeva opera inglese *Fragments of Ancient Poetry, collected in the Highlands of Scotland*, di James Macpherson.⁵ Lo stesso Cesarotti, ben cosciente del dibattito in atto in cui la sua opera necessariamente si inserisce, non lesina riflessioni sulla pratica traduttiva e le sue modalità di applicazione.⁶ Nelle prefazioni alle sue traduzioni, in particolare, l'autore si confronta con alcune delle voci più ascoltate sul tema. È proprio il caso del discorso premesso alla seconda edizione delle *Poesie di Ossian* (1772), in cui l'autore dichiara una certa comunanza di idee con quelle del francese D'Alembert, sostenitore di una – a suo avviso – necessaria libertà nelle scelte traduttive:

[...] quanto a me, ho seguito costantemente lo stesso metodo di tradurre, cioè d'esser più fedele allo spirito che alla lettera del mio Originale [...]. Scorgo con molta compiacenza che tutte le mie idee precedenti intorno l'arte del tradurre si accordano perfettamente colle dottrine che ne dà il Signor D'Alembert nelle sue Osservazioni sopra quest'arte [...].⁷

tions sur l'art de traduire (1753), in cui l'autore sostiene che la traduzione non sia un'applicazione di regole, ma un'arte, e che essa possa essere al massimo traduzione di idee, mentre molto difficile rimane trasporre lo stile.

⁴ BRETTONI 2004: 51. Si pensi ad esempio a Scipione Maffei, che più volte asserisce di essersi attenuto, nelle sue traduzioni, il più possibile alla lettera: «dura legge mi prefissi [...] di non prendermi nel tradurre licenza alcuna, e di non allontanarmi mai dal mio Autore [...]. Ridicole si stiman sempre da chi ben'intende le traduzioni arbitrarie, e infedeli. Una traduzione debb'essere un ritratto, che tanto si loda quanto somiglia. Chi altramente fa, inganna il suo lettore, non l'istruisce» (MAFFEI 1736: XIV). Ma è lo stesso Maffei poi che nella pratica non si trattiene dal riservarsi uno spazio di sperimentazione sul verso tradotto. Sul Maffei traduttore si veda MARI 1994: 120, ROMAGNANI 1998, MARCHI - VIOLA 2009, BUFFATTI 2020.

⁵ Si contano tre principali edizioni cesarottiane dell'Ossian: quella padovana del 1763, contenente le traduzioni di gran parte dei poemetti fin allora pubblicati da Macpherson, una nuova edizione padovana del 1772 (in cui per la prima volta compare l'*Oinamora*) e infine una più tarda edizione pisana del 1801; sebbene non siano le uniche. Per una descrizione dettagliata delle varie pubblicazioni cesarottiane cfr. BALDASSARRI 1989-1990: 26-34. Per un completo resoconto delle vicende dell'Ossian inglese e della sua ricezione in Italia si confronti anche GILARDINO 1982.

⁶ Si consideri che quella di Cesarotti non è certo una voce tra tante. Come ricorda infatti Augusta Brettoni, Cesarotti fu «senza dubbio l'autore più attento e sensibile al problema teorico della traduzione fra gli italiani che operano nella seconda metà del Settecento». (BRETTONI 2004: 28).

⁷ CESAROTTI 1772: 13-14.

Di formazione classica e illuminista, l'autore si misura, nel caso della traduzione di Ossian, con un materiale poetico totalmente nuovo, davanti al quale si pone con gli strumenti a sua disposizione. Questo incontro con il nuovo lo immette nel più vasto dibattito tra antico e moderno, che impegnava le penne di molti intellettuali del tempo, tanto che l'autore si trova a scrivere nel 1763 allo stesso Macpherson, in una lettera divenuta celebre:

Morven est devenu mon Parnasse et Lora mon Hyppocrène [...] On a disputé longtemps et peut-être avec plus d'aigreur que de bonne foi sur la préférence de la Poésie ancienne et moderne... Ossian, je crois, donnera gain de cause à la première, sans que les partisans des anciens y gagnent beaucoup. [...] mais s'il démontre la supériorité de la Poésie ancienne, il fait aussi sentir les défauts des anciens poètes mieux que toutes les critiques. L'Ecosse nous a montré un Homère qui ne sommeille, qui ne babille, qui n'est jamais ni grossier ni trainant, toujours grand, toujours simple, rapide, précis, égal et varié.⁸

Ma forse ancor più interessanti delle opinioni teoriche sono gli esiti pratici a cui l'autore giunge. La prosa ritmica del Macpherson, così ricca di accenti patetico-sentimentali e immaginifici estranei al gusto italiano, viene intessuta dal traduttore nelle movenze classiche del verso sciolto e – in altri passi – nella tecnica del polimetro che, pur mantenendo la varietà e le diverse coloriture ritmiche proposte dall'originale, non rinuncia al rigore che la metrica italiana pur sempre esige. Si può dunque dire, per ricalcare l'efficace formulazione di Binni, che questa nuova sintesi formale, «mentre coagula [le immagini] in parole inevitabilmente nuove per il loro uso, le contrappesa con le espressioni già accettate dalla tradizione, coonestandole tutte sotto il manto di una nuova musica epica».⁹

L'operazione di Cesarotti e l'immensa fortuna della sua opera acquistano dunque un grande valore per la storia letteraria italiana. Attraverso uno stile ancora congeniale alle pratiche illuministiche e classiciste di cui l'Italia si nutriva, iniziano ad entrare – per mezzo di traduzione – i primi germi di una sensibilità nuova, che si diffonde con grande entusiasmo tra gli esponenti del così denominato *a posteriori* “preromanticismo” italiano.¹⁰

⁸ CESAROTTI 1811: 9-11.

⁹ BINNI 1985: 171.

¹⁰ Certamente la traduzione cesarottiana non fu la sola attraverso cui i poemi del cantore celtico entrarono in Italia; molto nota fu, per esempio, quella successiva di Michele Leoni (1813), così come altrettanto importante fu la mediazione de *I Dolori del giovane Werther* di Goethe, che contribuì ad una rivivificazione della fama

Certamente il successo dell'Ossian cesarottiano non ebbe vita breve in Italia, e prova ne è – tra le altre – che circa sessant'anni dopo la sua prima edizione venne pubblicata a Milano una nuova traduzione di uno dei suoi poemi (*Oinamora*), per mano dell'intellettuale Giovanni Torti.¹¹ Una traduzione che, sebbene prendesse le mosse da un testo successivo a quello considerato dal Cesarotti (non la versione inglese macphersoniana, ma una latina più tarda, come si vedrà meglio a breve), e pur conoscendo di certo le più tarde riscritture e riletture dell'Ossian italiano, guardava in modo diretto al testo cesarottiano, con esso confrontandosi, come si tenterà di dimostrare. L'autore, Giovanni Torti, si formò alla scuola classicista di Parini (che fu suo insegnante in seminario), ma in seguito sposò le idee romantiche, entrando nel circolo di amici stretti di Alessandro Manzoni. L'adesione alle movenze classiciste non lo abbandonò mai del tutto, sebbene le sue idee di poetica concordarono poi, nelle loro istanze principali, con quelle del pensiero romantico.¹² In lui, insomma, la *querelle* classico-romantica, ha uno spazio d'incontro tutto particolare, che sarà interessante osservare nel caso dell'opera qui presa in esame.¹³

ossianica su inizio del secolo. La prova traduttiva del Cesarotti rimase però punto di confronto imprescindibile per chiunque si accostasse ai testi del bardo scozzese.

¹¹ TORTI 1825. Una sintetica valutazione linguistico-stilistica di questa traduzione si può trovare anche in BALDASSARRI - SALMASO 2004: 51-69. Le osservazioni di Baldassarri - Salmaso, che trattano di questo testo in un contesto, però, più ampio di studi sull'Ossian in Italia, sono in questa sede in alcuni luoghi riconfermate, in molti altri approfondite e completate, in direzioni talvolta un poco divergenti.

¹² Tale ambivalenza stilistico-ideologica è notata anche da De Lollis, che nel suo *Saggi sulla forma poetica italiana dell'Ottocento*, menziona Torti come autore «ligio al programma romantico», che però «ricalca e ristilizza il nuovo gusto romantico nelle vecchie forme» (DE LOLLIS 1929: 90).

¹³ L'autore è di solito ricordato grazie alla citazione che se ne trova nei *Promessi Sposi*, in cui i bravi rimasti al castello dell'Innominato sono ironicamente definiti: «pochi e valenti, come i versi di Torti» (MANZONI, *I promessi sposi* [De Cristofaro], XXIX: 872). Per qualche informazione sulla biografia di Torti si cfr. SCALLESSA 2019. Per un profilo sul piano biografico-letterario più completo si veda: VERDINO 2007; BALDACCINI - INNAMORATI 1963; BELLORINI 1894: 200-222. Infine, si veda la voce 'Giovanni Torti' nell'indice dei corrispondenti in MANZONI, *Tutte le lettere* [Arieti]: 1761-1763. L'epistolario manzoniano rivela una stretta frequentazione dei due che, seppur in assenza di un vero e proprio scambio epistolare diretto (sono solamente tre le lettere di Torti a Manzoni che compaiono nell'edizione di *Tutte le lettere* e in MANZONI, *Carteggi Letterari* [Diafani - Gambacorti]) è testimoniata dall'alta frequenza con cui il nome dell'autore compare nei saluti finali delle lettere altrui, o dello stesso Manzoni. Solo per citare un esempio tra i tanti: «Torti, che è qui, dice che ti saluta tanto» (A. Manzoni a T. Grossi, Milano, 9 novembre 1830, in MANZONI, *Tutte le lettere* [Arieti]: 555). Oltre che essere amico, Torti fu precettore delle figlie di Manzoni. Sono testimoniati anche rapporti con Foscolo e, in via più indiretta, con Pindemonte, con i quali Torti si confronta nella scrittura del poemetto *I Sepolcri*.

Il testo dell'*Oinamora* si apre con la voce del bardo-cantore Ossian, eroe protagonista della saga, che nel silenzio della notte ricorda un'impresa passata: la guerra condotta in favore del re di Fuarfeda, Malorcol, contro Tontormod, re dell'isola di Sardronla, innamoratosi di Oinamora, figlia di Malorcol, e a questi chiesta in sposa senza ottenerne l'assenso. Grazie all'intervento di Ossian la battaglia si risolve in favore di Malorcol, che in segno di riconoscenza offre all'eroe la mano della figlia. Accortosi però dell'amore sincero tra Oinamora e Tontormod, Ossian decide di rinunciare al matrimonio e, grazie alle sue capacità retoriche, riesce a convincere Malorcol ad accordare l'unione tra i due giovani.

In linea con le posizioni politiche-culturali del traduttore, questa versione di *Oinamora* apparve per i torchi di Vincenzo Ferrario,¹⁴ stampatore fino a quel momento – oltre che delle prime pubblicazioni manzoniane e del *Fermo e Lucia* – della maggior parte delle opere del circolo romantico, e del “Conciliatore”.¹⁵ Una nuova prova di traduzione, dunque, ad un sessantennio di distanza da quella cesarottiana, e in ambiente geografico e culturale differente. Certamente tale fatto va a riprova – lo si ribadisce – dell'enorme fortuna del testo che, seppur ormai accantonato nel dibattito puramente teorico, diversi anni più tardi stuzzica ancora le abilità traduttive dei letterati italiani. Ma allo stesso tempo non ci si può che chiedere in che rapporti stiano i due testi tra loro, quello di Cesarotti, pioniere della trasmissione dell'Ossian in Italia, e quello ben più tardo e meno noto di Torti. Sono infatti testi che in maniera diversa abitano questo mutevole momento di passaggio della storia della letteratura italiana, e che sono dunque interessanti da osservare proprio in rapporto al contesto linguistico e stilistico a loro circostante.

La presenza della versione cesarottiana nella memoria letteraria di Torti è suggerita in maniera abbastanza significativa da alcuni richiami lessicali e sintattici. Non si

¹⁴ Marino Berengo nel suo studio *Intellettuali e librai nella Milano della Restaurazione* ricorda infatti come Ferrario «tra tutti i librai milanesi è certo quello di cui meglio si intravede una scelta politica» (BERENGO 1980: 67).

¹⁵ Un'indagine tra le pagine del “Conciliatore” svela una certa stima, da parte dei romantici, per le poesie del bardo celtico ritenute spontanee e primitive, senza tuttavia che il testo – ci tengono a precisare – sia ritenuto propriamente romantico. Tra il '18 e il '19 nel “Conciliatore” l'Ossian è citato per lo più *en passant*, come un'opera conosciuta da tutti, per cui non occorre dilungarsi in più ampie specifiche; spesso, menzionato come esempio per sostenere qualche tesi. Nonostante i revival promossi dalla traduzione di Leoni del 1813 e dalle citazioni nel romanzo di Goethe, a questa altezza cronologica sembra che per Ossian non rimanga più molto spazio, se non per brevi menzioni, che rimandano immediatamente (e per tutti) ai più ampi discorsi che occupavano l'ultimo Settecento, ormai di men vivo interesse. Cfr. *Il Conciliatore* [Branca].

tratta di riprese quantitativamente abbondanti, ma la loro importanza è senza dubbio enfatizzata dal fatto che il testo di partenza per Torti, come poco fa si accennava e a cui a breve si tornerà, è un testo latino più tardo e di ben altra provenienza rispetto al testo inglese macphersoniano, da cui traduce Cesarotti. La convergenza di certe scelte traduttive tortiane verso quelle cesarottiane, invece che in adesione al testo latino di partenza, è dunque una chiara spia di un'attenzione particolare di Torti alla celebre versione dell'abate padovano.

Tra le varie prove di vicinanza sintattico-lessicale si veda allora il tassello tortiano «candidissima il sen» (v. 67), che traduce il latino «cujus est purissimus pectus» (v. 47). La locuzione, resa con un accusativo alla greca, e dunque diversa dal genitivo di possesso latino, è una ripresa evidente dalla scelta cesarottiana dello stesso passo: «candida il seno» (v. 44). Ma è significativo, a ben vedere, anche l'uso da parte di Torti del termine 'mischia' («si diffuse la mischia in ogni lato» v. 135) che tradurrebbe il latino *certatio* (v. 95) in modo piuttosto originale. I vocabolari latino-italiano del tempo, infatti, traducono il termine con 'contesa, disputa, contrasto', mentre il termine 'mischia' è reso, negli stessi, con il latino *rixa*. Non si esclude, quindi, una suggestione su questa scelta tortiana proveniente dal testo di Cesarotti, che infatti riporta nel passo corrispondente: «ferve la mischia» (v. 89). Anche Baldassarri e Salmaso, a sostegno dell'ipotesi di una presenza del Cesarotti nella memoria di Torti, evidenziano altri "cesarottismi sospetti" nell'*Oinamora* del '25:

«la voce è questa» (p. 17 [v. 13]), traduzione di «est vox annorum» (p. 16 [v. 8]) che ricorre identica in Cesarotti ([ediz. Padova 1772, v. 8]); «suonanmi al core» (p. 25, [v. 101]), dove 'core' non è presente nell'originale latino, bensì in Cesarotti, «i tuoi detti sono al mio cor» [v. 62]; «né inosservata passerà costei» (p. 31, [v. 157]) che in latino suona «Sine visu non ibit illa modeste» (p. 30, [v. 111]) e in Cesarotti «né inosservata [...] / Passerà la donzella» [v. 106].¹⁶

Il caso di studio che si propone presenta delle caratteristiche dunque tutte particolari. Per interrogare l'*Oinamora* di Torti circa le sue scelte traduttive sarà infatti necessario da un lato operare un ovvio confronto con l'originale latino da cui la versione è tratta, ma dall'altro mantenere in parallelo uno sguardo anche e soprattutto al testo cesarottiano che,

¹⁶ BALDASSARRI - SALMASO 2004: 69, n. 109.

sebbene abbia una genesi diversa, rimane antecedente più importante e famoso dell'*Oinamora* italiana, e vivo nella memoria di Torti nel momento della sua traduzione, come appena mostrato.

