

UN OMERO “RAGIONATO”:  
ALCUNI ASPETTI DI RIFORMA POETICA NELLA  
TRADUZIONE DELL’*ILLIADE* DI MELCHIORRE  
CESAROTTI

Maddalena La Rosa  
Università degli Studi di Milano

RIASSUNTO: Il presente contributo si propone di mettere in luce alcuni aspetti traduttivi e teorici dell’immenso (e ancora poco approfondito) lavoro svolto da Melchiorre Cesarotti sull’*Iliade*: al di là della riscrittura de *La Morte di Ettore* (1795), questo ha avuto come esito due edizioni in dieci tomi del poema (Penada, 1786-1794; Brandolese, 1798-1802) comprendenti un *Ragionamento* preliminare, un eccezionale apparato di note e due distinte traduzioni, di cui una letterale in prosa e una “bella infedele” in versi, volta a restituire l’*Iliade* che Omero avrebbe scritto se fosse vissuto nel Settecento. Delle principali tendenze riformatrici confluite in questa versione poetica l’articolo intende offrire una panoramica, in particolare, degli interventi mossi da un’istanza di razionalizzazione, sia sul piano linguistico (nel rifiuto degli stilemi più arcaici della lingua omerica), sia su quello poetico (la questione della verosimiglianza e del “mirabile”) e retorico (in particolare, il trattamento delle similitudini).

PAROLE CHIAVE: Melchiorre Cesarotti, Omero, *Iliade*, traduzione letteraria, teoria della traduzione, *querelle des Anciens et des Modernes*, Settecento, Illuminismo

ABSTRACT: The paper aims to highlight some translational and theoretical aspects of the monumental (and still little explored) work carried out by Melchiorre Cesarotti on Homer’s *Iliad*. Beyond his rewriting of *La Morte di Ettore* (1795), this work resulted in two editions of the poem (Penada 1786-1794 and Brandolese 1798-1802, both in ten volumes), which include a preliminary *Ragionamento*, an exceptional set of notes, and two different translations: one literal in prose and one unfaithful in verse, aimed at restoring the *Iliad* that Homer would have written if he had lived in the XVIIIth century. The article provides an overview of the main reformist tendencies that shaped this poetic version, with a focus on the interventions driven by rationalism. Specifically, it examines linguistic

adjustments (such as the rejection of archaic stylistic features in the Homeric language), as well as poetic (the question of verisimilitude and the “mirabile”) and rhetorical considerations (particularly in the translation of similes).

KEY-WORDS: Melchiorre Cesarotti, Homer, *Iliad*, literary translation, translation studies, *querelle des Anciens et des Modernes*, 18<sup>th</sup> century, Enlightenment

\*\*\*

## 1. MELCHIORRE CESAROTTI E LA SFIDA OMERICA

Variamente definito “maestro”, mediatore, erudito, poligrafo, filosofo, teorico, polemi-  
sta,<sup>1</sup> Melchiorre Cesarotti è una delle figure più rilevanti del panorama culturale settecen-  
tesco di una regione di confine e aperta alle idee d’oltralpe come la Repubblica di Venezia:  
nota è l’impronta lasciata dai suoi lavori più fortunati, ovvero le traduzioni dei *Canti di*  
*Ossian* di Macpherson e il *Saggio sulla filosofia delle lingue*, a cui tradizionalmente si ri-  
conosce un fondamentale contributo per la creazione di una poetica “preromantica” in  
Italia e la diffusione delle più aggiornate teorie linguistiche inglesi e francesi. Ciò che tut-  
tavia continua a rimanere in ombra, nonostante la sua rilevanza biografica, è l’attività di  
grecista che Cesarotti porta avanti a partire dalla nomina alla cattedra di greco ed ebraico  
dell’Università di Padova nel 1768 fino all’inizio del nuovo secolo e all’allestimento della  
sua *opera omnia* (di cui circa la metà è occupata dalle versioni dal greco): in particolare,  
rispetto all’immenso lavoro di traduzione, critica e riscrittura svolto sull’*Iliade*, non molti  
sono gli studi specificamente dedicati, tanto più che con pochissime eccezioni<sup>2</sup> essi sono  
fortemente datati,<sup>3</sup> oppure vertono su questioni latamente culturali o estetiche,<sup>4</sup> o ancora

<sup>1</sup> Si veda, in questa direzione, il celebre saggio di Binni, *Melchiorre Cesarotti e la mediazione dell’Ossian* (cfr. BINNI 1947) o l’inserimento del padovano da parte di Emilio Bigi tra i *Critici e storici della poesia e delle arti del secondo Settecento* (cfr. BIGI 1960).

<sup>2</sup> Ci si riferisce a MARI 1994; RANZINI 1998; FAVARO 2002; FEDI 2002; BALDASSARRI 2003; MATARRESE 2011.

<sup>3</sup> Cfr. DEL PINTO 1898; OSTI 1913; GATT 1919.

<sup>4</sup> Cfr. CERRUTI 1970; PUPPO 1975; ANDREONI 2003: 63-102.

considerano l’Omero cesarottiano solo come spunto o “pre-testo” dell’opera di Monti o di Foscolo.<sup>5</sup>

È possibile che le ragioni di tale sfortuna critica siano, innanzitutto, di natura pratica: definita nel *Piano ragionato di traduzioni dal greco*, redatto proprio per la sua cattedra padovana, «il solo poema di cui la traduzione intera possa con moral sicurezza credersi desiderata e gradita da tutti gli uomini di lettere» (al contrario della restante letteratura greca, di cui è proposta una lettura antologica e in traduzione),<sup>6</sup> all’*Iliade* Cesarotti dedica senz’altro il suo lavoro più ricco per complessità e mole. Tale impegno ha come esito due diverse edizioni pubblicate a Padova in dieci volumi – la prima tra il 1786 e il 1794 presso l’editore Penada e la seconda tra il 1798 e il 1802 presso l’editore Brandolese –,<sup>7</sup> comprendenti due traduzioni, un ponderoso *Ragionamento storico-critico* preliminare e un eccezionale (per ricchezza ed erudizione) apparato di note; infine, come completamento del piano editoriale e di riforma poetica, va citata la vera e propria riscrittura del poema proposta con *La Morte di Ettore* del 1795.

Attraverso questi volumi, in cui sono diffusamente raccolti spunti e provocazioni polemiche sotto i diversi profili della critica letteraria, della traduttologia e della poetica, il padovano intende esprimere tutta la propria militanza modernista, portando avanti la battaglia anti-omerica avviata già ai tempi dell’*Ossian*: questa si esprime *in primis* nella scelta radicale di fornire due distinte versioni del poema, una letterale in prosa e una “bella infedele”<sup>8</sup> in endecasillabi sciolti, quest’ultima volta a correggere l’originale e a restituire l’*Iliade* che Omero avrebbe scritto se fosse vissuto nel secolo della ragione.

Tra le varie tendenze riformatrici che Cesarotti fa confluire nella traduzione poetica,<sup>9</sup> il presente contributo intende presentare alcuni interventi mossi da un’istanza di

<sup>5</sup> Si vedano, a titolo di esempio: MARI 1982; BRUNI 1989; ID. 2002.

<sup>6</sup> CESAROTTI 1882: 25. Stando alla cronologia più aggiornata di Chiancone (cfr. CHIANCONE 2012: 64-65), il *Piano* sarebbe stato redatto nel 1771. Sul valore modernista della didattica cesarottiana e sull’importanza ideologica degli scritti teorici di accompagnamento alle sue traduzioni, mi permetto di rimandare a LA ROSA 2019.

<sup>7</sup> CESAROTTI 1786-1794 e ID. 1782-1802.

<sup>8</sup> Il dibattito settecentesco sulla traduzione si inserisce, com’è noto, nella più ampia e longeva *querelle des Anciens et des Modernes*: per un inquadramento di tali (complesse) questioni, si rimanda almeno a MOUNIN 1955; BRUNI - TURCHI 2004; FUMAROLI 2005.