Un confronto parallelo tra le due versioni, insomma, la prima cesarottiana e quella più tarda di Torti, sebbene non in derivazione diretta l'una dall'altra, pare particolarmente interessante come sorta di "provetta testuale" in cui andare a rintracciare i risultati dei nuovi germi di gusto introdotti in Italia dalla traduzione di Cesarotti, osservati però nei loro sviluppi a qualche tempo di distanza. Che cosa succede al gusto letterario italiano sessant'anni dopo? Come accoglie Torti il testo straniero (ormai celeberrimo) e come lo restituisce al pubblico? Tali domande, accompagnate sempre da una più generale attenzione al rapporto tra tradizione e innovazione particolarmente vivo e produttivo in quest'epoca di passaggio, potranno essere utili reagenti della riflessione qui proposta.

Della versione di Cesarotti si prenderà innanzitutto in considerazione l'edizione del '72 (la prima in cui compare l'*Oinamora*), nonché di più sicura volontà autoriale rispetto alle successive. Ma altrettanto, se non addirittura più, significativa è la comparsa di questa versione cesarottiana nella più tarda collezione dei *Poemeti Italiani* del conte Vincenzo Marengo,¹⁷ citata da Baldassarri come unico caso di pubblicazione di un poemetto ossianesco cesarottiano a sé stante.¹⁸ Tale opera si presenta come un'antologia, in più volumi, di testi poetici accomunati dalla forma "poemetto", edita a Torino nel 1797. Nell'introduzione alla raccolta i curatori si dilungano sui motivi di elezione dei poemetti indicizzati, scelti tra la vasta gamma di possibilità offerte dalla storia letteraria, dalle origini al momento contemporaneo alla pubblicazione. Tra i criteri di selezione si menziona la scelta di poemetti che abbiano una né «troppo lunga, né troppo breve occupazione», e che rechino «pregio di favola, o d'istruzione»,¹⁹ entrambe caratteristiche che – in effetti –

¹⁷ MARENCO 1797.

¹⁸ BALDASSARRI 1989-1990: 26, n. 4.

¹⁹ Si riporta qui per esteso l'estratto dall'*Introduzione ai Leggitori*: «I Poemeti adunque, che seco non portano una troppo lunga, nè troppo breve occupazione, avranno sicuramente il pregio di presentare agli amatori di così gentile facoltà un pascolo utile insieme, e diletto, che senza disturbarli troppo lunga pezza dalle più gravi incombenze, non lascia però di fare negli animi loro una tal quale durevole impressione. A quest'effetto rimarranno esclusi dalla nostra raccolta que' Poemeti, che, quantunque parti di eccellenti autori, o non avessero pregio di favola, o d'istruzione, oppure per la propria mole dovessero ingombrare oltre la metà d'un nostro

ben descrivono anche l'*Oinamora* di Ossian. Non sarebbe allora da escludere che proprio tali aspetti abbiano attirato l'attenzione di Torti, incentrandola in particolare su questo tra i numerosi, e ben più noti, poemetti ossianici in circolazione. Anzi, osando un po' di più nel congetturare, nulla vieta che proprio la lettura di questa raccolta, che metteva in evidenza l'*Oinamora* su tutti gli altri poemetti, abbia dato l'idea a Torti per la sua versione.

L'edizione milanese dell'*Oinamora* di Torti, invece, come si preannunciava, non prende le mosse dallo stesso testo base di quella cesarottiana. Le *Poesie di Ossian tradotte dall'Abate Melchiorre Cesarotti* del '72 erano infatti una versione tratta dall'opera inglese di Macpherson del '62-'63,²⁰ mentre nel caso di Torti il testo di partenza è una più tarda pubblicazione di area inglese (1807), che ha bisogno di qualche ulteriore presentazione.

La fortuna delle edizioni del Macpherson era stata tale in Inghilterra da avviare un intenso dibattito sull'autenticità dei testi contenuti nell'*Ossian*. Il Macpherson era infatti da sempre rimasto molto vago e impreciso circa le sue fonti, e si era ben presto diffuso il dubbio che l'intera opera ossianica fosse in realtà una pura invenzione dell'eccentrico intellettuale, invece che la trascrizione data alle stampe di antichi poemi gaelici di tradizione orale. Nel 1807 la *Highland Society of London* aveva perciò chiuso una vera e propria inchiesta sull'autenticità dell'*Ossian* dando alla luce un volume intitolato *The poems of Ossian, in the original Gaelic, with a literal translation into latin*.²¹ L'opera, promossa da un'associazione scozzese, aveva anche un intento patriottico, volto a legittimare una letteratura nazionale in lingua gaelica, contro la tirannia del potere inglese, che mirava invece a sopprimere ed inglobare la specificità delle regioni dell'alta Inghilterra. Il volume, perciò, offriva al pubblico una dettagliatissima dissertazione sull'autenticità delle *Poesie di Ossian*, redatta dall'erudito inglese John Sinclair, oltre che i testi gaelici recuperati e risistemati per la stampa, tradotti in latino dallo studioso Robert Macfarlan. Tale pubblicazione si proponeva così di chiudere il "caso Ossian", fornendo quante più possibili spiegazioni ai numerosi interrogativi che si erano aperti con le edizioni del Macpherson. La pubblicazione

volume, e ci togliessero così uno de' precipui mezzi che ci siamo proposti di recar diletto colla varietà de' metri, e de' generi a' nostri leggitori» in MARENCO 1797: IV.

²⁰ Per un'approfondita descrizione del testo di Cesarotti e dei rapporti con quello inglese cfr. BALDASSARRI 1989-1990: 25-58.

²¹ MACFARLAN 1807.

ne dei poemi in gaelico destò non poco interesse, dopo anni di silenzi da parte del primo “traduttore” Macpherson e interrogativi da parte del pubblico. La traduzione latina, poi, dichiarata dal traduttore il più possibile fedele, aveva il duplice effetto di porsi in contrasto con la scelta della lingua inglese operata da Macpherson – e percepita come ostile dagli scozzesi – e di rendere il testo accessibile ad un numero elevato di utenti, non solo esperti di celtico, cosa che favorì la notorietà dell’impresa anche al di fuori dell’Inghilterra.²²

È dunque comprensibile che un intellettuale come Torti, incuriosito come molti suoi contemporanei dal fenomeno dell’Ossian si sia interessato all’inchiesta, imbattendosi nel volume e scegliendolo come testo base per la sua versione.

L’INTRODUZIONE

L’introduzione di Torti si apre infatti proprio con il breve riassunto delle questioni che l’Ossian macphersoniano aveva sollevato, insieme poi alla tesi secondo cui i testi gaelici ritrovati non fossero autentici testi antichi della tradizione bardica, ma componimenti in un gaelico più moderno, e dunque posteriori di molto alle datazioni date dal Macpherson. Tale tesi non era sostenuta dagli autori dell’inchiesta, che invece optavano per l’autenticità, ma piuttosto dal traduttore latino, Robert Macfarlan, cui Torti guarda per la sua traduzione, come da sua stessa dichiarazione: «Il testo, sul quale ho tradotto, è una versione latina dall’originale celtico letterale nel più stretto senso, pubblicata dal signor Roberto Macfarlan in Londra nell’anno 1807, quale è trascritta nella presente edizione». Il motivo per cui è il latino di Macfarlan il testo da cui Torti sceglie di tradurre, è presto esposto nella medesima introduzione:

La maniera di stile, il tuono di poesia che si sentono in tale traduzione [quella di Macfarlan], lontani affatto da quanto si ricava dalle altre anteriori, m’indussero a tentare su questo

²² Gli obiettivi e le ragioni della traduzione sono brevemente esposti nelle *Notes by the translator* in apertura al volume: «The foregoing translation is faithful, as far as the translator understood the meaning of the words in the two languages; and literal, as far as he was capable of rendering the words of the one language literally into the other. Of this, not only the Gaelic, but also the Latin scholar, will be able to form a judgment». R. Macfarlan, *Notes by the translator*, in MACFARLAN 1807: CLI.

latino la mia versione italiana. La stessa prosa di Macpherson, che ha servito di testo alle altre traduzioni, per quanto nella mia ignoranza della lingua inglese ho potuto verificare col mezzo d'interpretazioni fattemi esattissimamente parola per parola, non solo non è letterale, ma non rende pure compiutamente le idee dell'originale.²³

Dunque, una comprovata motivazione di adesione all'originale (quello gaelico, raggiunto in modo riuscito attraverso il *medium* del latino), oltre che una seppur solo tangenzialmente confessata ignoranza della lingua inglese.

Tra le opere di Torti si annovera, in realtà, un'altra traduzione: quella dal francese della *Zaira* di Voltaire (opera drammatica).²⁴ È una traduzione, tuttavia, che oltre ad essere ben più tarda, risulta molto diversa da quella dell'Ossian. Il dramma non è qui introdotto da alcun tipo di premesse teoriche o metodologiche sulle modalità di traduzione, e gli endecasillabi sciolti, tratti dagli alessandrini francesi, si presentano come molto più liberi, nelle scelte traduttive, rispetto a quanto si tenti di fare nell'*Oinamora*. Questo fatto conferma ancor più lo sforzo dell'autore nell'attenersi all'originale nel caso di *Oinamora*, sforzo probabilmente motivato dalla necessità (molto romantica) di far luce sulle origini misteriose della poesia primitivo-sentimentale dell'Ossian, e rispettarne quanto più possibile la prodigiosa bellezza.

Il resto dell'introduzione tenta poi di collocare le convinzioni dell'autore rispetto alle principali questioni poste dall'acceso dibattito sulla teoria delle traduzioni. In questo frangente Torti si dimostra ottimo conoscitore delle istanze più discusse, risultando tuttavia piuttosto cauto nel prendere posizioni nette a favore di una o di un'altra proposta, come dimostra il misuratissimo andamento argomentativo del testo. Infatti, dopo aver dichiarato la propria scelta del testo latino motivata da una maggior vicinanza di questo all'originale, Torti sottolinea, prendendo così le parti di un certo filone di teorie traduttive, l'impossibilità di produrre «copie» totalmente «fedeli»:

Né io da vero mi sono manco proposto di ritrarre esattamente il carattere del testo latino. Il dare, col mezzo di una traduzione, la copia fedele, a rigor di termini, d'una poesia concepita

²³ TORTI 1825: 6-7. È chiaro che con questa operazione Torti cerca dunque di "scavalcare" la vessatissima traduzione macphersoniana, da tempo accusata di falsità o di poca aderenza all'originale.

²⁴ TORTI 1853: 373-440.

in una lingua qualunque, non mi par più possibile che l'eseguire la copia fedele di un dipinto con una tavolozza di colori diversi da quegli impiegati dal primo pittore.²⁵

Ma al tempo stesso, con la consapevolezza di quanto appena affermato, e dunque di non poter in alcun modo «presumere [...] l'impossibile», Torti prosegue dicendo di essersi «contentato di adoperare per modo, che la [...] traduzione fosse, quanto meno [...] si potesse, infedele»;²⁶ aggiungendo subito dopo, in modo esplicito: «io ho conservato ogni volta che ho potuto, l'espressione del testo, e mi sono studiato di non trascurare cosa che in quello mi paresse bella o caratteristica».²⁷ È dunque un'onestà intellettuale, oltre che una tensione ad una trasparenza che lui stesso sa però essere impossibile, che lo portano in seguito ad esporre due «confessioni» da «fare candidamente ai lettori»: «ammettere cioè che ci sono, nella traduzione, passi in cui si è dovuto innovare (distaccandosi dunque da quella fedeltà all'originale appena declamata), in fondo però giustificati dalle «molteplici necessità di lingua e stile, a cui [...] convenne obbedire, nell'armonia che è tra le idee aggiunte e quelle del testo, nel bisogno di rischiararlo e simili».²⁹

Opinioni sulla pratica della traduzione del tutto in linea con quanto esposto si trovano anche in altri luoghi degli scritti di Torti. Nella lettera a Ferrante Aporti su una traduzione in latino de *La Pentecoste* del Manzoni – vergata nel 1823, solo due anni prima del nostro testo – Torti scrive:

Quanto alla traduzione premetterò, che una traduzione perfetta, cioè una copia, che renda fedelmente le idee di un originale qualunque, accompagnata da quei sentimenti precisamente e da quelle affezioni, con cui si percepiscono dall'originale, non mi pare tra le cose possibili, per la ragione volgarissima, che ogni lingua ha delle parole e le frasi di un'altra lingua che si dicono a quelle corrispondenti non lo sono che in parte e imperfettamente. Ciononostante non è fra le cose impossibili il fare una pregevole traduzione, cioè una tra-

²⁵ TORTI 1825: 7.

²⁶ *Ibidem.*

²⁷ *Ivi*: 8.

²⁸ *Ibidem.*

²⁹ *Ibidem.*

duzione che qua e là s'avvicini all'originale in alcun momento anche lo sorpassi, e talvolta lo raggiunga precisamente.³⁰

Ma lo stesso cauto atteggiamento nell'argomentare, si riscontra nella seconda parte del testo prefatorio, quando a tema è posto uno degli argomenti più scottanti dell'ultimo Settecento: la necessità ed il valore dell'uso della rima e, addirittura, del metro in poesia. Anche qui, la posizione iniziale pare sostenere il tradizionale assunto che un bravo poeta non possa trovarsi in difficoltà nel cercare rime adeguate: «la indomabile prepotenza del metro e della rima non sarà allegata fra le mie giustificazioni [come invece lo erano “le necessità di lingua e stile”, l’“armonia” ecc.] Peggio per voi, si risponderebbe, se non avete saputo soggiogarla interamente e sempre».³¹

Ma successivamente l'autore abbandonandosi ad opinioni diverse dalla norma consolidata, con accenti ironici e – verso la fine – quasi profetici, si domanda:

Davvero che, riflettendo in generale su questo soggetto, verrebbe un tratto il ticchio di dire: ma perché ci andiamo noi impacciando con costoro [metro e rima] pel poco di bene, a cui li costringiamo con immane fatica, in mezzo al tanto male che ci fanno, storpiando e snaturando sì di frequente le nostre poesie? E chi sa se un giorno non si riderà dei miseri sforzi che noi duriamo in questo balocco puerile, come ridiamo noi oggidì degli acrostici e dei leporeambici?³²

Per poi spegnere subito dopo i propri slanci in una ironica conclusione, con tanto di citazione dal Monti mascheroniano: «ma *pace austero intelletto*: troppe ragioni stanno pur anche a favore del metro e della rima, perché sia lecito arrogarsi di decidere la gran quistione con una scappata di malumore».³³ L'introduzione all'*Oinamora*, insomma, dipinge un Torti consapevole e totalmente inserito nei dibattiti del suo tempo in fatto di traduzioni e di stile poetico, anche se certamente dotato di una sensibilità propria, che pondera con attenzione ogni posizione, eleggendo liberamente dagli uni e dagli altri schieramenti teorici le posizioni che più corrispondono al suo pensiero, senza mai cadere negli eccessi.