<sup>9</sup> Di queste si dà un’efficace panoramica in MARI 1994, contributo fondamentale anche per aver fatto chiarezza sul complesso piano editoriale dell’opera.

razionalizzazione, sia sul piano linguistico (nel rifiuto degli stilemi più arcaici della lingua omerica), sia su quello poetico (la questione della verosimiglianza e del “mirabile”) e retorico (in particolare, il trattamento delle similitudini).

## 2. LA “NATURALIZZAZIONE” DELLA LINGUA OMERICA

Rispetto ai tratti tipici della lingua omerica, Cesarotti manifesta insofferenza prevedibilmente verso gli stilemi più arcaici e oralistici di epiteti, formule, ripetizioni ed elenchi<sup>10</sup> (senza naturalmente poterne ancora avere un’adeguata comprensione storico-linguistica).

La posizione non è inedita, ma recupera un tema tipico della critica omerica, largamente presente nel dibattito interno alla *querelle des Anciens et des Modernes* e nelle prolusioni dei diversi traduttori: per quanto riguarda in particolare gli epiteti, Cesarotti nel *Ragionamento preliminare* difende la necessità di conservarli nella traduzione in prosa, sottolineandone l’interesse etimologico e linguistico, ma per la versione poetica si distanzia sia dalla resa pedantesca di Anton Maria Salvini sia dalle successive, neoclassiche e creative, di Foscolo e di Monti, collocandosi (secondo una posizione più volte difesa nei suoi scritti teorici) nel solco dei traduttori francesi. Tra questi, il classicista moderato Paul Jérémie Bitaubé – di cui si apprezza nel *Ragionamento storico-critico* la capacità di coniugare alla «scrupolosa fedeltà» della traduzione una «discussione tranquilla» dei difetti omerici –<sup>11</sup> nelle *Réflexions sur Homère* preposte alla sua versione in prosa aveva difeso la scelta di non tradurre gli epiteti in tutte le loro occorrenze, sostenendo che in Omero «la marche rapide de ses vers et le goût de son siècle peuvent faire passer ces répétitions», mentre esse al contrario «seroient trop choquantes dans notre Langue»: <sup>12</sup> similmente, Cesarotti opta per l’eliminazione della maggior parte degli epiteti, o in alternativa per una loro sostituzione con attributi pertinenti alla circostanza narrativa.

<sup>10</sup> Viceversa, nota Baldassarri, nella traduzione dell’*Ossian* Cesarotti si era servito di tali stilemi per investire l’opera di una più alta dignità epica (cfr. BALDASSARRI 2003: 98). Com’è noto, una piena comprensione della formularità omerica si avrà solo all’inizio del Novecento grazie al saggio fondativo di Milman Parry, *L’épithète traditionnelle dans Homère* (cfr. PARRY 1928).

<sup>11</sup> CESAROTTI 1782-1802, I: 149.

<sup>12</sup> BITAUBÉ 1780, I: 99.

In effetti, tale principio di “naturalizzazione” del testo antico rispetto alla lingua e al secolo di arrivo proposto da Bitaubé<sup>13</sup> è pienamente ripreso dal padovano, che lo converte in una capillare polemica espressa nelle note di commento e concentrata in particolare nel canto I, dove molti di questi epiteti compaiono per la prima volta. Qui la trattazione teorica più distesa del fenomeno è affidata a una nota al v. 58 (in riferimento alla celebre espressione *πόδας ὠκύς*, ‘dal piè veloce’),<sup>14</sup> in cui Cesarotti sottolinea come l’aspetto più intollerabile nell’utilizzo degli epiteti sia la loro frequente incongruenza con la circostanza narrativa, rispetto alla quale Omero sembrerebbe quasi intenzionalmente scegliere sempre l’attributo meno appropriato. Così Cesarotti espone sinteticamente la sua «Teoria degli epiteti fondata non sull’esempio Omerico, ma sulla ragione»:

O parlano i personaggi, o il Poeta. Se quelli, non è punto irragionevole che usino tra di loro opportunamente termini lusinghieri e onorifici, secondo l’uso della nazione e del secolo, però senza scialacquo, e con qualche scelta: se il Poeta, egli può giudiziosamente usarli ed ometterli, e usandoli dee ricever la legge non dall’etichetta, nè dal Blasone, e nemmeno dal carattere general del suo personaggio, ma dalla circostanza in cui parla, e dal punto di vista sotto il quale vuol collocarlo.<sup>15</sup>

La critica all’inopportunità degli epiteti in assenza di una loro coerenza semantica rispetto al contesto diventa quindi tra le più ricorrenti nelle note di commento, e non di rado è espressa con un’ironia tipicamente cesarottiana:

<sup>13</sup> In un intervento recitato all’Accademia di Berlino, Bitaubé critica le traduzioni letterali di Pierre de Ronsard sottolineando che egli «fut, en voulant imiter les anciens, littéral jusqu’à l’excès, puisqu’il transplanta dans ses vers les mots mêmes des auteurs Grecs, sans chercher à les *naturaliser* dans ce nouveau terroir» (corsivo mio; cfr. BITAUBÉ 1781: 474).

<sup>14</sup> Si indica sempre il canto di riferimento dell’*Iliade* attraverso le lettere dell’alfabeto greco per il testo originale, e con i numeri romani per il corrispondente canto nella traduzione poetica; per permettere una migliore comprensione di quest’ultima, si citano sempre il testo greco (così come riportato nell’edizione) e/o la traduzione letterale in prosa dello stesso Cesarotti, segnalandola con gli apici singoli alti, a differenza della traduzione poetica, inserita tra virgolette basse. Per quanto riguarda le citazioni dalla traduzione poetica, il corsivo è sempre da considerarsi un mio intervento, finalizzato a evidenziare le parti più significative rispetto all’analisi proposta. Per una maggiore uniformità con le versioni cesarottiane, anche nel commento ci si riferisce alle divinità e agli eroi omerici attraverso i nomi latini. Si cita sempre dall’edizione Brandolese (cfr. CESAROTTI 1782-1802).

<sup>15</sup> CESAROTTI 1782-1802, II: 22-23, n. a.

Era questo il luogo di pensare se le navi fossero curve, o bislunghe?<sup>16</sup> [cfr. A 170 *σὺν νηυσὶ κορῶνισιν*, ‘colle curve navi’ = I 249 «coi legni miei»].

Il termine ben-abitata non è fratello, o parente di popolata? Questo epiteto è molto conveniente ad una città, che si rappresentò pur ora scarsissima d’abitatori<sup>17</sup> [cfr. B 133 *Ἰλίου ... εὔναιόμενον πτολίεθρον*, ‘la ben-abitata città di Troja’ = II 137 «la perfida Troja»].

La fertilità del terreno non ha ella un gran rapporto coll’atto di depor le arme<sup>18</sup> [cfr. Γ 89 *τεύχεα κάλ’ ἀποθέσθαι ἐπὶ χθονὶ πολυβουτείρη*, ‘depongano le belle arme sulla terra multi-nutrice’ = III 130 «posin l’arme»].

I medesimi criteri valutativi intervengono anche nei rari casi di epiteti apprezzati e conservati nella traduzione, di cui sono enfatizzate (sulla base di un concetto di autorialità del tutto forzato per il testo omerico) ora l’adeguatezza, ora la musicalità, ora il valore neoclassicamente decorativo:

L’epiteto di lungi-saettante ozioso in qualche altro luogo è qui collocato mirabilmente. Esso indica indirettamente ciò che i Greci debbano temer dal Dio protettor di Crise, se non esaudiscono la sua preghiera. La finezza però consiste nell’aver usato un epiteto perpetuo in un senso particolare e proprio della circostanza<sup>19</sup> [cfr. A 21 *ἐκηβόλον Ἀπόλλωνα*, ‘il lungi-saettante Apollo’ = I 32 «arcier che ben da lungi impiaga»].

Questo è uno di quegli epiteti che devono conservarsi gelosamente. Il fragor del mare, come ben osserva il Sig. Bitaubè, contrasta col tristo silenzio di Crise, e rende la scena più pittoresca<sup>20</sup> [cfr. A 34 *πολυφλοίσβοιο θαλάσσης*, ‘del multi-fremente mare’ = I 51 «ondifremente»].