³⁰ Lettera di Giovanni Torti a F. Aporti, 1823. Cfr. OTTOLINI 1941.

³¹ TORTI 1825: 9.

³² *Ibidem*.

³³ Ivi: 9-10.

Prima di addentrarsi nell'osservazione vera e propria dell'*Oinamora* tortiana, preme ora però esplicitare nuovamente quali sono state le direzioni di sguardo al testo, nel confronto con gli altri che si è voluto prendere in esame. Dinanzi alla traduzione di Torti si è scelto di porsi sempre su un duplice asse di confronto: dando in primo luogo per assodato, cioè, un necessario sguardo ai rapporti di derivazione diretta di questa dal suo testo base latino, si è al tempo stesso voluto valorizzare un paragone in parallelo della versione di Torti con il testo di Cesarotti e con le sue innovative scelte linguistico-stilistiche. È in questo modo, infatti, che si è cercato di osservare, come già si accennava, quali risultati si scorgono nella lingua italiana a distanza di anni dalla prima prova ossianica in Italia.

Il testo latino e il testo di Cesarotti, dunque, rimangono due versioni dello stesso poema indipendenti l'una dall'altra, ma entrambe agenti – seppur in modo diverso – sul nostro testo di arrivo: l'*Oinamora* del '25. In altre parole, dinanzi ad un risultato traduttivo di Torti ci si è interrogati di volta in volta così: il fenomeno linguistico o stilistico a cui si assiste deriva direttamente dal testo base latino? O ha qualche debito nei confronti di quello cesarottiano? O si discosta piuttosto da entrambi gli ipotesti e può quindi essere considerato scelta autonoma dell'autore? Le risposte a tali quesiti, come si vedrà, hanno mostrato un panorama poco standardizzato in una sola direzione. Volendo però ridisegnare un profilo generale, si può di certo dire che il testo di Torti mostra una certa patina latineggiante che deriva in parte dalla tentata adesione al testo di partenza, in parte dallo stile ancora neoclassico dell'autore, che non rinnega totalmente la propria formazione nel solco pariniano; e allo stesso modo si avverte, in Torti, il debito nei confronti di Cesarotti, che si esplicita in chiare riprese e scelte stilistiche e lessicali simili. Non mancano, infine, innovazioni che si possono definire pienamente d'autore – in linea con la sua duplice anima classica e romantica – che sarà interessante osservare nel contesto di una versione tentativamente molto fedele, come da dichiarazione autoriale.

L'osservazione dei testi che si è condotta propone dunque in questa sede i suoi risultati, illustrati attraverso un ordine espositivo che partirà dalle macrostrutture della lingua poetica (metro, sintassi) fino a giungere ai suoi singoli tasselli compositivi (micro-sintassi e lessico).

IL METRO

Il primo e più vistoso atteggiamento di differenziazione del testo di Torti rispetto sia a quello latino sia a quello cesarottiano sta nella scelta del metro. L'*Oinamora* di Torti consta di 221 versi in terzine di endecasillabi, che traducono 170 versi latini (contro i solo 166 endecasillabi sciolti cesarottiani).³⁴ Cesarotti adotta dunque per la sua traduzione l'endecasillabo sciolto, che diventerà presto metro per eccellenza dell'epica neoclassica, mentre il traduttore latino non segue nessuna metrica tradizionale, cercando tuttavia di avvicinarsi – sembrerebbe –, almeno musicalmente, all'originale gaelico.³⁵ Torti dal canto suo adotta un altro metro tipicamente italiano: la terzina. Oltre ad essere ampiamente utilizzata nei poemi e nell'ambito della poesia narrativa si ricorda – con Gorni – che i suoi utilizzi furono molteplici nella storia della tradizione italiana.³⁶ Tale scelta metrica può allora dire ancora qualcosa di più.

Il *revival* semi-dantesco di poemi in terzine aveva trovato terreno di sviluppo anche nel Settecento illuminista nel risorto genere della “visione”, a partire dalle *Visioni Sacre e Morali* di Varano,³⁷ fino a raggiungere i più alti livelli stilistico-formali nelle prove

³⁴ Si riporta in appendice la trascrizione del testo di Torti, con la versione latina a fronte.

³⁵ Sulla natura di questa particolare forma metrica non si è ancora abbastanza discusso. Evidente è senza dubbio la sua distanza da qualsiasi forma consolidata della metrica latina classica. Secondo Baldassarri e Salmaso (BALDASSARRI - SALMASO 2004) il latino di Macfarlan appare «fortemente connotato sul modello della vulgata biblica, e dunque non semplice strumento di servizio» (Ivi: 67). Ma sebbene il latino sia certamente lontano da quello classico, l'ampia subordinazione e la sregolatezza metrica del verso (diverso sia dai versi ritmici dei libri dei salmi, sia dalla prosa degli altri libri), ci sembra piuttosto escludere una voluta imitazione del testo sacro nello stile macfarlaniano. Quella biblica può forse essere una reminiscenza culturale, non abbastanza forte però da caratterizzare stilisticamente il testo. Senza voler con questo avanzare ipotesi azzardate, ci si limita ad individuare nell'apparente trascuratezza metrica, una pur insistente ricerca di sonorità, che consta di frequenti allitterazioni e rime sia interne che a fine verso, e che in qualche modo sembra approssimarsi alla ricchezza ritmica e sonora del testo gaelico, nel quale spiccano vere e proprie rime alternate, precedenti di quattro versi in quattro versi, oltre che frequenti anafore e allitterazioni. Cfr. MACFARLAN 1807.

³⁶ Cfr. GORNI 1993. Sulla storia della terzina e il suo impiego in Italia si veda anche SERIANNI 2014: 89-101. Per una visione più approfondita della storia della terzina settecentesca si veda poi STRAZZABOSCO 2007: LXI-LXIV.

³⁷ Pubblicate per la prima volta nel 1766 a Parma per i tipi bodoniani, e in seguito più volte ristampate. Per una panoramica sulle visioni varaniane si confrontino STRAZZABOSCO 2007; VERZINI 2003. Si veda poi il saggio: MAZZIOTTI 1981.

poetiche del primo Monti.³⁸ La particolare scelta metrica di Torti contribuisce così a filtrare l'esotismo di un componimento straniero, lontano nel tempo e nello spazio, avvicinandolo ad un genere conosciuto e frequentato, tipicamente italiano. È interessante però notare che lo schema narrativo dell'*Oinamora* non è immediatamente adiacente a quello classico di un poema-visione. Non si ha infatti un vero e proprio viaggio ultramondano, né l'incontro o il dialogo con anime e personificazioni allegoriche. È vero però che alcune caratteristiche tipiche delle visioni sono suggerite negli spazi liminari del poema, limitati alla cornice introduttiva, che nella versione tortiana si trova anche graficamente separata dal resto della narrazione.

Il testo si apre infatti in un'ambientazione notturna, scenario abbastanza tipico delle "visioni", nella quale l'io-narrante, il bardo Ossian eroe protagonista della saga, vive un'esperienza a metà tra il sogno e la veglia, in cui la memoria del passato torna viva a far visita alla mente, imponendo che le imprese siano narrate e cantate, fino così a raggiungere i posteri:

Delle cadute età la voce è questa
Che nell'animo mio suona presente,
E le cose che fur mi manifesta:
Io le più gravi stringo, e la fuggente
Memoria in giù fedel mando ai venturi,
Consegnandola al canto che non mente.³⁹

Una "voce", dunque, quella della memoria, che suscita il ricordo, a sua volta descritto come esperienza mentale che si manifesta sottoforma di vera e propria apparizione, che chiede di essere tradotta in canto perché non sia persa e venga trasmessa «ai venturi». Tale potenza visionaria, che vivifica in immagini un'esperienza tutta intellettuale, è un

³⁸ Ci si riferisce al Monti della *Visione di Ezechiello*, della *Mascheroniana* e in particolare della *Bassvilliana*, per la sapiente costruzione metrica delle quali fu salutato come "novello Dante". Torti stesso, in una lettera inviata proprio a Vincenzo Monti il 22 aprile 1816, ne parla come «il più grande fabbricatore di terzine che dopo Dante abbia, io credo, avuto l'Italia» (MONTI, *Epistolario* [Bertoldi], vol. IV: 292). Per un approfondimento sulla terzina montiana si veda BOZZI 2013.

³⁹ TORTI 1825: 13-18. Nei versi citati appare chiaro come la struttura a terzine trascini con sé volentieri anche tasselli linguistici danteschi, come il «canto che non mente», che ricorda il «Livio [...] che non erra» del canto XXVIII dell'*Inferno* (v. 12).

altro dei tratti caratteristici del genere, che spesso utilizza le figure retoriche dell'ipotiposi e dell'*evidentia*, ritagliandosi così uno spazio di narrazione tra l'onirico e l'immaginifico.⁴⁰

I primissimi versi del poemetto, nel confronto con i due diversi antecedenti, attestano, anche nelle scelte lessicali, come Torti desidera esplicitare la forza immaginifica e visionaria implicita nella cornice narrativa ossianica:

Ut movetur lux coelorum sub
vapore
Super Larmone magna, cujus est
viridissimus collis,
Sic venit *historia procerum haud
vivorum*
Super meum animum nocte gravi.
(Macfarlan, vv. 1-4)

Come raggio di sol pare e si perde
Sotto le nebbie della gran Larmone,
E viene e va per la collina verde;
Tal *de' vissuti eroi la visione*
A me nell'ermo della notte, quando
Ne adombra il mio pensier geste e
persone.
(Torti, vv. 1-6)⁴¹

Come rotto dall'ombre il Sol
s'aggira
Sopra l'erbosio Larmo, in cotal guisa
Passan per l'alma mia *le Storie
antiche*
Nel silenzio notturno.
(Cesarotti, vv. 1-4)

Il termine «visione» è utilizzato proprio in apertura da Torti, ma assente sia nella versione latina da cui Torti traduce, sia nel testo di Cesarotti, a cui Torti guarda, e si caratterizza dunque come vera e propria innovazione dell'autore ottocentesco rispetto ai due antecedenti di riferimento. Vero è, però, che una nota cesarottiana agli stessi versi tradisce una certa tendenza dello stesso Cesarotti ad avvicinare l'esperienza immaginativa a quella più propriamente visionaria, pur non sovrapponendola completamente, come invece fa Torti. In nota a «Storie antiche» al v. 3, Cesarotti appunta infatti nella sua edizione del 1772: «mal seguite ed oscure per la memoria che vacilla. Così in altro luogo: “E *vision* se viene, è fosca o tronca”». ⁴² Immaginazione e visione sono, in effetti, aspetti molto vicini, e potrebbe dunque essere che Torti, percependo un accenno alla tematica visionaria presente nel testo ossianico e cesarottiano, l'abbia – forse anche involontariamente – arricchito, strutturandolo secondo le forme proprie di tale genere nella tradizione italiana, ed eleggendo quindi la terzina come metro per la sua traduzione. È ovvio che tale scelta non è affatto priva di conseguenze, e comporta necessariamente un implicito ma inequivocabile

⁴⁰ Sulla ricorrenza dell'ipotiposi e dell'*evidentia* tra i meccanismi retorici usati nel genere visione, si cfr. STRAZZABOSCO 2007: XLVIII.

⁴¹ Da qui in avanti si userà questa forma grafica per un confronto visivo immediato tra i tre testi. Al centro il testo di Torti, a sinistra quello latino, a destra quello di Cesarotti.

⁴² CESAROTTI 1772: 167. Corsivo mio.

richiamo alla storia letteraria italiana, e più nello specifico alle prove montiane e varaniane, sullo sfondo dantesco.

Sono anche altri nel testo di Torti, e in particolare nella cornice introduttiva, i richiami al lessico della visione, ancora una volta dall'autore autonomamente scelti, e non (più facilmente) attinti dai testi di confronto: la «voce degli anni che passaro» – infatti – per Cesarotti «schiera innanzi» all'io narrante «l'eccelse gesta dei duci», mentre leggermente (ma significativamente) diverso è il testo in Torti, che sceglie piuttosto il verbo «manifestare» (meno militare e più visionario).⁴³ Al verso 186 del testo di Torti, quando viene data voce al triste canto di Oinamora, forzatamente allontanata dal suo amato, ci si imbatte in un'espressione che non ha riscontro né in Cesarotti, né in latino, e che viene aggiunta totalmente *ex novo* da Torti: «Ahi non più che una *vana ombra* son io!», con richiamo ancora una volta al lessico visionario-dantesco.⁴⁴ E ancora, Giove è definito al verso 130 «Gran *fantasma* dei cieli abitatore» (dove il termine 'fantasma' è etimologicamente legato ai verbi greci di “apparire” e “manifestare”), contro la più neutra scelta di traduzione dall'inglese operata da Cesarotti «il poderoso dei cieli abitatore», e il latino «vir-habitor», anche se bisogna riconoscere che quest'ultimo è in qualche modo legato alla «*forma* Lodinis» di qualche verso più sopra, cosa che avrebbe potuto suggerire la scelta tortiana.

SINTASSI

L'impiego della terzina porta con sé una serie di conseguenze di strutturazione del discorso poetico che incidono non poco nelle scelte traduttive di Torti. Il discorso dovrà quindi essere riorganizzato sulla cellula-terzina, che vuole unità di sintassi e di significato, e dunque chiede una ricalibrazione delle forze non su un singolo verso, ma sui tre fra loro rimanti. Tale operazione è particolarmente evidente lungo tutto il poema, ed è forse la

⁴³ Si riportano per esteso i versi in questione: Cesarotti, vv. 8-11: «La voce è questa / degli anni che passaro: essi l'eccelse / gesta dei Duci, onde son gravi il grembo, / mi schierano dinanzi». Torti, vv. 13-15: «delle cadute età la voce è questa / che nell'animo mio suona presente, / e le cose che fur mi manifesta».

⁴⁴ Corsivo mio, così come i prossimi corsivi in citazione. Cfr., per un riscontro sulla ripresa dantesca qui individuata, Pg II 79.

causa delle più vistose innovazioni rispetto al testo base latino. A discapito della letteralità della traduzione si opta quindi per una forma poetica che agganci lo straniero poemetto ossianico a modalità metriche più conosciute, e quindi comprese, dal pubblico italiano.

L'adattamento del testo alla terzina ha esiti di volta in volta diversi, ma si può vederne alla base uno stesso meccanismo d'azione: da un lato un ampliamento e uno scioglimento di concetti e immagini più densi sia in Cesarotti sia, ancor meno scontato essendo il testo base, nella versione in latino, dall'altra una redistribuzione dei materiali linguistici su tre versi, con un generale slittamento del baricentro semantico a fine verso, dove, per l'appunto, cade la rima. Si vedano allora alcuni esempi che illustrano tale assunto più generale:⁴⁵

Ut movetur lux coelorum sub
vapore
super larmone magna, cuius est
viridissimus collis,
Sic venit historia procerum haud
vivorum
super meum animum nocte gravi.
(Macfarlan, vv. 1-4)

Come raggio di sol pare e si perde
Sotto le nebbie della gran Larmone,
E viene e va per la collina verde;
Tal de' vissuti eroi la visione
A me nell'ermo della notte, *quando*
Ne adombra il mio pensier geste e
persone.
(Torti, vv. 1-6)

Come rotto dall'ombre il Sol
s'aggira
Sopra l'erbose Larmo, in cotal guisa
Passan per l'alma mia le Storie
antiche
Nel silenzio notturno.
(Cesarotti, vv. 1-4)

Si noti come, nel caso illustrato, l'ultimo verso sottolineato in corsivo sia innovazione di Torti (ampliamento sia rispetto al testo latino sia a quello di Cesarotti) e abbia la funzione di colmare la terzina. E ancora:

O lux cogitationum obscurarum
miserarum,
Quae se-trahunt sursum super
animum meum coecum
(Macfarlan, vv. 21-22)

Oh luce de' pensier, che la meschina
Stanca mia vita, oscuri e tristi
sempre
Sovra l'animo a me cieco, strascina.
(Torti, vv. 28-30)

Luce de' nubilosi miei pensieri
Che attraversano l'anima dolente...
(Cesarotti, vv. 21-22)

Nel testo di Torti, a differenza di quello di Macfarlan e di Cesarotti, si osserva una redistribuzione del periodo sui tre versi, grazie all'uso dell'iperbato che intreccia i periodi sintattici più pianamente strutturati nelle altre due versioni; oltre poi all'aggiunta di un soggetto: 'la meschina stanca mia vita', assente negli altri due testi.

⁴⁵ I corsivi in citazione sono, da qui in avanti, usati per mostrare le innovazioni tortiane rispetto ai testi di confronto.

movebatur certamen ab oceano
circa principem.
(Macfarlan, v. 38)

Movean dall'oceàn le posse infeste,
che a dure strette di guerra crudele
teneano il re delle ospitali feste.
(Torti, vv. 53-55)

[...] il Re d'acerba
Guerra era cinto [...]
(Cesarotti, vv. 34-35)

Anche qui, di nuovo, un ampliamento e la ridistribuzione degli elementi semantici sull'in-
tera terzina. Si osservino poi, per finire, i seguenti passi:

Sunt eorum manus ad conchas
canas,
quae obliquantur circa fuscam
formam Lodinis.
Ad tergum (reijcite) simul vestrum
[furorem,
Atram nubem quae se-inclinavit ab
[antiquo (tempore).
(Macfarlan, vv.162-165)

Con la forma di Odìn fosca, alla
conca
La man porge ognun d'essi, e gli
orli obliqua.
*Ai labbri, e in cerchio lietamente
cionca:*
Spogliatevi su via la mente iniqua,
Sperdete il nugol di memorie
impuro,
Che su voi scese dall'etade antiqua.
(Torti, vv. 212-217).

E stendon liete alla medesma
[conca
Le nebulose braccia: obbligo
[ricopra
Le lor ire, o guerrier; questa è una
nube
Dei di che più non sono, amor la
sgombri.
(Cesarotti, vv. 156-159)

Voca tu retro quam celerrime
Annos sine colore, qui fuerunt.
(Macfarlan, vv. 25-26)

Nuotanmi gli anni antichi di
lontano,
quanto puoi ratta me li chiama
innanti;
Alle corde, o Malvina, ergi la mano.
(Torti, vv. 35-37)

I già trascorsi di richiama e arresta.
(Cesarotti, v.25)

In entrambi i casi, in corsivo è segnalato il verso aggiunto nella versione di Torti, che nel
primo caso esplicita il discorso diretto, nel secondo semplicemente riempie la terzina e
completa la rima.

Se tali esempi mostrano dunque un atteggiamento per lo più indotto dalle esi-
genze del metro, si consideri però che una tendenza di scioglimento delle brachilogie si ha
in generale per tutto il poemetto, aldilà della struttura a terzine.⁴⁶ Metafore e similitudini,
cifra caratterizzante dell'Ossian cesarottiano, spesso dense di piani di significato accavallati

⁴⁶ Un riscontro simile, sullo stile tortiano, si registra nell'articolo di Baldassarri - Salmaso, secondo i quali la
«frase latina [...] destrutturata e poi ricombinata variamente in italiano» risponde ad una scelta di «*variatio*
sintattica» (BALDASSARRI - SALMASO 2004: 68). Scelta, quella della *variatio*, che – come ricorda Serianni –
costituisce un «irresistibile impulso» proprio della posa neoclassica del tardo Settecento (SERIANNI 2002:
226).

gli uni sugli altri, sono in Torti di solito sciolte ed esplicitate, rispondendo ad un bisogno di ordine e razionalità.⁴⁷ Si osservino, a scopo esemplificativo, altri passi:

Ut movetur lux coelorum sub
vapore
super larmone magna, cuius est
viridissimus collis,
Sic venit historia procerum haud
vivorum
super meum animum nocte gravi.
(Macfarlan, vv. 1-4)

Come raggio di sol pare e si perde
Sotto le nebbie della gran Larmone,
E viene e va per la collina verde;
Tal de' vissuti eroi la visione
A me nell'ermo della notte, *quando*
Ne adombra il mio pensier geste e
persone.
(Torti, vv. 1-6)

Come rotto dall'ombre il Sol
s'aggira
Sopra l'erboso Larmo, in cotal guisa
Passan per l'alma mia le Storie
antiche
Nel silenzio notturno.
(Cesarotti, vv. 1-4)

L'immagine poco chiara, anche se evocativa, presente nella versione di Cesarotti, come in quella di Macfarlan, appare in Torti più esplicita, proprio grazie all'aggiunta del verso finale. La visione dei «vissuti eroi» è, nell'ambiente onirico dell'immaginazione, talora illuminata talora ombreggiata dal pensiero di Ossian, così come la collina verde è in parte illuminata dal sole, in parte ombreggiata dalle nebbie.

est tua vox sicut forma Lodinis
acris,
quando loquitur e diruptione
nubium,
vir-habitator permagnus coelorum.
(Macfarlan, vv. 70-72)

Ben le parole tue mi son gioconde!
Come quelle di Odin suonarmi al
core,
allor ch'ei parla dalle nubi rotte
gran fantasma dei cieli abitatore.
(Torti, vv. 100-103)

I detti tuoi sono al mio cor qual
fora
La voce di Crulloda, il poderoso
Dei cieli abitator, quand'ei favella
Da una squarciata nube ai figli tuoi.
(Cesarotti, vv. 62-65)

In questo caso, invece, l'aggettivo 'gioconde', assente nel latino e in Cesarotti, rende la similitudine più chiara. Le parole che suonano al cuore «come quelle di Odin» sono infatti «gioconde», mentre non altrettanto chiaro è l'effetto, sul cuore, dei «detti» che sono assimilati alla «voce di Crulloda» in Cesarotti, e alla «forma Lodinis acris» in Macfarlan. Ma anche:

⁴⁷ Per un'attenta analisi di metafore e similitudini in Cesarotti si confronti C. E. Roggia, *Pensare per analogie: similitudine e metafora nell'Ossian*, in ROGZIA 2013: 147-191. Roggia sottolinea come nelle similitudini cesarottiane (e macphersoniane) il comparante assuma gran parte del carico descrittivo della scena, mentre il comparato si contrae fino talvolta a sparire. Ecco perché spesso similitudini e metafore sfumano i loro confini, entrando tra loro in rapporto osmotico. La tendenza di Torti, che prende le mosse dal "modus" latino, ma le approfondisce ancor più, è invece quella di rendere più equilibrati, e dunque anche più chiari, i rapporti tra comparante e comparato.

erat cognitus virgini meus animus
blandus
instar rivi haud languidi e (parte)
latere modulorum.
(Macfarlan, vv. 124-125)

Quanto de' carmi è sul mio cor
l'incanto
Il sa ben ella, e come in largo rio
Schiuder mi ponno dalle ciglia il
pianto.
(Torti, vv. 167-169)

Suo canto sollevò, che ben conobbe
Ch'era l'anima mia limpido rivo
Che al piacevole suon gorgoglia e
spiccia
(Cesarotti, vv. 116-118)

In quest'ultimo esempio, l'immagine del 'largo rio' è semanticamente contigua a quella del pianto, associazione più lineare di quella, invece più oscura e impressionistica, scelta nelle altre due versioni. Nella traduzione cesarottiana, infatti, l'espressione «ch'era l'anima mia limpido rivo / che al piacevole suon gorgoglia e spiccia» viene spiegata da una nota dell'autore: «cioè che il mio animo era dolce e gentile, e che il canto era un mezzo sicuro di intenerirmi», nota che sembra parafrasare più chiaramente la versione del passo in Torti piuttosto che quella di Cesarotti. Tale fatto va a riprova allora della più piana e lineare scelta traduttiva dell'autore più tardo.

Ma aldilà dei risultati qui elencati, è importante notare anche il fatto che l'appiannamento semantico e la redistribuzione sul periodo della terzina si colorano spesso, in Torti, di movenze latineggianti. Che sia il testo base a suggerirlo, o le caratteristiche dello stile tipico dei poemi neoclassici, la sintassi tortiana sceglie spesso di seguire, in alcune pose, quella latina, osando negli iperbati («oh luce de' pensier, che la meschina / stanca mia vita, oscuri e tristi sempre / sopra l'animo a me cieco, strascina» vv. 28-30; «che saldi stringe nelle sue foreste / freddo-fischianti dell'ospizio i nodi» vv. 51-52), nell'anticipazione del genitivo («delle cadute età la voce è questa» v. 13, «delle chiomate vergini all'usanza» v. 40, «di spesse arbori selva ampia si stende» v. 46, «della marina giovinetta i lai» v. 116, «di Tormùle all'onda / per rotti massi giù precipitante» vv. 132-133), in accusativi di relazione («candidissima il sen» v. 67), in ablativi assoluti («il tronco della grande asta brandito» v. 60), nelle ripetizioni ravvicinate («inutil pianto ei piange» v. 179, «fe' del popol mio / mucchi sul popol mio miseramente» vv. 75-76), in esplicitazioni fatiche del discorso diretto («tali da Malorcol detti ascoltai» v. 151, «e a Malorcol parlai queste parole» v. 205).

Sembrerebbe dunque, in conclusione, che l'atteggiamento già proprio di Cesarotti e più volte notato, che tendeva a rendere esplicito e almeno in parte chiarire i più oscuri passaggi dell'Ossian, adattandoli alla maniera classicista italiana, sia da Torti ulteriormente approfondito, alla ricerca, forse, di una maggior accessibilità e chiarezza razionale del testo.

MICROSINTASSI E LESSICO

Senza abbandonare completamente il piano sintattico, ci addentreremo ora un po' più nel dettaglio nei casi di locuzioni e di scelte lessicali.

Il primo vistoso tratto che si impone alla percezione del lettore è senza dubbio l'uso degli epiteti esornativi. Secondo Serianni, nonostante «una definizione propriamente linguistica della poesia neoclassica qua talis non *sia* possibile»,⁴⁸ l'epiteto esornativo è uno dei tratti che, con la sua insistita presenza, marca con forza il gusto neoclassico sette-ottocentesco. Declina infatti l'uso della dittologia e della terna di tradizione petrarchesca,⁴⁹ mentre si diffonde sempre di più «la tendenza a dotare quasi ogni sostantivo di un suo attributo».⁵⁰ Tale presenza di aggettivi-epiteto è, in Torti, decisamente preponderante. Numerosissimi sono gli aggettivi che – secondo l'*usus* poetico – precedono il nome, talvolta ulteriormente enfatizzati dall'*enjambement*:⁵¹

«Blando / cantor» vv. 7-8; «ampia sala» v.8; «la canora arpa» v. 9; «cadute età» v. 13; «la fuggente / memoria» vv. 16-17; «oscuri / fiotti» vv. 19-20; «dolci canti» v. 32; «chiamate vergini» v. 40; «azzurra oscurità» v. 42; «immenso sale» v.45; «spesse arbori» v. 46; «grand'oste» v. 49; «nobil segno» v.59; «grande asta» v. 60; «aguzze spade» v. 65; «rio / settentrion» vv. 77-78; «tenebroso obbligo» v. 79; «imbelle fanciullo» v. 82; «magno sire», «larghe mense» v.84; «dense / arbori» vv. 86-87; «fosche nubi» v. 89; «gran fantasma» v. 103; «ghiotte / vivande» vv. 104-105; «festevol conca» v. 110; «marina giovinetta» v. 116; «dolce lamento» v. 119; «bianca mano» v. 120; «ampio scudo» v. 137; «molle / suono» vv. 159-160; «lieve aura» v. 161; «canuta / barba» vv. 162-163; «occulta voce» v. 164; «largo rio» v. 168; «alpestre corvo» v. 174; «inutil pianto» v. 179; «lento sospir», «viril petto» v. 180; «occulto affetto» v. 184; «intimo petto» v. 197; «grandi occhi», «mesto / canto» vv. 200-201; «fero screzio» vv. 209-210; «ospital pace» v. 210; «verd'anni» v. 218.

⁴⁸ SERIANNI 2002: 253.

⁴⁹ Sono poche nell'*Oinamora* di Torti, in confronto all'uso singolo dell'epiteto, le coppie di aggettivi. Alcuni esempi: «armoniosi e puri» v. 21, «bella e immacolata» v. 27, «oscuri e tristi» v. 29, «benigno e blando» v. 185.

⁵⁰ SERIANNI 2002: 248.

⁵¹ Si consideri che una frequenza alta di tali epiteti, addirittura maggiore che in Torti, è presente nello stesso testo latino. Come sottolineano BALDASSARRI - SALMASO 2004, per amore di *variatio* Torti talvolta assorbe l'esagerata presenza aggettivale contraendola in forme più asciutte, o sciogliendola in perifrasi.

Allo stesso modo significative sono certamente le scelte onomastiche. I nomi celtici sono infatti da Torti italianizzati, così come in realtà già da Cesarotti. Tale espediente, ancora una volta classificato da Serianni come tratto tipico della poesia neoclassica italiana, è da giustificarsi anche per la «indomabile prepotenza del metro e della rima». Il nome italianizzato, infatti, è più facilmente accordabile al ritmo del verso e alle restrizioni della rima (lo stesso nome della fanciulla contesa che dà titolo al poema – Oinamora – in originale sarebbe infatti Oina-morul). L'importanza dell'operazione è in parte attenuata dal fatto che lo stesso testo latino tende a normalizzare le scelte onomastiche in forme più vicine alla propria sintassi e ai propri suoni; ma ciò non scredita il fatto che l'accoglimento di tali scelte anche in Torti ascriva il testo al tipico *modus operandi* dell'epica neoclassica di fine secolo.