<sup>16</sup> Ivi, II: 52, n. a.

<sup>17</sup> Ivi, II: 190, n. a.

<sup>18</sup> Ivi, III: 75, n. b.

<sup>19</sup> Ivi, II: 14, n. a (particolarmente precisa la resa nella traduzione poetica di questo epiteto, apprezzato per il suo valore prolettico rispetto alla successiva peste scagliata da Apollo, cui allude Cesarotti con l’utilizzo del verbo “impiagare”).

<sup>20</sup> Ivi, II: 17, n. d.

Nella Vers. Poet. io non ho voluto omettere nemmeno l'arco d'argento. Tutto ciò che dà vaghezza e non disdice dee rilevarsi<sup>21</sup> [cfr. A 37 Ἀργυρότοξ', 'O tu dall'arco-d'argento' = I 55 «Sir dall'arco d'argento»].

Questo epiteto non è posto a caso. Quanto più Criseide era bella, tanto più Achille doveva soffrir con dispetto di vedersela rapire. Agamennone gode di fargli sentire la sua maligna compiacenza nel ferirlo sul vivo<sup>22</sup> [cfr. A 184 Βρισηΐδα καλλιπάρηον, 'Briseide di-bella-guancia' = I 274 «Briseide di rosata guancia»].

Alla luce di queste considerazioni, sono diversi i casi in cui Cesarotti – in virtù della libertà creativa rivendicata nella traduzione poetica – non si fa scrupolo di sostituire gli attributi esistenti o di aggiungerne di nuovi con un significato più pertinente, procedendo perciò in direzione opposta rispetto all'originaria funzione prosodica e caratterizzante dell'epiteto (del resto, ancora lontana dall'essere teorizzata):<sup>23</sup> un esempio di questa tendenza, emblematico per il ribaltamento semantico operato sul testo originale, è presente nel canto VI all'interno della lunga digressione genealogica con cui Glauco si presenta a Diomede e in cui è citata Antea, moglie di Preto, la quale, invaghitasi dell'ospite Bellerofonte e da questi rifiutata, mente al marito denunciandone un tentativo di violenza e mandandolo così in rovina; a costei, da Omero indicata come δῖ' Ἄντεια, 'la divina Antea' (Z 160), nella traduzione poetica è associato il più coerente attributo di «sciagurata» (VI 211).<sup>24</sup>

In generale, si potrebbe affermare che sono tutte le forme di ridondanza dell'*Iliade* a suscitare avversione nel padovano, che ne fa uno degli oggetti principali dei suoi strali polemici nelle note di commento:

<sup>21</sup> Ivi, II: 17, n. e.

<sup>22</sup> Ivi, II: 55, n. f.

<sup>23</sup> «L'épithète fixe dans Homère s'emploie invariablement sans rapport avec l'action momentanée quelle qu'elle soit, et [...] l'épithète générique ne vise pas la caractéristique distinguant un héros d'un autre, mais seulement la caractéristique qui en fait un héros» (PARRY 1928: 147).

<sup>24</sup> Una simile correzione, meno divergente, riguarda il caso di Ebe, coppia degli dei presentata all'inizio del canto IV attraverso l'epiteto πόντια, 'beata' (Δ 2), così commentato in nota: «Acconciamente Ebe, la Dea della Gioventù, è fatta coppia degli Dei, per indicare, come ben osserva Madama Dacier, che gli Esseri celesti godono d'una giovinezza perpetua. Ma l'epiteto di fresca, o bella, o leggiadra, o ridente non le avrebbe calzato meglio che quello di venerabile (*potnia*)?» (CESAROTTI 1782-1802, II: 216, n. a). Coerentemente, nella traduzione poetica, la dea diventa «la bell'Ebe» (IV 3).

La repetizione in questo luogo annoja tanto di più perchè il pressante bisogno [...] esigeva dal messo ben più di celerità che d'accuratezza<sup>25</sup> [cfr. M 357-363 = M 344-347].

Convien dire che Tetide trovasse questa comparazione straordinariamente bella, poichè si compiace di ripeterla due volte, anzi quattro nello stesso libro<sup>26</sup> [cfr. Σ 437-438 = Σ 57-58].

Di conseguenza, non stupisce che un trattamento analogo a quello riservato agli epiteti sia a maggior ragione applicato ai versi e alle scene formulari.<sup>27</sup> Della prima categoria Cesarotti condanna con particolare insistenza le formule di introduzione e conclusione dei dialoghi, di cui – riprendendo le critiche soprattutto di Antoine Houdar de La Motte e Jean Terrasson – biasima la «sazievole uniformità»<sup>28</sup> (ossia, la stessa formularità) in quanto causa di continue ripetizioni, di incongruenza rispetto alla circostanza narrativa o al personaggio coinvolto e – aspetto più fastidioso per la sua sensibilità teatrale – di un insopportabile rallentamento dell'azione:

La lentezza d'Omero contrasta spesso col carattere dei suoi personaggi. Mercè l'espressione lenta, e le frasi oziose del Poeta, essi non hanno mai fretta nemmeno nei momenti del maggior impeto. Come qui, poichè Calcante parlò, non solo ci avverte che ha parlato, ma insieme anche ch'egli si pose a sedere: e intanto Agamennone furioso, come ben tosto si rappresenta, stassi tranquillo ad aspettare che il Profeta siasi seduto a bell'agio, indi pur a bell'agio si leva (*surrexit*). Il Poeta non doveva egli colla speditezza della frase rappresentarci l'impazienza del Re, come ce ne dipinge ben tosto divinamente il furore?<sup>29</sup> [cfr. A 101 ἦτοι ὁ γ' ὡς εἰπὼν κατ' ἄρ' ἔζετο, 'Egli ciò detto si mise a sedere'].

<sup>25</sup> Ivi, VI: 274, n. a.

<sup>26</sup> Ivi, VIII: 301, n. a.

<sup>27</sup> La critica alla formularità e alla ridondanza di Omero raggiunge il massimo grado di organicità teorica nell'inserimento – in coda alle traduzioni del canto II – delle *Osservazioni* di Alexander Pope, Bitaubé, Guillaume Dubois de Rochefort e, infine, dello stesso Cesarotti riguardo il *Catalogo d'Omero*, ossia il celebre *Catalogo delle navi*, lungo elenco di tutte le flotte alleate dell'esercito acheo giunte a Troia (B 494-759), definito da Cesarotti «l'equileo dei Traduttori», con riferimento a un antico strumento di tortura (CESAROTTI 1782-1802, II: 364).

<sup>28</sup> Ivi, II: 52, n. c.

<sup>29</sup> Ivi, II: 32-33, n. a.

Nella traduzione poetica, al fine di conferire insieme variazione e rapidità, queste formule sono generalmente sostituite da un ampio ventaglio di *verba dicendi* (collocati spesso «a mezzo del verso») che, a mo' di didascalie teatrali, scandiscono le diverse battute degli attori.<sup>30</sup> Si veda qualche esempio tratto ancora dal canto I, in particolare nella scena dell'assemblea degli Achei e della lite tra Agamennone e Achille, che Cesarotti tenta di rendere il più possibile vivace e appassionata:

A 73 ὅς σφιν εὐφρονέων ἀγορήσατο, καὶ μετέειπεν, 'Egli assennatamente parlamentò fra loro, e disse' = I 104-105 «Ei si raccoglie, e parla / voci di senno».

A 84 Τὸν δ' ἀπαμειβόμενος προσέφη πόδας ὠκὺς Ἀχιλλεύς, 'A lui rispondendo parlò Achille dal piè veloce' = I 119 «quei ripigliò».

A 130 τὸν δ' ἀπαμειβόμενος προσέφη κρείων Ἀγαμέμνων, 'A questo ripigliando, disse il regnante Agamennone' = I 188-189 «con ghigno amaro / rispose Agamennone».

A 148 Τὸν δ' ἄρ' ὑπόδρα ἰδὼν προσέφη πόδας ὠκὺς Ἀχιλλεύς, 'A lui torto guatandolo rispose Achille di piè-veloce' = I 218-219 «Occhio di foco / ver lui rivolse il fier Pelide».