Ma al di là di queste osservazioni generali, sarà ora interessante condurre un confronto diretto nel campo microsintattico e lessicale con l'antecedente cesarottiano, sempre con lo scopo di cogliere in atto una lingua che cambia. Come è noto, Cesarotti traducendo l'Ossian attua una particolare operazione di adattamento lessicale di termini talvolta totalmente estranei alla sensibilità italiana.⁵² Come accompagnamento all'opera l'autore redige (nell'edizione del 1772) alcuni apparati che aiutino l'orientamento e la comprensione del testo. Tra questi, un indice (*Indice dei nomi e delle cose principali contenute nelle poesie di Ossian*), e un dizionario (*Dizionario di Ossian, Ossia raccolta delle parole, ed espressioni più singolari e notabili, che s'incontrano in queste Poesie, colla dichiarazione dei modi più oscuri*).⁵³ Come ricorda Binni, tali strumenti «indicano bene un gusto ancora tutto settecentesco e addirittura un po' accademico (in quanto isolano con grande attenzione le situazioni più diverse come prova di varietà poetica)»,⁵⁴ ma essi al tempo stesso

⁵² Cfr C. E. Roggia, *Appunti sulla lingua dell'Ossian di Cesarotti*, in ROGZIA 2013: 109-145.

⁵³ Cesarotti stesso li presenta in questo modo, nell'introduzione al volume del '72: «Finalmente si aggiunsero nel fine due Indici copiosi ed esatti, l'uno dei nomi e delle cose, l'altro delle maniere e locuzioni più singolari o notabili colle loro opportune dichiarazioni. Molti di questi modi di dire non sono veramente di Ossian; tutti però, s'io non m'inganno, sono lavorati sul medesimo tornio, e corrispondono alla forma di concepire e di esprimersi ch'è naturale a questo Poeta. 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». CESAROTTI 1772:10.

⁵⁴ BINNI 1985: 169.

«insistono però pur sempre sui caratteri di quella poesia: sublime e vago insieme mescolati». ⁵⁵ Tali apparati di supporto all'opera si sono rivelati proprio per questa doppia anima (classicista nell'impostazione e romantica nei contenuti) punti d'osservazione privilegiati dei cambiamenti e delle scelte stilistiche operate nelle due versioni. Ci si è serviti in particolare del *Dizionario* cesarottiano per il confronto con il testo di Torti, osservando come un luogo lì indicizzato per la sua novità o particolarità sia stato in seguito trattato dall'autore ottocentesco.

Oltre a vere e proprie riprese identiche di scelte traduttive di Cesarotti, già in precedenza elencate, ⁵⁶ si assiste in Torti anche ad un fenomeno più interessante: l'uso, cioè, di lessico o immagini "cesarottiane" (spesso presenti nel *Dizionario*) in passi diversi da quelli in cui erano stati usati dallo stesso Cesarotti. Questo fenomeno ci sembra indicativo di una certa permeazione, nel linguaggio poetico, delle innovazioni introdotte dall'Ossian di Cesarotti, che a questa altezza caratterizzano ormai ampiamente la poesia italiana, anche quando non direttamente volta all'imitazione del poema ossianico. Tanto più, dunque, ciò si osserverà in un testo che guarda nuovamente alla saga di Ossian, e che non può che avere di sfondo, almeno come confronto, le scelte a suo tempo operate da Cesarotti.

Si veda, a titolo esplicativo, questa scelta di Torti, in paragone agli altri due testi osservati, e poi ad una voce del *Dizionario di Ossian*:

movebatur certamen ab oceano circa principem
(Macfarlan, v. 38)

FORZA, POSSA:

[...]

La ruggiante **possa** delle sue squadre.

Stettesi gonfio, e pien della sua **possa**, un guerriero, quasi torrente.

La **possa** de' nemici rimbalzò infranta del suo fianco; d'un guerriero quasi da uno scoglio.

Sgorgar la sua **possa**, uscir in campo con le sue schiere.

(*Dizionario di Ossian* 1772, p. 323)

il re d'acerba / guerra era cinto.
(Cesarotti, vv. 34-35)

Movean dall'oceàn le **posse** infeste
che a dure strette di guerra crudele
teneano il re delle ospitali feste.
(Torti, vv. 53-55)

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ Cfr. pp. 46-47.

Vediamo dall'esempio come Torti scelga autonomamente il termine 'possa' connotandolo di sfumature semantiche perfettamente in linea con quelle delineate dal *Dizionario*: un contesto guerresco, metaforicamente accostato al campo semantico dell'acqua, in Torti diventa immagine in movimento delle schiere guerriere che, infatti, arrivano dall' «oceàn», quasi come impetuose onde del mare.

Ma l'associazione tra il campo semantico dell'acqua e quello delle schiere guerriere in battaglia doveva essere proprio dell'Ossian in senso lato, tanto che essa ricorre, nel *Dizionario*, anche alle voci 'battaglia, pugna, zuffa, mischia'. Vediamo allora questo nuovo caso in un altro passo tortiano:

A latere ad latus sparsa est certatio
(Macfarlan, v. 95)

Ferve la mischia
(Cesarotti, v. 89)

BATTAGLIA, PUGNA, ZUFFA, MISCHIA:
Il torrente oscuro della battaglia
[...]
La marea della zuffa inonda
(*Dizionario di Ossian*, pp. 307-308)

Si diffuse la mischia in ogni lato
E valicò dall'una all'altra sponda
(Torti, vv. 135-136, corsivo mio)

L'espansione tortiana del verso 136, assente sia in Cesarotti sia nel latino, sembra infatti guardare direttamente al *Dizionario* e alla sua innovativa associazione immaginifica.

O ancora, leggiamo i seguenti passi in Torti (entrambi facenti parte di quelle espansioni che non hanno riscontro nel latino) alla luce del *Dizionario* di Cesarotti:

Nuotanmi gli anni antichi di lontano
(Torti, v. 35)

ANNI:
La corrente degli anni onde spiccia
(*Dizionario di Ossian*, p. 304)

L'immagine tortiana, distante dalle scelte corrispondenti di Cesarotti e assente nel latino, sembra tuttavia cogliere una sfumatura semantica innovativa proposta dallo stile dell'Ossian cesarottiano: quella dell'accostamento degli anni che passano al movimento dell'acqua corrente, come si legge bene nel luogo indicizzato dal *Dizionario*. Qualcosa di simile succede subito dopo nell'espansione tortiana che, senza riscontro né in latino né in Cesarotti, colma la terzina:

Alle corde, o Malvina, ergi la mano
(Torti, v. 37)

ARPA:
L'arpa invita l'esperta mano risvegliatrice:
solleticare le tremanti corde dell'arpa.
(*Dizionario di Ossian*, p. 306).

L'esortazione a Malvina, affinché alzi la mano sulle corde dell'arpa, sembra prendere spunto ancora una volta da un'immagine tutta ossianica, indicizzata, nel *Dizionario*, sotto la voce 'arpa'. Così come accade per la rappresentazione dei capelli di Tontormod all'interno dello struggente canto d'amore di Oinamora:

Come piuma di corvo erra sul nembo
La nerissima chioma
(Cesarotti, vv. 122-123)

Cerno ego inter flamen ejus cirrum
(Macfarlan, v. 128)

CHIOMA, CAPELLI, CRINE:
Crine gradito scherzo alla notturna arietta
(*Dizionario di Ossian*, p. 312)

Scherzo è la chioma dell'aura leggera
(Torti, v. 176)

Come è evidente, l'immagine dei capelli che "scherzano" con il vento è innovazione tortiana, sia rispetto al latino sia al passo di Cesarotti, e tuttavia è immagine già presente ed indicizzata come innovativa dal *Dizionario* del 1772.

Un caso leggermente diverso, ma ugualmente significativo, che concluda l'esemplificazione qui riportata, è rappresentato dai versi tortiani 51-52. Torti sceglie, per descrivere le foreste di Fuàrfeda, isola di cui è re Malorcol, l'aggettivo composto 'freddo-fischianti', tipologia aggettivante che rientra tra i tratti caratteristici più noti dell'Ossian cesarottiano.⁵⁷ Non si ha dunque, in questo caso, il ricorso dello stesso termine o della stessa immagine, ma di una stessa costruzione linguistica. Ciò che però rimane simile, e

⁵⁷ I composti di questo tipo sono molto spesso stati messi in evidenza come prodotti della traduzione cesarottiana dell'Ossian. È importante sottolineare però che prima ancora del fenomeno macphersoniano, esistevano già nella poesia italiana tali sorte di composti, derivanti in particolare dalle traduzioni di poemi greci, e presenti già nel '600 nel filone della poesia giocosa di Chiabrera. Nonostante però la duplice matrice genetica più datata (che scaturiva per l'appunto dalla poesia giocosa e da quella epica greca), è certamente grazie alla fama e alla diffusione dello stile dell'Ossian che tale modalità aggettivante si diffuse ampiamente nel secondo Settecento, diventando una vera e propria moda. Per un approfondimento sui composti si confronti ancora SERIANNI 2002: 243-247.

accomuna dunque l'esempio a quelli precedenti, è ancora una volta la scelta di Torti, di innovare rispetto ad entrambi i testi di provenienza nel passo specifico, ma attingendo ad una matrice decisamente cesarottiana nell'impostazione. Un aspetto che sembra in tutto e per tutto andare a sostegno di una permeazione, nella memoria letteraria prima e nell'*usus* traduttivo poi, di nuove immagini, provenienti in modo diretto dalla traduzione dell'Ossian di Cesarotti.

INNOVAZIONI D'AUTORE

Se è vero, come si è visto, che Torti molto probabilmente conosceva bene il testo cesarottiano, che rimane per lui punto di confronto ineliminabile, è però altresì vero che la versione del 1825, per quanto tenti il più possibile di aderire all'originale latino e dimostri dipendenza dal precedente famoso, non lesina sue proprie piccole sfumature che svelano qualche vezzo stilistico-espressivo dell'autore stesso, anche aldilà delle pure esigenze metriche. È questo un aspetto particolarmente interessante, che dimostra come l'atteggiamento del traduttore, per quanto esso si ponga il più possibile come intermediario trasparente tra le lingue, difficilmente non lascia una qualche sua traccia.

A livello di sfumature semantiche si dovrà allora in primo luogo osservare una certa tendenza di Torti ad enfatizzare i temi del mistero e dell'occulto. Si tratta di piccole aggiunte, qualche aggettivo, alcune brevi locuzioni, ma quanto basta perché venga sottolineata la fosca enigmaticità degli esotici componimenti ossianici:

Venit vox ad aurem Ossiani a tergo (Macfarlan, v. 7)	All'orecchio mi vien <i>per vie secreta</i> Una voce da tergo (Torti, vv. 10-11)	Entro gli orecchi mi scende una voce (Cesarotti, v. 7)
In sinu Coiledae contraxi ego meum velum (Macfarlan, v. 38)	Calai <i>secreto</i> in Còileda le vele (Torti, v. 56)	Legai le vele in Còlcolo (Cesarotti, v. 36)
Cujus est illa vox? (Macfarlan, v. 122)	Onde <i>l'occulta</i> voce emmi venuta? (Torti, v. 164)	Era codesta d'Oinamora la voce (Torti, vv. 114-115)

Est meus animus exinanitus
(Macfarlan, v. 138)

Sfogar la piena dell'*occulto*
affetto
(Torti, v. 184)

Calmar la mia doglia
(Cesarotti, v. 132)

Non è questo l'unico tema a venir messo particolarmente in evidenza da Torti, con sottolineature ed aggiunte frutto della sua sensibilità. Infatti, troviamo anche, per esempio, un'insistenza sul tema del desiderio d'amore, spesso inappagato:

qui est aspiciens super coeruleam
[nebulam oceani?
(Macfarlan, v.127)

Qual sul lido (dicea) tragge *desio*
Là quel guerrier, che nella inter-
minata
Cerulea nebbia contemplant vegg'io?
(Torti, vv. 170-172)

Chi dalla rupe sua sopra la densa
nebbia dell'oceàn guarda pensoso?
NCesarotti, vv. 120-121)

Che inverso Morven *desiando* guata ---
(Torti, v. 175)

Interessante è poi la scelta traduttiva di inizio componimento, che svela una certa consapevolezza autoriale dell'importanza del "narrare", come compito anche nei confronti dei posteri:

captem ego historias haud futiles,
mittam deorsum eas in cantionem sine [fraudem
(Macfarlan, vv. 11-12)

memoria in giù fedel mando *ai venturi*,
consegnandola al canto che non mente
(Torti, vv. 17-18)

io sorgo e afferro
le fuggitive storie, e fuor le sgorgo
entro vena di canto
(Cesarotti, vv. 11-13)

Il "mandare ai venturi" la memoria del canto è – come si vede – aggiunta tortiana, segno di una personale coscienza anche del proprio importante e delicato ruolo di letterato nel contesto in cui si trova ad operare, così come già in introduzione – abbiamo visto – si intuiva.

Ma se certamente tali lievi sfumature contenutistiche possono dirsi frutto di una sensibilità tutta propria dell'autore, non si deve per questo dimenticare che Giovanni Torti era pur sempre un intellettuale entrato a far parte del circolo romantico lombardo. Con questo si potrà in effetti notare come tutti gli ultimi aspetti fin ora citati sono propri oltre

che del Torti traduttore, più ampiamente, della poetica romantica con cui l'autore è in contatto e alla quale, da un certo momento in poi della sua vicenda biografica, aderisce.