A 215 Τὴν δ' ἀπαμειβόμενος προσέφη πόδας ὠκὺς Ἀχιλλεύς, 'A lei rispondendo disse Achille dal-piè-veloce' = I 304 «soggiunse Achille».

A 285 τὸν δ' ἀπαμειβόμενος προσέφη κρείων Ἀγαμέμνων, 'A questo rispondendo disse il regnante Agamennone' = I 406 «Agamennón ripiglia».<sup>31</sup>

Tanto più indigeste per Cesarotti risultano le varie scene formulari che costellano l'*Iliade*, ossia quei momenti descrittivi e secondari rispetto all'azione principale espressi

<sup>30</sup> Ivi, II: 52-53, n. c.

<sup>31</sup> Un diverso esempio di variazione e snellimento dell'originario stile formulare è offerto dal canto IV, dove nel corso della battaglia – per indicare la morte di un eroe – ricorre la locuzione τὸν δὲ σκότος ὄσσε κάλυψεν, 'gli occhi gli si ricopersero di caligine' (cfr. Δ 461, 503, 526): per ciascuna di queste occorrenze, Cesarotti opta per una resa diversa e più o meno sintetica, traducendo rispettivamente «tenebria di morte / fasciò gli occhi» (IV 545-546), «la morte / d'infinita caligine profonda / gli preme gli occhi» (IV 606-608), «si dibatte e spira» (IV 641).

tramite gruppi di versi perfettamente identici (dallo scoppio di una battaglia all’allestimento di un banchetto, dallo svolgimento di un rituale religioso alla vestizione di un eroe): il padovano ancora una volta riporta in nota e accoglie *in toto* le feroci critiche di Terrasson («Omero portò il vizio della ripetizione al di là d’ogni misura e d’ogni credenza») e La Motte («Non si comprende abbastanza ciò che potesse indurre Omero a un difetto portato a termini così eccessivi»),<sup>32</sup> estendendo la polemica più in generale all’intera categoria delle scene didascaliche e “di passaggio”, che, anche quando non ripetute, risultano da un punto di vista poetico – per dirla con categorie del tutto cesarottiane – “pedantesche” e poco “interessanti” (ovvero moralmente esemplari).<sup>33</sup>

Nella traduzione poetica, Cesarotti opta ancora una volta per una semplificazione (se non per la completa eliminazione) di questo tipo di scene ripetitive, oppure per una resa poeticamente connotata, spesso in direzione di un maggiore approfondimento psicologico: ad esempio, ancora nel canto I, la linearità dei versi A 304-305 Ὠς τὼ γ’ ἀντιβίοισι μαχέσσαμένω ἐπέεσσιν / ἀνστήτην λύσαν δ’ ἀγορῆν παρὰ νηυσὶν Ἀχαιῶν, ‘Così essi battagliando con vicendevoli parole s’alzarono, e sciolsero il parlamento presso le navi degli Achei’ è smossa nella ben più sentimentale traduzione «così l’un l’altro / si rampognano i Duci, e muto, e mesto / si discioglie il Consiglio» (I 435-436); nel canto II, quando Agamennone fa un sacrificio a Giove e per descriverlo vengono usati gli stessi versi del precedente sacrificio di Crise ad Apollo (A 458-469 = B 421-432), Cesarotti opta per una traduzione più sintetica e intima come «Ma il Re tranquillo, e del suo fato ignaro / compie l’augusto sacrificio» (II 555-556); infine, nell’ultimo canto, il padovano ritiene che possa giovare alla versione poetica la completa eliminazione dei versi Ω 265-280, ossia la preparazione del carro di Priamo da parte dei figli per la missione di supplica ad Achille («Tutto questo dettaglio è inopportuno e importuno perchè ritarda l’azione, e raffredda l’interesse» ).<sup>34</sup>

<sup>32</sup> Per una sintesi di tali posizioni, si veda l’ampia discussione riportata in una nota al canto VIII in riferimento ai versi Θ 58-65 di descrizione dell’inizio di una battaglia, alcuni dei quali sono presenti già nei canti II (B 809-810 = Θ 58-59) e IV (Δ 446-451 = Θ 60-65): cfr. CESAROTTI 1782-1802, V: 170-173, n. a.

<sup>33</sup> Per una contestualizzazione di tali termini nella critica cesarottiana, si veda ancora LA ROSA 2019.

<sup>34</sup> CESAROTTI 1782-1802, X: 158, n. a.

### 3. VEROSIMIGLIANZA E “MIRABILE”

Oltre ad alimentare l'intolleranza per le ripetizioni, il razionalismo di Cesarotti abbraccia convintamente anche la categoria della verosimiglianza e si manifesta in una severa reprimenda contro quelle scene che risultano ai suoi occhi poco realistiche, quando non totalmente illogiche. I criteri con cui il padovano giudica più o meno ragionevoli i comportamenti dei personaggi sono vari e ben poco sistematici: bastino, anche in questo caso, pochi esempi per farsi un'idea dell'energia polemica che muove la traduzione e il commento.

Nel canto IX, quando si prepara l'ambasceria per Achille e Nestore sceglie per primo Fenice, il vecchio precettore dell'eroe, Cesarotti – come già Terrasson – si stupisce che questi non fosse nella tenda a consolare il suo protetto, ma viceversa si trovasse al servizio dell'avversario Agamennone:

Fenice non poteva in alcun modo esser con decenza nel campo. Eraci restato? Ciò repugna alla sua condizione, e all'affetto per il suo allievo. Ci tornò poscia? in qual figura? Come amico dei Greci? Achille non lo avrebbe sofferto. Come spia d'Achille? con qual occhio i Greci avrebbero guardato un uomo che per la sua relazione doveva bramar la loro sconfitta, e sentirne gioja? Come mediatore? e con quale autorità?<sup>35</sup>

Nella traduzione poetica, Fenice è scelto per ultimo ed è aggiunta una motivazione esplicita che giustifichi la richiesta di Nestore:

I 162-169 'A questo indi replicò il Gerenio cavalier Nestore: Gloriosissimo Atride, Re degli uomini Agamennone: doni invero non dispregevoli dai tu ad Achille Re. Orsù via mandiammo deputati, i quali prestamente vadano alla tenda del Pelide Achille. Anzi gli sceglierò io: essi obbediscano. Primieramente Fenice caro a Giove sia condottiere, indi Ajace il grande, ed il divino Ulisse<sup>7</sup> = IX 289-296 «Superbi doni, e del tuo cor ben degni, / Nestor soggiunse, inclito Prence, ed atti / del gran Pelide a lusingar lo spirto; / ma chi saranne il messaggier? sia data / a me la scelta; a sì grand'uopo Ulisse / ed Ajace io destino; a lor sia scorta / però Fenice, ei riverenza inspiri / d'Achille in cor».

<sup>35</sup> Ivi, V: 284-286, n. a.

Un intervento paradigmatico (in termini di pedanteria) riguarda la scena che apre il canto XXII, quando Achille si sta avvicinando alle mura di Troia per scontrarsi con Ettore e Priamo è il primo ad avvistarlo da lontano: ciò pare del tutto inverosimile allo scrupoloso traduttore, dal momento che, essendo il più anziano, difficilmente Priamo poteva avere la vista più acuta degli altri e quindi, se davvero fosse stato il primo a vedere Achille, l'eroe avrebbe dovuto essere ormai troppo vicino perché i Troiani potessero compiere i sacrifici e le preghiere che sono successivamente descritte. La soluzione inedita scelta per la traduzione poetica è che sia «piuttosto l'illusione del cuore, che l'acutezza della vista, che presenta a Priamo l'aspetto d'Achille»:<sup>36</sup>

X 25 Τὸν δ' ὁ γέρων Πρίαμος πρῶτος ἶδεν ὀφθαλμοῖσι, 'Primo il vecchio Priamo lo vide con gli occhi' = XXII 21-22 «Palpita e trema / il vecchio Re, che lungi ancor ben lungi / ravvisa Achille, o lo pressente».