Tale consonanza delle aggiunte tortiane con il gusto romantico si esplicita ancor più chiaramente in un atteggiamento stilistico che tocca la sintassi, enfatizzandone gli elementi patetici e sentimentali. Rispetto infatti al testo latino di provenienza – così come rispetto a quello cesarottiano – la versione di Torti, in alcuni passi, non lesina effetti di *pathos* provocati dall'uso di esclamazioni, interrogazioni, interiezioni patetiche e iterazioni, in totale accordo con l'esaltazione del sentimento tanto cara ai romantici. Se ne riporta qui l'esempio più lampante; il brano ripropone il canto struggente di Oinamora che, dopo esser stata offerta in sposa ad Ossian, come ricompensa per la vittoria nella battaglia contro Tontormod, si vede per sempre separata dal suo amato, e immaginandolo ritto sulle scogliere dell'isola natia, a lui si rivolge in un lungo monologo:

Cerno ego inter flamen ejus cirrum,
Et est pulcher ejus motus in dolore.
Sunt oculi viri sub lacrymis sine utilitate,
Ejus pectore virili surgente lente
Super ejus (cor) animum, quae sunt se-diru-
mpentia a se mutuo.
Relinque littus et me procul ultra (mare),
In erratione saxetorum mecum ipsa.
Est proles regum benigna e blanda;
Est meus animus exinanitus, o strenue.
Quare fuerunt nostri patres ipsorum
In inimicitia violenta, **o desiderium virgi-
num?**
O vox blanda ab ardua insula fluentorum,
Quamobrem ploras in nigrore **coelorum?**
[...]
Sub pectore hoc est **vox sine sono;**
(Non ruet illa ad aurem advenarum).
(Macfarlan, vv. 130-147)

Oh qual negli atti del dolor che l'ange
Pur bello è il mover della forma **altera!**
Misero prence! Inutil **pianto ei piange,**
Lento sospir gli affanna il viril petto
E il singhiozzar che in sé s'aggruppa e frange.
Fuggi, fuggi dal lido, o mio diletto,
Lasciami sola pei dirupi errando
Sfogar la piena dell'occulto affetto.
È il figlio di Tremmòr benigno e blando...
Ahi non più che una vana ombra son **io!**
Fuggi, fuggi dal lido, io tel comando.
Deh chi animò negli avi nostri il rio
Furor degli odj e delle alterne offese,
O dolce delle vergini **desio!**
Voce **soave! Oh** come il cor la **intese!**
[...]
Io dall'intimo petto ascolto un **grido**
Che pietà mi comanda (**ah** non sia questo
Noto ad orecchio di stranieri **infido!**).⁵⁸
(Torti, vv. 177-199)

⁵⁸ Anche rispetto alla versione di Cesarotti si avverte questa intensificazione patetica: «[...] è ne' suoi passi / Maestosa la doglia; ha sopra il ciglio / La lagrima d'amore, e 'l maschio petto / Palpita sopra il cor ch'entro gli scoppia. / Ritirati, o guerrier, cercarmi è vano, / no, più tua non sarò: da te lontana / Lassa! In terreno incognito m'aggio / Solinga e mesta: ancor che a me stia presso / La schiatta degli Eroi, pur ciò non basta /

Come si può facilmente notare, i primi due versi affermativi latini, nel brano in esempio, sono in Torti trasformati in esclamazioni, con l'aggiunta di un'inserzione innovativa: «miserò prence!», seguita dall'iterazione ridondante del termine «pianto» in *variatio* (la prima volta come sostantivo, la seconda come verbo). Il «relinque littus» latino, è anch'esso iterato nella versione italiana «fuggi, fuggi dal lido», con effetto di accelerazione del dettato che rispecchia lo stato emotivo scosso della fanciulla Oinamora. Anche il latino, certamente, usa alcuni di questi espedienti per rendere stilisticamente il *pathos* della scena, come testimoniano le interrogative retoriche: «o desiderium virginum?», «o vox blanda..?»; ma nel testo tortiano tali vezzi espressivi sono decisamente più marcati, grazie all'aumento delle esclamazioni e delle interiezioni («Ahi!» «Deh!» «Oh!») che talvolta spezzano gli altrimenti più lunghi periodi affermativi, increspando il dettato con l'espressione sentita del sentimento.

Nell'ultima parte del brano, poi, si può riconoscere oltre all'uso di esclamazioni e interiezioni, un aumento patetico causato da un'intensificazione semantica: l'ossimorica 'vox sine sono' latina diventa in Torti un vero e proprio 'grido'. E ancora, dello stesso tipo, l'inserzione presente in un altro passo, che enfatizza la scena attraverso l'uso di un avverbio:

Fudit ille meum populum
super meum populum
(Macfarlan, v. 54)

[...] fe' del popol mio
Mucchi sul popol mio *miseramente*.
(Torti, vv. 75-76)

I miei seguaci
Fur vinti e spersi
(Cesarotti, vv. 48-49)

Che sia pensato per riempire la terzina o meno, quel 'miseramente' in aggiunta, posposto alla ridondante e quasi stonata ripetizione di 'popol mio' ricalcante il costruito latino, non può che colorire l'immagine con la sua percepibile sfumatura morale.

A calmar la mia doglia. Ah perché mai, / perché sono nemici i nostri padri / Tontormo, amor delle donzelle e pena? / Ossian si scosse a queste note: Oh, dissi, / voce gentil, perché sei mesta? [...] In questo petto / suona una voce ad altri orecchi ignota» (vv.123-141). Come si nota, il testo tortiano è più mosso da accenti patetici di quello cesarottiano.

CONCLUSIONI

È significativo notare come tra le pieghe di quella che sembra una sintassi in pieno stile neoclassico, che addirittura mima alcune movenze latineggianti, e che rispetto al già a suo modo tradizionalista Cesarotti ulteriormente appiana alcune “stranezze” dell’Ossian, emergano silenziosi alcuni tratti tipici di una sensibilità diversa, che ben si addice ad un gusto che, nei primi anni ’20, andava agitando le penne dei letterati, specie se gravitanti attorno all’ambiente letterario e culturale milanese. Tale mescolanza di elementi risulta, come si diceva in apertura, uno degli aspetti più interessanti della poesia di Torti. E non solo lo stile e la storia poetica personale dell’autore lo resero oggetto di dibattito tra classici e romantici, ma anche le idee teoriche sul ruolo della poesia e sul suo valore estetico. Prova ne è la reazione dell’uno e dell’altro schieramento all’uscita di *Sulla poesia*, opera tortiana che risale al 1818 e che, in quattro sermoni di endecasillabi sciolti, esponeva le principali idee dell’autore in fatto di poetica.⁵⁹ Nei sermoni, dopo aver dichiarato l’importanza dei classici e dei loro insegnamenti, ed elogiato il suo maestro (Parini) che gli insegnò ad apprezzarli, Torti avanza però la teoria che la poesia moderna debba essere «acconcia ai tempi», e trarre materia dagli eventi della modernità, e non dalla ormai vuota antichità classica, null’altro che «greca ciaccia». A tal riguardo esempi da seguire sarebbero, citati nel sermone, il Monti delle cantiche in terzine, e l’amico Manzoni.

Non è strano allora che un periodico come il “Conciliatore”, pochi mesi più tardi, dedicatesse alcune sue pagine ad una recensione del sermone, che esaltava la capacità di Torti di conferire tinte “moderne” anche ai moduli poetici antichi:

sarà dovere dei moderni, volendo essere giusti imitatori di que’ sommi ingegni [gli antichi], il rinunciare alle immagini per noi sempre fredde, e sovente ridicole della spenta mitologia; l’adottare tenacemente il nostro modo di sentire e di credere assai diverso dall’antico; il servirsi insomma come della lingua nostra, così anche delle cose nostre e non dell’altrui per dare importanza d’interesse universale ai componimenti. [...] egli [Torti] *ha* profondamente studiati gli antichi con intenzione di riuscire poeta moderno.⁶⁰

⁵⁹ TORTI 1818.

⁶⁰ Il “Conciliatore”, domenica 20 settembre 1818. Integrazioni mie. *Il Conciliatore* [Branca]: 101.

Un parere completamente opposto veniva invece professato dal periodico che dava voce alla “fazione” avversaria, la “Biblioteca Italiana”, che con un ritardo di qualche mese, esprimeva la sua opinione sullo stesso testo. Il recensore, in questo caso, non riconosceva nel testo l'imitazione dei «sommi ingegni» e lo «studio dei classici» che vi ravvisava il “Conciliatore”, ma al contrario osservava come «le locuzioni sono spesso oscure per una certa ambiziosa novità, che vorrebbe far un mistero delle cose più comuni». ⁶¹ Avanzava, poi, alcuni esempi: «Che significa quel *romore – muto di passione e di pensiero?* [...] che cosa sono mai *l'unità del core, l'esimio acume di gentilezza, i lezj e l'esca di repulse, il torbo vapore inebbriante, con che or gli animi ciurma il rio mistero, la mollezza ignuda dell'antica gente?*», e subito dopo, aggiungeva con perentorietà: «Chi vuol essere inteso, dee scrivere intellegibilmente; né la lingua italiana è sì povera da dover ricorrere a questi arzigogoli per esprimere pellegrinamente un concetto». ⁶²

È chiaro, dunque, come Torti percorra realmente il crinale tra classicismo e novità poetiche romantiche, rimanendo in una posizione ambivalente e spesso, per gli appartenenti all'uno o all'altro gruppo, ambigua. Così, in una lettera a Monti, Torti – dopo aver appoggiato certe posizioni classiciste del traduttore dell'*Iliade* – scrive:

e però insieme coi grandi antichi e cogli Italiani da voi nominati, io non posso non venerare anche alcuni che noi non onoriamo col nome di classici, come sono Shakespeare e Milton, de' quali però non sono sì cieco, che non vegga i gravi difetti; ma di questi chi potrebbe dirsi privo anche fra gli antichi? ⁶³

Dunque Omero e Dante, certo, ma anche Milton e Shakespeare. E perché no, aggiungiamo noi, pure Ossian. I difetti, d'altronde, non sono assenti né negli uni né negli altri.

Bisognerebbe allora riconoscere, togliendosi così dall'impaccio di un difficile inquadramento della poetica tortiana, che la posizione dell'autore in fondo non aderisce perfettamente né all'una né all'altra corrente letteraria, per il fatto che non sta in una qualche adesione il suo principale interesse. Il cuore della poesia di Torti pare piuttosto

⁶¹ *Biblioteca italiana*, XIII (marzo 1819): 148.

⁶² Ivi: 148-149.

⁶³ Lettera a Monti del 22 luglio 1818, in MONTI *Epistolario* [Bertoldi]: 93-94.

un altro: «il suo ideale – scrive Maria Cristina Albonico riassumendo bene il centro della poetica dell'autore – è quello di un'arte dal carattere profondamente morale ed educativo, utile e dilettevole, promotrice del vero e del bello, “casta e limpida”». ⁶⁴ Ed è quindi in questo senso che Torti può dirsi il fautore del «legame tra Parini e Manzoni, tra un passato illuministico e un presente romantico». ⁶⁵ Proprio per il suo ultimo disinteresse nell'appoggiare totalmente l'una o l'altra teoria, e per il contemporaneo accoglimento di aspetti di entrambe con lo scopo di perseguire un proprio personale credo poetico, Torti risulta un autore estremamente interessante da osservare nelle sue scelte estetiche e letterarie.

Uscendo dagli esempi puntuali, si cercherà allora infine di giungere a qualche considerazione conclusiva sui risultati dello sforzo del Torti traduttore, e sul modo in cui questi dialogano con la storia letteraria del tempo. Nel percorso delineato si è tentato di mettere in evidenza i luoghi in cui l'autore, nonostante la dichiarata volontà di aderenza all'originale, ha operato degli scarti innovando il testo sia rispetto all'originale latino, sia rispetto al celebre antecedente di Cesarotti. Tali passi sono stati posti in evidenza, come si diceva all'inizio, come sorta di “provetta testuale” in cui osservare gli sviluppi della lingua in questo delicato momento di passaggio per la storia letteraria italiana. I risultati osservati sembra siano per lo più procurati da diverse forze motrici: abbiamo in alcuni casi innovazioni d'autore che sembrano avvicinarsi al gusto tipico della corrente romantica. Ne sono esempio l'intensificazione patetica e l'enfasi su certe tematiche; ma anche, sebbene si tratti di elementi extratestuali, la sede di pubblicazione, così come la scelta del testo da tradurre, che trae la sua materia non dalla più tradizionale antichità greco-latina, luogo del bello e buono, ma da una misteriosa e primitiva civiltà nordica, con le sue diverse categorie estetiche.

La seconda forza motrice, causa della seconda categoria di innovazioni, è però ancor più interessante. Come si è visto per scelte quali l'elezione del metro e il richiamo al genere della visione settecentesca, alcune innovazioni sembrano avere come scopo l'adattamento del poemetto straniero al gusto e all'uso italiani. Rientrano in questa categoria gli ampliamenti che eliminano passaggi particolarmente brachilogici, lo scioglimento delle

⁶⁴ ALBONICO 2007: 65.

⁶⁵ *Ibidem*.

metafore e la maggior chiarezza logico-sintattica, come si è cercato di mostrare negli esempi. Ma anche l'atteggiarsi latino del verso che, sebbene si debba certamente al testo base da cui si traduce, talvolta è volontariamente insistito, compiacentosi di un'estetica tutta classica. Tale atteggiamento, però, non è forse quello che ci si aspetterebbe di incontrare in un caso come quello qui presentato. Con l'avanzare degli anni dalla prima pubblicazione dell'Ossian, infatti, invece che assistere ad una progressiva accettazione ed inclusione delle novità da esso proposte, sembra vi sia una regressione delle scelte traduttive in direzione di forme più classiche, o semplicemente più facilmente recepite e condivise. Questo è evidente nel confronto con le scelte traduttive di Cesarotti che, pur immettendo il testo inglese in una realtà linguistico-stilistica neoclassica tipicamente italiana, tentava ancora tuttavia di mantenere l'oscurità e la sregolatezza di certi passaggi stilistici o di trama; mentre in modo originale Torti tende piuttosto a sciogliere ulteriormente le irregolarità che pure lo stesso Cesarotti aveva abbracciate. È questo un fatto a cui segue dunque una domanda: in che misura tale atteggiamento di apertura cauta e di assimilazione progressiva del nuovo al già noto può definirsi tratto caratteristico dell'atteggiamento letterario di fine Settecento, al posto di un più naturalmente atteso abbandono del noto per il completamente nuovo?

Certamente, quello di Torti è un caso singolo, ma – preme sottolinearlo – non un caso qualunque. La particolare posizione di Torti dinanzi ai dibattiti del tempo, non interessata a darsi all'uno o all'altro schieramento, eppure di entrambi totalmente permeata, lo rende caso esemplare in cui osservare i risultati di cambiamenti letterari in atto, non eccessivamente viziati da tendenze ideologiche estreme. Ed è per questo che l'*Oinamora* tortiana, pur rimanendo risultato particolare, svela alcuni aspetti generali del periodo in cui si iscrive. Il caso della traduzione di Torti mostra la particolare tendenza, tutta italiana e propria dell'ultimo Settecento e del primo Ottocento, di assimilare elementi nuovi al già noto, addirittura – in alcuni casi – usando maggior cautela nelle scelte innovative, rispetto agli iniziali slanci di accoglimento incondizionato (come si è visto nel confronto con il precedente di Cesarotti). E se certamente altre indagini simili a questa, condotte su autori coevi, potrebbero portare ulteriori elementi alla tesi, qualche conferma si può già individuare in uno sguardo più ampio alle dinamiche del periodo.

Guardando infatti, un po' grossolanamente, alla storia della letteratura non si può non notare che un iniziale e forse un po' impulsivo slancio di cieca imitazione os-

sianica certamente ci fu in Italia, tanto che tale posa letteraria fu di particolare rilievo in quelle diverse esperienze comunemente raccolte da Binni sotto la più ampia etichetta di “preromanticismo”. Ma tali prove non ebbero mai vita lunga. Al pari delle mode vere e proprie, l’apertura incondizionata alla novità poetica settentrionale, con tutto ciò che essa portava, si consumò ben presto, relegando i propri adepti all’oblio dei posteri.⁶⁶ Le movenze dell’Ossian si tramandarono piuttosto attraverso chi seppe trarne moderato spunto, mitigandone la bizzarra presenza in modalità più proprie allo spirito italiano. Ed è forse tramite questo lento e cauto filtraggio, di cui la traduzione di Torti è un esempio, che l’Ossian sopravvisse in Italia oltre la ventata tempestosa ma a breve termine della “moda ossianica”.