Particolarmente dissacrante è il giudizio sul discorso di incitamento che Ettore tiene ai propri cavalli in mezzo alla battaglia del canto VIII, scena che era già stata oggetto di pesanti critiche da parte dei soliti La Motte e Terrasson, e che non manca di essere dileggiata da Cesarotti:

Se [...] la stima in cui ne' tempi Greco-Trojani erano tenuti i cavalli giungeva a segno di far trovare naturale e ragionevole un tal discorso, converrà dire che gli uomini del secolo Omerico erano ben di poco superiori nell'intendimento ai cavalli stessi, e Omero in luogo dell'Iliade potea comporre un'Ippiade.<sup>37</sup>

Nella traduzione poetica, questa è corretta dal padovano creando un distacco più esplicito e "gerarchico" tra il padrone e gli animali:

Θ 185-197 'Xanto, e tu Podargo, e tu Etone, e Lampo divino, ora rendetemi la mercede del pasto abbondante che Andromaca figliuola del magnanimo Eezione soleva fornirvi, dando a voi frumento che-sapea-di-mele, e mescendovi vino da bere qualunque volta il

<sup>36</sup> Ivi, IX: 242, n. *b*.

<sup>37</sup> Ivi, V: 187-189, n. *a* e 189-192, n. *a*.

cuore ve la spingeva, e ciò innanzi a me, il qual pur mi glorio d'esserle fiorito sposo. Però impetuosi-scagliatevi, e avacciatevi, acciocchè prendiamo lo scudo di Nestore, di cui va ora al cielo la fama che sia tutto d'oro, e gl'imbracciari, ed esso, e leviamo di dosso a Diomede domator-di-cavalli la ben-lavorata corazza, che Vulcano artefice travagliò: se ci riesce di fare queste due prese, spererei che gli Achivi in questa-stessa-notte montassero le veloci navi' = VIII 245-265 «Or via, / sì gli conforta, o generoso Xanto, / Eton, Lampo, Podargo, è questo il tempo / che delle cure mie, del largo pasto / con che vi nutricai, per voi si renda / degna mercede al Signor vostro; ardenti / tra la calca slanciatevi, *ministri / siate del mio valor*, finch'io conquisti / l'aureo scudo di Nestore, e di dosso / spicchi al fero Tidide il fino usbergo, / lavoro di Vulcan. *S'oggi per voi / con quest'arme ritorno, ah con qual festa / la mia diletta Andromaca correndo / verravvi incontro, e l'onorate stille / terger godrà colle sue mani, e plausi / mescendo a' baci, a voi di pingui avene, / e di pretto licor grato ristoro / appresterà! Su tosto all'opra, all'arme. / Ah sì, lo spero, anzi che tuffi il Sole / nell'onde il carro, oggi vedrà con gioja / l'Achee navi in faville, e Troja in salvo*».

Sempre in merito alla questione delle verosimiglianza, un discorso a parte meritano quelle scene dell'*Iliade* ascrivibili più specificamente alla categoria del “meraviglioso”, del prodigioso o, per dirla con Cesarotti, del «mirabile»: anche questo tema ha naturalmente avuto il suo spazio nel dibattito sui poemi, e di tale discussione il padovano rende conto, oltre che nelle sue note di commento, anche nell'inserito *Analisi critica dello scudo d'Achille e delle varie imitazioni del medesimo*<sup>38</sup> e, soprattutto, nella traduzione delle *Réflexions sur le merveilleux épique* di Bitaubé (*Ragionamento del Bitaubé sul mirabile epico*), sintesi di una dissertazione tenuta dal francese presso l'Accademia di Berlino nel 1771, nei cui *Mémoires* Cesarotti deve averla letta.<sup>39</sup> È bene citare almeno uno stralcio di questa lunga riflessione, di cui Cesarotti fa propri diversi principi e in generale l'atteggiamento razionalmente circospetto ma poeticamente sensibile alle «bellezze» del “meraviglioso”, a patto che queste siano sottoposte alle rigide «leggi del verisimile» e dell'“opportunità” (ovvero la coerenza), tenendo conto dell'inesorabile cambiamento di gusto che il progresso dei tempi comporta:

<sup>38</sup> Ivi, VIII: 355-388.

<sup>39</sup> La dissertazione è inserita come supplemento critico in chiusura al volume IX dell'edizione Brandolese: ivi, IX: 327-339; cfr. BITAUBÈ 1773.

Il Mirabile è una sorgente feconda di bellezze Poetiche. Senz'esso l'Epopea perderebbe molti de' suoi quadri più coloriti e più splendidi [...]. Benchè con qualche minor severità che l'altre parti dell'Epopea il Mirabile è soggetto anch'esso alle leggi del verisimile. [...] Esso diletta l'immaginazione, sorprende lo spirito, solleva l'anima. Ma il tempo distrugge a poco a poco questi effetti, o per lo meno gl'indebolisce [...]. Ciò che può render questo Mirabile interessante anche a' tempi nostri, benchè non trovi presso noi la stessa credenza, si è l'arte d'innestarlo nelle grandi passioni, e collocarlo opportunamente.<sup>40</sup>

Una posizione analoga – e analogamente accolta dal padovano – era offerta anche dal lungo capitolo *Du merveilleux des Fictions* della *Dissertation critique sur l'Iliade d'Homère* di Terrasson, tradotto e citato da Cesarotti per commentare la descrizione dei celebri automi di Vulcano nel canto XVIII (cfr. Σ 372-377 = XVIII 406-416):

I prodigj operati dagli Dei sembrano superiori ai precetti e al coperto dalla Critica; ma niente non può sottrarsi all'impero della ragione. Aristotele in vista di giustificare Omero avanza un principio strano, che il meraviglioso dell'Epopea può andare sino all'irragionevole. [...] Nego ad Aristotele la sua dottrina, e sostengo che al Poeta è permesso di spingere la finzione sino al mirabile, ma non mai sino all'irragionevole. [...] Il mirabile dee prendere e seguire il filo della natura, egli può talora oltrepassarla, ma non deve mai urtarla nè contraddirla. In fatti il fine della Poesia è d'incantare e sublimare l'immaginazione con invenzioni pellegrine e straordinarie, ma non di ributtarla con fantasie stravaganti ed inconcepibili.<sup>41</sup>

È dunque in accordo con queste teorie che Cesarotti affronta l'argomento nelle note e nella traduzione. Basti un esempio tratto dal canto VII e relativo all'episodio in cui Apollo e Minerva, dopo aver deciso che le sorti della battaglia si sarebbero giocate in un duello tra Ettore e un eroe volontario fra gli Achei, si trasformano in uccelli (ὄρνιθες, nella versione in prosa 'uccelli avvoltoj') per poter assistere allo scontro: la metamorfosi è completamente eliminata dal padovano, così come in generale tutta la mediazione divina presente nell'episodio, e nella versione poetica l'idea del duello è attribuita direttamente a un'intuizione di

<sup>40</sup> CESAROTTI 1782-1802, IX: 331-333.

<sup>41</sup> Ivi, VIII: 292-293, n. a; cfr. TERRASSON 1715, II: 228-285. Nonostante le critiche di Terrasson, la scena (a differenza di altre) è conservata nella traduzione poetica.

Eleno, fratello di Ettore e profeta (cfr. H 17-66 = VII 32-89). La giustificazione che di tale intervento il traduttore dà in nota non potrebbe essere più modernista:

È difficile che alcun lettore non prevenuto possa non trovar bassa, sconveniente, ridicola la metamorfosi di due tali Divinità in questo sozzo uccello, che fu in ogni tempo vile, ghiotto di carogne, e affatto diverso dall'aquila. [...] Se pur vuolsi che il sistema augurale di que' tempi valesse a render mirabile ai Greci una imaginazione che a noi sembra stranamente ridicola, sarà questo un altro argomento per confermar l'opinione di chi pensa che la perfezione della Poesia sia sempre proporzionata ai progressi dello spirito e della ragione, e che a cose pari il secolo più poetico sia sempre il più filosofico.<sup>42</sup>

Tuttavia, ci sono rari casi in cui l'elemento meraviglioso non disturba Cesarotti, il quale si dichiara anzi affascinato dalla fantasia di alcuni episodi. Un esempio è la discesa in campo di Nettuno a fianco dei Greci nel canto XIV, cui si accompagna un'inondazione nel campo acheo: questa è sì giudicata razionalmente un «incidente vano», dal momento che Omero non la presenta in relazione all'arrivo del dio, ma allo stesso tempo un'«immagine poetica» coerente (alla natura del dio) e suggestiva.<sup>43</sup> In questo senso, un episodio del tutto apprezzato da Cesarotti è la formidabile battaglia tra Achille e il fiume Xanto narrata nel canto XXI, per la quale il padovano un po' goffamente tenta di giustificare il proprio entusiasmo in base a criteri (ancora una volta) rigorosamente razionali:

Io mi dichiaro del partito di Mad. Dacier, e confesso di non veder in questo luogo altro che il meraviglioso. Esso sarebbe irragionevole se si descrivesse un fatto puramente fisico, come sembra considerarlo il de la Motte. Ma trattandosi d'un fatto dell'ordine soprannaturale, esso non ha nulla di strano, nulla di sconveniente al carattere degli attori di questa scena, e al sistema universale dell'Iliade. Se gli Dei possono decentemente combatter fra loro e cogli uomini (di che piuttosto potrebbe dubitarsi), è chiaro che debbono farlo colle loro arme. Quelle del Xanto non son che l'acqua, e questo fiume considerato come Dio, dovea averne nelle sue grotte un serbatojo abbondante per traboccare a suo grado anche senza l'aiuto delle piogge dirette, o delle nevi squagliate. [...] Ecco dunque sparito in ogni senso

<sup>42</sup> CESAROTTI 1782-1802, V: 13-16, n. c.

<sup>43</sup> Ivi, VII: 194, n. a.

l'irragionevole, e rimasto solo il mirabile, che in tutto questo pezzo campeggia veramente con una sublimità originale e straordinaria.<sup>44</sup>

La traduzione poetica riflette questo giudizio ammirato e risulta particolarmente ispirata, anche grazie all'ausilio di quel linguaggio patetico-orrifico che il traduttore dell'*Ossian* aveva felicemente contribuito a diffondere in Italia (cfr. Φ 233-384 = XXI 230-459; si citano qui di seguito i vv. 241-251 della traduzione poetica):

Torbido enorme  
emulo d'Ocean fiotto già pende  
sulla testa d'Achille: Achille al colpo  
tutto lo scudo oppon, lo scudo oppresso  
curvasi; rovinoso, acquoso monte  
pesta l'elmo, urta il capo, il volto allaga  
del Mirmidon, cieco stordito affronta  
l'umido suol col fermo piè, ma 'l piede  
striscia, sobbalza, egli boccon prosteso  
tuffasi a forza, e del fangoso gorgo  
lunghi sorsi si bee.

#### 4. IL TRATTAMENTO DELLE SIMILITUDINI

Per concludere la presentazione sintetica dei criteri razionalisti con cui il padovano legge (e corregge) il poema, un discorso a parte merita il trattamento delle similitudini, sottoposte una ad una al vaglio della loro «esattezza», vale a dire della stretta coerenza tra il primo e il secondo termine di paragone, che a sua volta – come nel caso degli epiteti – per Cesarotti (ancora sulla scia di Terrasson e La Motte) dovrebbe essere adatto al contesto, persino nei dettagli collaterali di cui spesso è corredato: tale rigidità di giudizio non è una prerogativa cesarottiana, ma è condivisa da molti autori del Settecento che, come ha teorizzato Orlando prima e approfondito Roggia poi, reagiscono alle stramberie barocche del precedente secolo prediligendo una «metafora “saggia”», che risponda ai principi della «trasparenza

<sup>44</sup> Ivi, IX: 170-173, n. b.

semantica», della «distinzione dei piani» tra comparante e comparato, della «bassa intensità» descrittiva, della «coerenza sintagmatica». <sup>45</sup> Così infatti il padovano giustifica in nota la completa eliminazione di alcune immagini:

Molti, cred'io, non troveranno gran fatto opportuna, in qualunque senso si voglia, a due Dee scese in apparato formidabile, e sitibonde di guerra, la somiglianza d'un uccello sempre risguardato come l'emblema della timidezza [cfr. E 778-779]. <sup>46</sup>

Non faceva qui mestieri di rappresentar la forma di Ettore, ma bensì la sua fretta e rapidità, poichè si dice che *si scagliò impetuosamente*, e volò fra i Trojani. Ora un uomo che volando somiglia a una montagna, è un fenomeno proprio solo de' tempi Omerici [cfr. N 754-755]. <sup>47</sup>

Un approfondimento teorico sulla questione, che raccoglie le riflessioni dei maggiori commentatori omerici, è contenuto in una lunga nota al canto IV, in riferimento alla similitudine tra il sangue fuoriuscito da una ferita di Menelao e la porpora usata dalle donne di Meonia e di Caria per tingere i tessuti (cfr. Δ 141-147). Dopo aver riportato le opinioni, tra gli altri, di Charles Perrault, del più volte citato Terrasson, di Jean-François Marmontel, Pierre-Daniel Huet e Guillaume Dubois de Rochefort, Cesarotti conclude enunciando i requisiti per lui imprescindibili in una similitudine, ossia l'«unità d'aspetto» e l'«unità d'effetto», di cui lamenta spesso la mancanza nelle immagini scelte da Omero (a differenza di quelle ossianiche che viceversa, a suo dire, li osservano sempre): <sup>48</sup>

Parmi che la comparazione e la cosa comparata debbano aver comuni due spezie d'unità, unità d'aspetto, e unità d'effetto. La prima corrisponde all'apparenza esterna, l'altra all'impressione che fa la cosa considerata nel suo principal rapporto. L'unità della prima spezie non è che superfiziale senza la seconda. [...] Non è necessario che tutte le circostanze

<sup>45</sup> Cfr. ROGGIA 2014: 147-148; si rimanda a queste pagine anche per i riferimenti al saggio di Orlando (*Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, Torino, Einaudi, 1997).

<sup>46</sup> CESAROTTI 1782-1802, IV: 239, n. b.

<sup>47</sup> Ivi, VII: 94-96, n. a.

<sup>48</sup> Sulla «decisa apologia dello stile metaforico di Ossian» da parte di Cesarotti, e sulla relativa resa traduttiva, si veda ancora ROGGIA 2014: 151 e ss.

dell'oggetto inserviente alla comparazione abbiano col soggetto comparato una scrupolosa corrispondenza d'aspetto, ma è indispensabile che servano sempre all'unità dell'effetto, vale a dire, che accrescano e rinforzino l'impressione del sentimento dominante, che risulta dal soggetto per cui si sono introdotte.<sup>49</sup>

La similitudine in questione, quindi, risulta inaccettabile perché le due immagini provocano nel lettore un effetto non solo diverso, ma addirittura opposto (piacevole, nel caso delle donne tessitrici; ripugnante, nel caso della ferita di Menelao). In questo e in molti altri casi analoghi, pertanto, la soluzione traduttiva utilizzata da Cesarotti tende a sottolineare l'unico requisito rispettato da Omero, ovvero l'«unità d'aspetto» tra le due immagini, evidenziandola attraverso l'aggiunta di *verba videndi* che coinvolgono attivamente il lettore nella visione, nonché, in questo caso, di alcuni dettagli che sottolineino l'identità cromatica e visiva dei due soggetti:

Δ 141-147 'Come qualora una donna di Meonia, o di Caria tinge di porpora un avorio, onde farne il morso d'un cavallo. Sta esso riposto nel talamo, e molti cavalieri agognano di portarlo, ma riserbasi per un gioiello del Re, fregio ad un tempo del cavallo, e pompa del guidatore: così a te, o Menelao, furono macchiate di sangue le ben fatte coscie, e le gambe, e le belle calcagna al di sotto' = IV 161-168 «E qual *fora a mirar* se Caria donna / fregi con arte di purpureo panno / candido avorio, onde a destrier superbo / farne splendido fren, vaghezza e gara / di cavalier, pompa di Re; tal era / il sangue, o Menelao, che a te rigando / le *bianche* cosce di *vermiglia* striscia / sino al suol discorrea».