⁶⁶ Cfr. BINNI 1985: 221-278.

G. Torti, *Oinamora: poemetto d'Ossian recato in terzine da G. Torti sopra una traduzione letterale latina dell'originale celtico*, Milano, Vincenzo Ferrario, 1825.

Ut movetur lux coelorum sub vapore
 Super Larmone magna, cuius est viridissimus collis,
 Sic venit historia procerum haud vivorum
 Super meum animum nocte gravi.
 Quando relinquit poeta blandus suam blanditiam,
 Ejus cithara canora in aula sublime,
 venit vox ad aurem Ossiani a tergo,
 Expergefaciens eius animum in torpore bardorum.
 Est vox annorum, qui ceciderunt, quae adest,
 Colligens omnia huc cum eorum factis.
 Captem ego historias haud futiles,
 Mittam deorum eas in cantionem sine fraude.
 Non flumen, quod est obscurum, melos regis,
 Quando surgit e media contentione chordarum
 Ab manu candida in Lutha saltuum,
 Malvina, forma concinna sine defectu!
 Lutha chordarum, quarum est purissimus sonus !
 Sine silentio super tuis proecipitiis altis,
 Quando pergit candida manus modestiae
 Super citharam sub carmine bardorum.
 O lux cogitationum obscurarum miserarum,
 Quae se-trahunt sursum super animum meum coecum;
 O filia Toscaris galearum durarum,
 Adhibe aurem blando sono qui est lentus !
 Voca tu retro quam celerrime
 Annos sine colore, qui fuerunt.

In diebus regis, cuius erat bellicosa species,
 Meis capillis (complicatis) in plicatura instar cincin-
 narum virginum,
 Prospexi ego ad Calinem undarum,
 A dorso oceani, sub torvitate sine nebula,
 Meo itinere ad insulam Fuarfedam ex adverso,
 Magnam sylvam arborum in sale.
 Misit rex heroum super undam meum gladium,
 Cum plaga haud invalida contra hostes regis
 Malorcholis frigide sibilantium arborum,
 Viri epularum quae non erant parcae in pace.
 Movebatur certamen ab oceano circa principem.
 In sinu Coiledae contraxi ego meum velum,
 Et misi ego gladium ad virum magnum convivorum;
 Agnovit ille arduum insigne heroum,
 Et surrexit cum magnificentia ejus hasta.
 Profectus est princeps ab aula celsa;
 Et prehendit ille meam manum cum metu:
 «Quare venit proles Morvenis bardorum

Come raggio di sol pare e si perde
 Sotto le nebbie della gran Larmone,
 E viene e va per la collina verde;
 Tal de' vissuti eroi la visione
 A me nell'ermo della notte, quando
 Ne adombra il mio pensier geste e persone.
 Poi che ha cessato sue dolcezze il blando
 Cantor, dell'ampia sala alla parete
 In alto la canora arpa fidando,
 All'orecchio mi vien per vie secrete
 Una voce da tergo che mi desta
 Fra 'l silenzio de' bardi e la quiete.
 Delle cadute età la voce è questa
 Che nell'animo mio suona presente,
 E le cose che fur mi manifesta:
 Io le più gravi stringo, e la fuggente
 Memoria in giù fedel mando ai venturi,
 Consegnandola al canto che non mente.
 Non è il canto del re fiume d'oscuri
 Fiotti, ma in mezzo alla tenzone arguta
 Sorge de' suoni armoniosi e puri,
 E limpido discorre in val di Luta,
 Di Luta dalla cara arpa beata
 Non mai di canto fra sue rocce muta,
 Se dolcemente di modestia ornata
 Alle corde la mano erge Malvina,
 Malvina tutta bella e immacolata.
 Oh luce de' pensier, che la meschina
 Stanca mia vita, oscuri e tristi sempre
 Sovra l'animo a me cieco, strascina;
 Oh figliuola di Toscar, dalle tempore
 Dure degli elmi or fa che ai dolci canti
 Il suono delle corde si contempore:
 Tu dalle nebbie, ove infoscati erranti
 Nuotanmi gli anni antichi di lontano,
 Quanto puoi ratta me li chiama innanti;
 Alle corde, o Malvina, ergi la mano.

Nei giorni di Fingal prode sembianza,
 Quando del crine mi scendean le anella
 Delle chiomate vergini all'usanza,
 Io dai dorsi del mar vedea la stella,
 Che nell'azzurra oscurità risplende
 All'onde raggio di gentil fiammella;
 Mentre a Furfeda il mio viaggio tende
 Che nei deserti dell'immenso sale

«ad virum sine constantia, sine facinore?
 «Tonhormod gladiatorum acutorum et hastarum,
 «Vir epuli et convivii in Sardronla,
 «Obliquavit suum oculum circa meam filiam blandam
 «Oinamorulem, cujus est purissimus pectus.
 «Petivit ille, et negavi ego virginem;
 «Cum superbia fuerunt nostri majores sub hostilitate.
 «Venit ille cum certamine quod erat prodigiosum,
 «Ad Fuarfedam velorum cum odio;
 «Fudit ille meum populum super meum populum.
 «Quare venit ad septemtrionem princeps,
 «Ad virum, atque illum cadentem sine facinore?»
 «Non veni ut puerulus instrenuus
 «Ad spectandum sine agendo certationem;
 «Est recordatio magno regi de te ipso,
 «Et de tuis epulis sine defectu in pace.
 «Venit rex ab ardua unda deorsum,
 «Super insulam saltuum et arborum;
 «Non fuisti nubes tu in medio nimborum,
 «Fuit convivium, fuit hospitalitas, fuit carmen.
 «Est hospitium, o princeps, quod elevavit meum gladium;
 «Et forte fortuna sentient tui hostes ejus temperaturam.
 «Non sunt oblivioni nostri amici interea,
 «Et si procul simus ex adverso super sale.»
 «Egregie fili Trenmoris minacium velorum,
 «Est tua vox sicut forma Lodinis acris,
 «Quando loquitur et diruptione nubium,
 «Vir-habitator permagnus coelorum.
 «Est plurimus bellator qui se-curvavit ad convivium,
 «Qui non tollit hodie hastam propter meum angorem:
 «Meo oculo (verso) ad ventum oceani, atque eo mutabili,
 «Non cernuntur in freto vela aequalia :
 «Est chalybs in aula cum morositate,
 «Sine concha guttis-distincta, blanda cum laetitia.
 «Veni, tu o semen procerum, huc;
 «Est nox circa saxetum, atque ea fusca;
 «Audi tu vocem, cujus est elegantissimum melos,
 «A virgine undarum, quarum est frigidissimum sibilus.»
 Super citharam concinnam multarum chordarum
 Surrexit manus-candida, desiderium centuriarum,
 Oinamorul, cujus erat formosissima species.
 In silentio steti ego procul ex adverso;
 Instar lucis (erat) virgo capillorum lente (errantium),
 Virgo pulchra insulae undarum.
 Erant bini oculi radiantes ut binae stellae

Di spesse arbori selva ampia si stende:
 Conforto a Malorcòl manda il ferale
 Colpo della mia spada il re de' prodi,
 Chè una grand'oste quel fidato assale,
 Uom di vivande e di cortesi modi,
 Che saldi stringe nelle sue foreste
 Freddo-fischianti dell'ospizio i nodi:
 Movean dall'oceàn le posse infeste,
 Che a dure strette di guerra crudele
 Teneano il re delle ospitali feste:
 Calai secreto in Còileda le vele,
 Di là inviai la spada all'uom cortese
 L'aita a nunziar del suo fedele.
 Ben ei de' forti il nobil segno intese,
 E, il tronco della grande asta brandito,
 Volò alle navi e per la man mi prese;
 E pur temendo: «A che venisti, o ardito,
 «Di Morven (disse) dal cantar de' bardi
 «A me di geste povero e invilito?
 «Tontormod, uom d'aguzze spade e dardi,
 «Sulla dolce mia figlia Oinamora,
 «Candidissima il sen, torse gli sguardi;
 «E di Sardrònlà, dov'egli ha dimora
 «E regno e mense, mi mandò l'inchiesta,
 «Ch'io gli assenta costei che l'innamora:
 «Non parve a me la parentela onesta;
 «Chè gli avi nostri con superba mente
 «Stetterti a campo in nimistà funesta:
 «Venne ei con una portentosa gente
 «D'esercito, che fe' del popol mio
 «Mucchi sul popol mio miseramente.
 «A che da Morven navigasti al rio
 «Settentrion per me fiacco e caduto
 «D'ogni mia gesta in tenebroso obbio?»
 «Non qui (risposi) inerme e sprovveduto
 «Per sedermi a spettacolo di guerra,
 «Quasi imbellè fanciullo, io son venuto:
 «Di te memoria ben addentro serra
 «Il magno sire e delle larghe mense
 «Che il rallegraro un dì nella tua terra:
 «Su per lo mar, di Fuarfedà alle dense
 «Arbori ascese il re, né già sul viso
 «L'usata gioja il suo venir ti spense:
 «Fosche nubi non fur, ma festa e riso,
 «Ma fur conviti e carme; indi è che il ferro
 «Ti giunse or or dal fianco mio diviso;
 «E qual piaga è la sua, quand'io l'afferro,
 «S'avviseran ben essi i tuoi nemici,
 «Se di soverchio confidar non erro:

Prospicientes per atrum imbrem coelorum,
 Viro errabundo oceani suspiciente sursum,
 Ad radios puros super fluctibus noctis.
 Processi ego cum aurora ad certamen,
 Ad Tormulem magnorum torrentium e saxeto.
 Venit hostis simul,
 Clypeus Tonthormodis umbonum et instrumentorum.
 A latere ad latus sparsa est certatio;
 Occurrimus Tonthormod et ego in duro-discrimine;
 Fracta est a me ejus chalybs sine soliditate:
 Sub vinculum misi regem frigidorum fluctuum.
 Attuli ego ejus manum sub vi lororum
 Ad concham hospitalis Malorcholis;
 Orta est laetitia epuli super principem;
 Ceciderunt hostes a tertia parte mali instrumenti.
 Aversus est Tormod procul ex adverso
 A filia pulchra ciliorum lentorum.
 «Fili Fingalis, (hoc coepit rex)
 «Non est sine effectu quod abibis tu a me;
 «Ponam lumen in navem in pace,
 «Virginem pulchram ciliorum lentorum sine te-
 tricitate;
 «Accendet ignis hic laetitiam
 «Super animum magnificentiae inter facinora ;
 «Sine (observatione) visu non ibit illa modeste
 «In Selma magnorum montium et regum. »
 In aula obscura, gravia
 Curvarunt-se mea cilia in somnum lenem;
 Super meam aurem cecidit murmur modulorum,
 Ut flamen tumulorum, quod mulcet planitiem,
 Flamen, quod fugat in circuitum
 Barbam canam cardui in senectute,
 Obscure profiscens super colles graminis.
 Cujus est illa vox ? Virginis purae Fuarfedae,
 Tollentis lente suum melos in nocte:
 Erat cognitus Virgini meus animus blandus
 Erat cognitus Virgini meus animus blandus
 Instar rivi haud languini e (parte) latere modulorum.
 «Unde est Princeps (est quod dixit virgo)
 «Qui est aspiciens super caeruleam nebulam oceani?
 «Quis est nisi princeps caesariae magnae
 «Nigrae instar alae corvi praecipitiorum?
 «Cerno ego inter flamen ejus cirrum,
 «Et est pulcher ejus motus in dolore.
 «Sunt oculi viri sub lacrymis sine utilitate,
 «Ejus pectore virili surgente lente
 «Super ejus (cor) animum, quae sunt se-dirum
 pentia a se mutuo.

«Perché vivan lontani ed infelici,
 «E di lor terre ne dividan l'onde,
 «Non usiam noi dimenticar gli amici.»
 «– Oh figlio di Tremòr che a queste sponde
 «Conducesti il terror delle tue prore,
 «Ben le parole tue mi son gioconde!
 «Come quelle di Odin suonarmi al core,
 «Allor ch'ei parla dalle nubi rotte,
 «Gran fantasma dei cieli abitatore:
 «Ben fur molti guerrier, che in su le ghiotte
 «Vivande s'incurvaro a' miei convivi,
 «Ma nessun le sue navi ha qui condotte:
 «Volgiti al vento, e ve' se d'uomin vivi
 «Indizio paia su pel mar vegnenti,
 «Quanto più lungi lo tuo sguardo arrivi:
 «Non la festevol conca di lucenti
 «Gocce distinta or la mia sala allegra,
 «Ma squallor da per tutto, arme e spaventi:
 «Vieni, o seme d'eroi, conforto all'egra
 «Afflitta casa, chè la notte omai
 «Colà intorno alla rupe il cielo an negra:
 «Della marina giovinetta i lai
 «In voci di mestissimo concento
 «Soavemente modulati udrai.»
 Venimmo al loco del dolce lamento,
 E sull'arpa salia la bianca mano,
 Caro di mille giovani tormento:
 Lunghi mutando i passi miei pian piano,
 Della vergine a fronte, in fra le belle
 Bellissima, ristetti di lontano:
 Le luci lagrimose eran due stelle
 Raggianti in mezzo di notturna piova,
 Quando placansi i venti e le procelle;
 Quando dai flutti riguardarle giova
 All'uom, che va per l'oceano errante,
 E al puro lume il suo viaggio trova.
 Uscii col primo raggio di levante
 Alla battaglia, di Tormùle all'onda
 Per rotti massi giù precipitante.
 Qui convenne il nemico, e furibonda
 Si diffuse la mischia in ogni lato
 E valicò dall'una all'altra sponda:
 Io con Tontòrmod, d'ampio scudo armato,
 Fattomi al duro paragon de' brandi,
 Come ghiaccio l'acciar gli ebbi spezzato:
 Ei cade, e forza è pur che avvinto io 'l mandì
 Alla sala ospital, dove risorta
 È la letizia degli antichi prandi:
 La terza parte di sua gente è morta,

«Relinque littus et me procul ultra (mare),
 «In erratione saxetorum mecum ipsa.
 «Est proles regum benigna et blanda ;
 «Est meus animus axininitus, o strenue.
 «Quare fuerunt nostri patres ipsorum
 «In inimicitia violenta, o desiderium virginum?»
 «O vox blanda ab ardua insula fluentorum,
 «Quamobrem ploras in nigrore caelorum?
 «Eximium semen Trenmoris, cujus est bellicosissima forma,
 «Non est nebulosus ejus animus et non severus.
 «Non errabis tu in saxeto tecum ipsa,
 «O virgo magnorum oculorum, ciliorum mollium.
 «Sub pectore hoc est vox sine sono ;
 (Non ruet illa ad aurem advenarum)
 «Qui est postulans a me auscultare tuae miseriae,
 «Cum movet misericordia meum animum ad benignitatem.
 «Desere aulam (tu), cujus est blandissimum melos; «Non erit Tormod fluctuum sub dolore.»
 Ceciderunt lora cum aurora ab rege;
 Porrexi ego ei manum teneram virginis.
 Audivit Malorchol me in pace
 In media aula, cujus est altissimus sonitus:
 «O rex Fuarfedae, cujus est ponderosa arbor,
 «Quare esset Tormod sub dolore?
 «Ejus proavis (existentibus) hominibus stringentibus gladios,
 «Et fulgure caelorum illo ipso, in certamine.
 «Fuerunt inimici patres procerum;
 «Est gaudium in hospitalitate mortis;
 «Sunt eorum manus ad conchas canas,
 «Quae obliquantur circa fuscam formam Lodinis.
 «Ad tergum (rejcite) simul vestrum furorem,
 «Atram nubem quae se-inclinavit ab antiquo (tempore).»