Questa soluzione, riconducibile alla poetica “filosofica” del sensismo, permette a Cesarotti di rimediare alle molte stranezze e illogicità che, al suo sguardo censore, senz'altro le similitudini omeriche presentano, esaltando piuttosto le qualità espressive universalmente riconosciute a Omero come “poeta della natura”:

Γ 196-198 αὐτὸς δὲ, κτίλος ὡς, ἐπιπωλείται στίχας ἀνδρῶν· / ἀρνεῖω μιν ἔγωγε εἶσκω πηγεσιμᾶλλω, / ὅς τ' οἴων μέγα πῶῦ διέρχεται ἀργεννάων, 'ed egli a guisa d'un montone s'aggira intorno le file degli uomini: a un ariete io l'assomiglio denso-velluto, che scorre un'ampia greggia di candide pecore' = III 279-283 «*Oh vedi* / come attento s'aggira, e accenna, e

<sup>49</sup> CESAROTTI 1782-1802, III: 246-251, n. a.

osserva: / *sembra* montone guidator, che scorre / di branco in branco ampia lanuta greggia / di pecore seguaci».

E 499-505 ‘Come allorchè il vento trasporta le paglie per le sacre aje degli uomini vagliatori, quando la bionda Cerere allo spirar dei venti scevera il grano e le paglie, e i pagliaj un cotal poco biancheggiano: così allora gli Achei divenivano bianchi di sopra per la polve che pestando alzavano al cielo di-molto-bronzo i piedi de’ cavalli di nuovo meschiati nella battaglia, che i cocchieri gli aveano rivolti’ = V 600-608 «Quinci e quindi s’accalcano: confusi / rimescolati cavalieri e fanti / *vedi* di polve *biancheggiar*, qual suole / in aja estiva *volteggiar* qualora / nudo le braccia il vagliator sospinge / rotato vaglio, e dalle vuote paglie / Cerere bionda all’agitar del vento / de’ suoi doni il tesor divide e scevera. / Tal de’ cavalli al calpestio si sparse / *nube di polve*».

E 770-772 ὄσσον δ’ ἤεροιδὲς ἀνήρ ἴδεν ὀφθαλμοῖσιν, / ἤμενος ἐν σκοπιῇ, λεύσσω ἐπὶ οἴνοπα πόντον, / τόσσον ἐπιθρόσκουσι θεῶν ὑψηχέες ἵπποι, ‘E quanto d’aereo spazio vede cogli occhi un uomo assiso sopra una vedetta guardando sul pelago vini-colore, tanto ne valzan d’un salto gli alti-sonanti cavalli delle Dee’ = V 941-947 «Sull’erto / cucuzzolo d’un monte inteso e fiso / quanto d’aereo spazio occhio misura / di pastorel che interminato il guardo / stende sull’ampio mar, *tanto vedresti* / i più che alati, altosonanti, ardenti / corsieri delle Dee varcar d’un salto».

N 334-338 ὥς δ’ ὄθ’ ὑπὸ λιγέων ἀνέμων σπέρχουσιν ἄελλαι / ἤματι τῷ, ὅτε τε πλείστη κόνις ἀμφὶ κελεύθους, / οἷτ’ ἄμυδις κόνιης μεγάλην ἰστᾶσιν ὀμίχλην· / ὥς ἄρα τῶν ὀμόσ’ ἦλθε μάχη, μέμασαν δ’ ἐνὶ θυμῷ / ἀλλήλους καθ’ ὀμιλον ἐναιρέμεν ὄξει χαλκῷ, ‘Siccome quando sollevate dagli striduli venti corrono in furia le procelle nel giorno in cui moltissima è la polvere per le vie, perciocchè essi venti riuniti alzano grandissima nebbia di polvere: tale da questi insieme eccitossi la pugna, perciocchè ardevano nell’anime di uccidersi coll’acuto ferro gli uni gli altri per la turba’ = XIII 330-342 «*Qual vede* / dal mar freddo il cultor piegarsi al campo / da soffio rapidissimo sospinte / due scure nubi, grandinose il seno, / di Cerere spavento; i Troi smarriti / *tale mirar* la furibonda coppia / che move incontro lor, l’accerchia e stringe / stuol di guerrier, come nei dì cocenti / da polverosi vortici sconvolta / l’aria si mesce, e in violente spire / quanto scontra contorce, e spezza, e sparge; / tal de’ Greci e de’ Troi ruggia e volteggia / la procellosa mischia».

T 357-364 ‘Siccome quando densi fiocchi di neve volano dalle mani di Giove freddi per l’impeto del serenifico Borea; così allora si portavano in folla fuor delle navi celate brillanti di luce, e scudi ombilicati, e corazze fermo-incavate, e lance di frassino. Lo splendore n’andava al cielo, e tutto il suolo intorno rideva dal baleno del bronzo, e strepito alzavasi di sotto i piedi degli uomini’ = XIX 341-350 «Di verno / come sovente in selva alta ramosa / *tutta cospersa di nevole brine*; / se il Sol vi splende e la percote il vento, / *vedi* spicciar dalle gelate cime / *vividi sprizzi di vibrante luce* / che in *fugaci color lieve si tinge*: / tal dai diversi bellici metalli / scappan teli *raggianti*, e l’aria intorno / tutta ne brilla, e in vario lume ondeggia».

La breve panoramica qui proposta, per quanto offra una prospettiva solo parziale, può far intuire l’ambizione e la complessità dell’impresa traduttiva del padovano, tanto nelle posizioni teoriche argomentate in nota quanto nelle scelte militanti di riforma poetica: e a questo proposito è un dato significativo, e per certi versi beffardo, che di tutto il complesso dell’edizione sia stata proprio questa parte più “cesarottiana”, ossia la traduzione poetica, a ricevere la maggior parte delle critiche, andando incontro ad una generale sfortuna presso i lettori.<sup>50</sup>

Del resto, la complessiva incertezza dell’esito poetico appare l’inevitabile conseguenza di una pluralità di intenti e motivazioni difficilmente conciliabili, che fanno sì che la traduzione, votata a una programmatica libertà, presenti una serie di mancanze che le precludono il titolo di “bella infedele”. Forse, al contrario di quanto avvenuto con Ossian, la completa dissonanza – se non vera e propria antipatia – da parte di Cesarotti rispetto all’autore tradotto si riflette in un’ispirazione il più delle volte tiepida e forzata, che la sfida modernizzante non riesce a stimolare compiutamente: basti l’esempio proposto sul trattamento degli stilemi tipici della lingua omerica, le cui peculiarità arcaiche nella versione cesarottiana non sono né armonicamente “italianizzate” (à la Monti) né sfruttate come serbatoio di “idee accessorie” e suggestioni estetiche (come farà, fino a smarrirsi, Foscolo), ma sono analizzate e, in definitiva, rifiutate. Infine, l’insopprimibile razionalismo del padovano si manifesta spesso in un puntiglio didattico e correttivo, così che le modifiche

<sup>50</sup> La ricezione della versione poetica di Cesarotti è approfondita in vari contributi critici: in ordine cronologico, DEL PINTO 1898 (l’articolo ricostruisce la storia della vignetta ispirata da Vincenzo Monti e i successivi scambi epistolari con Cesarotti); OSTI 1913: 41-45 (lo studioso arriva a stupirsi degli apprezzamenti sul lavoro cesarottiano, da lui giudicato molto negativamente); CERRUTI 1970: 379-385; PUPPO 1975: 198-200; per la critica foscoliana, cfr. BRUNI 1989: LXXVIII-LXXXVI.

apportate all'originale non risultano manifestazioni di libertà poetica, quanto piuttosto ennesime occasioni di critica: oltre agli esempi illustrati, basti menzionare la diffusa tendenza a promuovere nel testo poetico vere e proprie didascalie e glosse illustrative, riprese spesso da altre traduzioni e commenti.

In ogni caso, se è in generale condivisibile il giudizio montiano secondo cui l'Omero di Cesarotti nel suo complesso risulta «una figura né antica, né moderna, non greca e non italiana»,<sup>51</sup> vanno di certo riconosciuti al padovano il rischio dell'impresa e il coraggio dei precursori, dal momento che, com'è noto, senza il suo lavoro non avremmo né l'*Iliade* di Monti né gli esperimenti foscoliani: una mediazione che, se è indubbia e accertata per la versione in prosa, andrebbe forse approfondita anche per la traduzione poetica.

<sup>51</sup> DEL PINTO 1898: 350.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA PRIMARIA

- BITAUBÈ 1773 = Paul Jérémie Bitaubè, *Réflexions sur le merveilleux épique*, in *Nouveaux Mémoires de l'Académie Royale des Sciences et Belles-Lettres. Année MDCCLXXI*, Berlinhrétien Frédéric Voss, 1773, 522-537.
- BITAUBÈ 1780 = Paul Jérémie Bitaubè, *L'Iliade d'Homère traduction nouvelle précédée de Réflexions sur Homère, et suivie de Remarques*, 3 voll., Paris, Prault - Nyon - Pissot - Durand, 1780.
- BITAUBÈ 1781 = Paul Jérémie Bitaubè, *Du goût natinal considéré par rapport à la traduction*, in *Nouveaux Mémoires de l'Académie Royale des Sciences et Belles-Lettres. Année MDCCLXXIX*, Berlin, George Jacques Decker, 1781, 454-477.
- CESAROTTI 1786-1794 = Melchiorre Cesarotti, *L'Iliade d'Omero recata poeticamente in verso sciolto italiano dall'ab. Melchior Cesarotti insieme col volgarizzamento letterale del testo in prosa ampiamente illustrato da una scelta delle Osservazioni originali de' più celebri Critici antichi e moderni, e da quelle del Traduttore*, 10 voll., Padova, Penada, 1786-1794.
- CESAROTTI 1782-1802 = Melchiorre Cesarotti, *L'Iliade d'Omero volgarizzata letteralmente in prosa e recata poeticamente in verso sciolto italiano dall'ab. Cesarotti, ampiamente illustrata da una scelta delle Osservazioni originali de' più celebri Critici antichi e moderni, e da quelle del traduttore. Edizione II riveduta, ed ampliata dal traduttore stesso coll'aggiunta del testo greco*, 10 voll., Padova, Pietro Brandolese, 1798-1802.
- CESAROTTI 1882 = Melchiorre Cesarotti, *Prose edite e inedite*, a cura di Guido Mazzoni, Bologna, Zanichelli, 1882.
- TERRASSON 1715 = Jean Terrasson, *Dissertation critique sur l'Iliade d'Homère*, 2 voll., Paris, François Fournier, 1715.

BIBLIOGRAFIA SECONDARIA

- ANDREONI 2003 = Annalisa Andreoni, *Omero italico. Favole antiche e identità nazionale tra Vico e Cuoco*, Roma, Jouvence, 2003.
- BALDASSARRI 2003 = Guido Baldassarri, *Cesarotti fra Ossian e Omero*, in *Letteratura italiana e cultura europea tra Illuminismo e Romanticismo*, a cura di Guido Santato, Genève, Droz, 2003, 175-207.
- BARBARISI - CARNAZZI 2002 = *Aspetti dell'opera e della fortuna di Melchiorre Cesarotti*. Atti del Convegno (Gargnano del Garda, 4-6 ottobre 2001), a cura di Gennaro Barbarisi - Giulio Carnazzi, 2 voll., Milano, Cisalpino, 2002.
- BIGI 1960 = *Dal Muratori al Cesarotti*, IV, *Critici e storici della poesia e delle arti nel secondo Settecento*, a cura di Emilio Bigi, Milano - Napoli, Ricciardi, 1960.
- BINNI 1947 = Walter Binni, *Melchiorre Cesarotti e la mediazione dell'Ossian*, in Id., *Pre-romanticismo italiano*, Napoli, ESI, 1947, 185-252.
- BRUNI 1989 = Arnaldo Bruni, *Postfazione*, in Ugo Foscolo, *Esperimento di traduzione della Iliade di Omero*, a cura di Arnaldo Bruni, Parma, Zara, 1989, LXXVII-LXXXIX.
- BRUNI 2002 = Arnaldo Bruni, *Cesarotti nell'“Iliade” di Vincenzo Monti*, in BARBARISI - CARNAZZI 2002, II, 661-724.
- BRUNI - TURCHI 2004 = *A gara con l'autore. Aspetti della traduzione nel Settecento*, a cura di Arnaldo Bruni - Roberta Turchi, Roma, Bulzoni, 2004.
- CERRUTI 1970 = Marco Cerruti, *Per un riesame dell'ellenismo italiano nel secondo Settecento: Melchior Cesarotti*, in *Da Dante al Novecento. Studi critici offerti dagli scolari a Giovanni Getto nel suo ventesimo anno di insegnamento universitario*, Milano, Mursia, 1970, 369-385.
- CHIANCONE 2012 = Claudio Chiancone, *La scuola di Cesarotti e gli esordi del giovane Foscolo*, Pisa, ETS, 2012.
- DEL PINTO 1898 = Giuseppe Del Pinto, *L'Omero del Cesarotti*, in «Rivista d'Italia», III (1898), 348-355.
- FAVARO 2002 = Francesca Favaro, *La Morte di Ettore dall'epica al dramma*, in BARBARISI - CARNAZZI 2002, I, 157-181.

- FEDI 2002 = Francesca Fedi, *Aspetti neoclassici della traduzione omerica*, in BARBARISI - CARNAZZI 2002, I, 133-154.
- FUMAROLI 2005 = Marc Fumaroli, *Le api e i ragni. La disputa degli Antichi e dei Moderni*, Milano, Adelphi, 2005.
- GATT 1919 = Amelia Gatt, *Il rifacimento dell'Iliade di Melchiorre Cesarotti. Contributo alla storia della critica italiana nel secolo XVIII*, Messina, s.e., 1919.
- LA ROSA 2019 = Maddalena La Rosa, *Dall'erudizione al gusto: Cesarotti professore e la traduzione dal greco*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», XII (2019), 429-447.
- MARI 1982 = Michele Mari, *Eloquenza e letterarietà nell'“Iliade” di Vincenzo Monti*, Firenze, La Nuova Italia, 1982.
- MARI 1994 = Michele Mari, *Le tre Iliadi di Melchiorre Cesarotti*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CLXVII (1990), 321-395; poi in Id., *Momenti della traduzione fra Settecento e Ottocento*, Milano, Istituto Propaganda Libreria, 1994, 161-234.
- MATARRESE 2011 = Tina Matarrese, *Su Cesarotti traduttore dell'“Iliade”*, in *Melchiorre Cesarotti*. Atti del convegno di Padova (4-5 novembre 2008), a cura di Antonio Daniele, Padova, Esedra, 2011, 107-116.
- MOUNIN 2005 = Georges Mounin, *Les belles infidèles*, Paris, Cahiers du Sud, 1955.
- OSTI 1913 = Celso Osti, *Melchior Cesarotti e la sua versione poetica dell'Iliade*, in «Annuario dell'I.R. Ginnasio Superiore di Capodistria», Trieste, Herrmanstofer, 1913, 1-45.
- PARRY 1928 = Milman Parry, *L'épithète traditionnelle dans Homère. Essai sur un problème de style homérique*, Paris, Les Belles Lettres, 1928.
- PUPPO 1975 = Mario Puppo, *Cesarotti e l'ombra di Omero*, in Id., *Critica e linguistica del Settecento*, Verona, Fiorini, 1975, 197-207.
- RANZINI 1998 = Paola Ranzini, *Verso la poetica del sublime. L'estetica “tragica” di Melchiorre Cesarotti*, Pisa, Pacini, 1998, 231-261.

ROGGIA 2014 = Carlo Enrico Roggia, *Pensare per analogie: similitudine e metafora nell’“Ossian” di Macpherson-Cesarotti*, in «Stilistica e metrica italiana», VII (2007), 233-282; poi in Id., *La lingua della poesia nell’età dell’Illuminismo*, Roma, Carocci, 2014, 147-191.