En mea facta ipsius, cum circumflectebatur
 Meus cirrus circa meum collum sine senecta;
 Cum esset lux instar vestitus in circuitum
 Filiae nobilis insulae arborum.
 Vocavimus nos retro celerrime
 Annos sine colore, qui fuerunt.

Ei vien legato, e misero la faccia
 Dalla donzella vergognando ha torta.
 «O figlio di Fingàl, non io la taccia
 «D'ingrato porterò : quinci non vai
 «Senza recarne cosa che ti piaccia:
 «Ti seguiran per l'onda i dolci rai
 «Della vergin dai leni archi del ciglio.»
 Tali da Malorcòl detti ascoltai.
 «Fiamma di prode alacritae, o figlio,
 «Trarrai (soggiunse) dall'ardor di lei,
 «Ove nobile fra l'arme insti il periglio;
 «Al tuo fianco verranno gli onesti e bei
 «Sembianti in Selma dei gran re soggiorno,
 «Nè inosservata passerà costei.»
 Poi che bujo e silenzio fe' ritorno,
 Gravi mi cadder le palpèbre, e un molle
 Suono indistinto mi vagava intorno;
 Come talor la lieve aura del colle
 Che lambe la pianura, e la canuta
 Barba del vecchio cardo in giro tolle.
 Onde l'occulta voce emmi venuta?
 È la vergin di Furfeda, che il canto
 Sommesso scioglie nella notte muta:
 Quanto de' carmi è sul mio cor l'incanto
 Il sa ben ella, e come in largo rio
 Schiuder mi ponno dalle ciglia il pianto.
 «Qual sul lido (dicea) tragge desio
 «Là quel guerrier, che nella interminata
 «Cerulea nebbia contemplar vegg'io?
 «È il guerrier dalla chioma inanellata
 «D'alpestre corvo più che l'ali nera,
 «Che inverso Morven desiando guata.
 «Scherzo è la chioma dell'aura leggera:
 «Oh qual negli atti del dolor che l'ange
 «Pur bello è il mover della forma altera!
 «Misero prence! Inutil pianto ei piange,
 «Lento sospir gli affanna il viril petto
 «E il singhiozzar che in sé s'aggruppa e frange.
 «Fuggi, fuggi dal lido, o mio diletto,
 «Lasciami sola pei dirupi errando
 «Sfogar la piena dell'occulto affetto.
 È il figlio di Trenmòr benigno e blando...
 «Ahi non più che una vana ombra son io!
 «Fuggi, fuggi dal lido, io tel comando.
 «Deh chi animò negli avi nostri il rio
 «Furor degli odj e delle alterne offese,
 «O dolce delle vergini desio! »
 «- Voce soave! Oh come il cor la intese!
 «il figlio di Trenmòr sotto il sembante

«Fierissimo non chiude alma scortese.
«O verginella, non vedrai l'amante
«Inverso Morven contemplar dal lido,
«Non andrai sola pei dirupi errante:
«Io dall'intimo petto ascolto un grido
«Che pietà mi comanda (ah non sia questo
«Noto ad orecchio di stranieri infido!)
«O fanciulla dai grandi occhi e dal mesto
«Canto, fa cor: nell'imo, in ch'ei si duole,
«Il tuo prode obbliar non emmi onesto.»
Del re caddero i ceppi al primo sole;
A lui condussi la donzella io stesso,
E a Malorcòl parlai queste parole:
«O sir dell'asta ponderosa, oppresso
«Sotto l'ambascia sua fora il guerriero,
«Seme d'eroi, folgor di guerra anch'esso?
«Sdegno commise i padri vostri al fero
«Screzio; ma in morte è ospital pace, è tronca
«Ogn'ira, è gaudio imperturbato intero:
«Con la forma di Odin fosca, alla conca
«La man porge ognun d'essi, e gli orli obbli-
qua
«Ai labbri, e in cerchio lietamente cionca:
«Spogliatevi su via la mente iniqua,
«Sperdete il nugol di memorie impuro,
«Che su voi scese dall'etade antiqua.»

Tali ai verd'anni miei l'opere furo,
Che a me qual nebbia scolorate, erranti
Fuggian per entro al rimembrare oscuro.
Oh come ratte mi tornaro innanti.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA PRIMARIA

- Biblioteca Italiana* = «Biblioteca Italiana ossia Giornale di letteratura scienze ed arti», (1816-1840), disponibile online all'indirizzo <http://emeroteca.braidense.it/eva/indice_volumi.php?IDTestata=110&CodScheda=207&PS=4&PR=25>.
- Il Conciliatore* [Branca]= *Il Conciliatore. Foglio scientifico-letterario*, a cura di Vittore Branca, III vol., Firenze, Le Monnier, 1948 (1818-19).
- CESAROTTI, *Poesie di Ossian* [Mattioda] = Melchiorre Cesarotti, *Poesie di Ossian*, a cura di Enrico Mattioda, Roma, Salerno, 2000.
- CESAROTTI 1772 = Melchiorre Cesarotti, *Poesie di Ossian antico poeta celtico, trasportate dalla prosa inglese in verso italiano dall'ab. Melchiorre Cesarotti*, Padova, Giuseppe Comino, 1772.
- CESAROTTI 1811= Melchiorre Cesarotti, *Dell'Epistolario di Melchiorre Cesarotti*, Firenze, Molini Landi e Comp, 1811.
- CONDILLAC, *Saggio sull'origine delle conoscenze umane* [Viano] = Étienne Bonnot Condillac, *Saggio sull'origine delle conoscenze umane*, in Id., *Opere*, a cura di A. Viano, Torino, Utet, 1976.
- MACFARLAN 1807 = Robert Macfarlan, *The poems of Ossian in the original Gaelic, with a literal translation into latin, by the late Robert Macfarlan, A. M., together with a dissertation on the authenticity of the poems, by sir John Sinclair, Bart., and a translation from the Italian of the abbe Cesarotti's dissertation on the controversy respecting the authenticity of Ossian, with notes and a supplemental essay, by John M'Arthur, LL. D., published under the sanction of the Highland Society of London*, London, Bulmer, 1807.
- MACPHERSON, *The Poems of Ossian* [Gaskill] = James Macpherson, *The Poems of Ossian and Related Works*, a cura di H. Gaskill, Edinburgh University Press, 1995.
- MAFFEI 1736 = Scipione Maffei, *Il primo canto dell'Iliade d'Omero tradotto in Versi Italiani*, Londra, Brindley, 1736.

- MANZONI, *Carteggi Letterari* [Diafani - Gambacorti] = Alessandro Manzoni, *Carteggi Letterari*, in *Edizione nazionale ed europea delle Opere di Alessandro Manzoni*, a cura di Laura Diafani - Irene Gambacorti, Milano, Centro Nazionale di Studi Manzoniani, vol. 29, 2016.
- MANZONI, *I promessi sposi* [De Cristofaro] = Alessandro Manzoni, *I promessi sposi*, a cura di Francesco De Cristofaro *et alii*, Milano, BUR, 2014.
- MANZONI, *Tutte le lettere* [Arieti] = Alessandro Manzoni, *Tutte le lettere*, a cura di Cesare Arieti, Milano, Adelphi, 1986.
- MARENCO 1797 = Vincenzo Marenco, *Poemetti Italiani a cura del conte Vincenzo Marenco*, Torino, Dalla società letteraria di Torino e presso Michel Angelo Morano, 1797.
- MONTI, *Epistolario* [Bertoldi] = Vincenzo Monti, *Epistolario*, raccolto e annotato da A. Bertoldi, IV, Firenze, Le Monnier, 1929.
- TORTI 1825 = Giovanni Torti, *Oinamora: poemetto d'Ossian recato in terzine da G. Torti sopra una traduzione letterale latina dell'originale celtico*, Milano, Vincenzo Ferrario, 1825.
- TORTI 1853 = Giovanni Torti, *Poesie complete di Giovanni Torti, con un discorso di G. B. Cereseto sulla vita e gli scritti dell'Autore*, Genova, Gio Grondona Q. Gius., 1853.
- TORTI 1818 = Giovanni Torti, *Sulla poesia. Sermone di Giovanni Torti*, Milano, dalla tipografia di Vincenzo Ferrario, 1818.

BIBLIOGRAFIA SECONDARIA

- ALBONICO 2007 = Maria Cristina Albonico, *Le riflessioni sulla poesia*, in VERDINO 2007, 55-66.
- ANTONELLI - MOTOLESE - TOMASIN 2014 = Giuseppe Antonelli - Matteo Motolese - Lorenzo Tomasin, *Storia dell'italiano scritto. Poesia*, Roma, Carocci, 2014.
- BALDACCI - INNAMORATI 1963 = Luigi Baldacci - Giuliano Innamorati, *Poeti minori dell'Ottocento*, tomo II, Napoli, Ricciardi, 1963.
- BALDASSARRI - SALMASO 2004 = Guido Baldassarri - Valentina Salmaso, *Oltre Cesarotti. Esempi di traduzioni ossianiche nell'Ottocento*, in «Italianistica», 1 (2004), 51-69.

- BALDASSARRI 1989-1990 = Guido Baldassarri, *Sull'Ossian di Cesarotti*, in «La Rassegna della Letteratura Italiana», XCIII (1989), 25-58, e XCIV (1990), 5-68.
- BELLORINI 1894 = Egidio Bellorini, *Giovanni Torti*, in *Scritti biografici*, a cura di Achille Mauri, Firenze, 1894, vol. I, 200-222.
- BERENGO 1980 = Marino Berengo, *Intellettuali e librai nella Milano della Restaurazione*, Torino, Einaudi, 1980.
- BERTANA 1899 = Emilio Bertana, *Arcadia lugubre e preromantica (Il Solitario delle Alpi)*, Spezia, Edizioni dell'Iride, 1899.
- BINNI 1985 = Walter Binni, *Preromanticismo italiano*, Firenze, Sansoni, 1985 [I ed. 1947].
- BOZZI 2013 = Stefania Bozzi, *Introduzione*, in Vincenzo Monti, *In morte di Ugo Bassville: cantica*, a cura di Stefania Bozzi, Milano, Mimesis, 2013, IX-XXVI.
- BRETTONI 2004 = Augusta Brettoni, *Idee settecentesche sulla traduzione: Cesarotti, i francesi e altri*, in BRUNI - TURCHI 2004, 17-51.
- BRUNI - TURCHI 2004 = *A gara con l'autore. Aspetti della traduzione nel Settecento*, a cura di Arnaldo Bruni - Roberta Turchi, Roma, Bulzoni, 2004.
- BUFFATTI 2020 = Luigia Buffatti, *Scipione Maffei traduttore dell'Iliade*, in «Quaderni di Storia», 92 (2020), 183-197.
- COLUCCIA 2005 = Giorgio Coluccia, *Tradizione e traduzioni. La mediazione di Melchiorre Cesarotti*, Lecce, Manni, 2005.
- COOKE 1971 = Catherine Cooke, *La traduzione cesarottiana delle poesie di Ossian*, in «Aevum», 5, 1 (1971), 340-357.
- COSSUTTA 2009 = Fabio Cossutta, *Le visioni sacre fra sette e ottocento*, in *La Bibbia nella letteratura italiana, Dall'illuminismo al decadentismo*, a cura di Pietro Gibellini, Brescia, Morcellina, 2009, vol. I, 63-85.
- DE LOLLIS 1929 = Cesare De Lollis, *Saggi sulla forma poetica italiana dell'Ottocento*, Bari, Laterza, 1929.
- GILARDINO 1982 = Sergio Maria Gilardino, *La scuola romantica. La tradizione ossianica nella poesia dell'Alfieri, del Foscolo e del Leopardi*, Ravenna, Longo, 1892.
- GORNI 1993 = Guglielmo Gorni, *Metrica e analisi letteraria*, Bologna, Il Mulino, 1993.
- MARCHI - VIOLA 2009 = Gian Paolo Marchi - Corrado Viola, *Il letterato e la città. Cultura e istituzioni nell'esperienza di Scipione Maffei*, Verona, Cierre Edizioni, 2009.

- MARI 1994 = Michele Mari, *Momenti della traduzione tra Settecento e Ottocento*, Milano, Istituto di propaganda libraria, 1994.
- MAZZIOTTI 1981 = Anna Maria Mazziotti, *Per una rilettura delle Visioni di Alfonso Varano*, in «La rassegna della Letteratura Italiana», 85-87, 1-2 (1981), 114-130.
- OTTOLINI 1941 = Angelo Ottolini, *Lettera del Torti all'Aporti a proposito di una versione latina de "La Pentecoste" del Manzoni*, in «Archivio storico lombardo», 19-20, 6 (1941), 165-174.
- ROGGIA 2013 = Carlo Enrico Roggia, *La lingua della poesia nell'età dell'illuminismo*, Roma, Carocci, 2013.
- ROGGIA 2007 = Carlo Enrico Roggia, *Narrazione e sintassi nelle Poesie di Ossian di Cesarotti*, in *Studi in onore di Pier Vincenzo Mengaldo per i suoi settant'anni*, a cura degli allievi padovani, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2007, 711- 733
- ROMAGNANI 1998 = *Scipione Maffei nell'Europa del Settecento*. Atti del Convegno, Verona, 23-25 settembre 1996, a cura di Gian Paolo Romagnani, Verona, Cierre edizioni, 1998.
- SCALESSA 2019 = *Torti, Giovanni Battista Pietro Maria*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2019, vol. 96, 400-403.
- SERIANNI 2002 = Luca Serianni, *Profilo linguistico della poesia neoclassica*, in Id., *Viaggiatori, musicisti, poeti: saggi di storia della lingua italiana*, Milano, Garzanti, 2002, 212-253.
- SERIANNI 2014 = Luca Serianni, *Narrazione in terzine*, in ANTONELLI - MOTOLESE - TOMASINI 2014, 89-101.
- STRAZZABOSCO 2007 = Stefano Strazzabosco, *Introduzione*, in Alfonso Varano, *Visioni sacre e morali*, a cura di Stefano Strazzabosco, Parma, Fondazione Pietro Bembo - Ugo Guanda editore, 2007, VII-LXXXIV.
- VERDINO 2007 = *Giovanni Torti (1774-1852), tra letteratura e impegno patriottico*. Atti del convegno di Genova, a cura di Stefano Verdino, Genova, Accademia Ligure di Scienze e di Lettere, 2007.
- VERZINI 2003 = Riccardo Verzini, *Introduzione*, in Alfonso Varano, *Visioni sacre e morali*, a cura di Riccardo Verzini, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2003, 9-38.