

PER LA LETTURA DEI «CANTI POPOLARI GRECI» TRADOTTI DA TOMMASEO. IN MARGINE A UNA NUOVA EDIZIONE*

Donatella Martinelli¹

I canti popolari rappresentano non solo un monumento della letteratura greca moderna, ma anche un testo chiave del romanticismo europeo. Fondamentale in questo senso ancora e insuperata la ricerca dell'Ibrovac (1966) che di certo resta, a quarant'anni dalla sua comparsa, la più ricca ed esauriente su questo tema. Nelle nostre storie letterarie continua tuttavia a mancare, alla voce romanticismo, un capitolo dedicato a questo argomento, solitamente appena sfiorato in margine alle polemiche suscitate dal «Conciliatore».

Tommaseo ebbe modo, con ogni probabilità, di sfogliare i bei volumi dei *Chants populaires de la Grèce moderne*, curati da Claude Fauriel², in casa Manzoni, dove erano giunti freschi di stampa in speciale legatura *ad personam* in bel marocchino color nocciola con impressioni in oro³. Non credo tuttavia che immediatamente ne restasse conquistato: quantunque, in quegli stessi anni, avesse modo di frequentare Andrea Mustoxidi, e cioè uno dei grandi intellettuali che aveva contribuito all'impresa (proprio da lui il giovane Niccolò era stato chiamato a collaborare alla prestigiosa raccolta degli storici greci tradotti presso il Sonzogno)⁴. Dunque egli era a conoscenza della raccolta di Fauriel fin dal 1826-27: ma si deve attendere l'arrivo a Firenze, e l'attiva collaborazione all'«Antologia», perché la piena conversione alle teorie romantiche si traduca in autentica passione per la poesia popolare. Fondamentali, in questa prospettiva, le «gite» in Toscana, immediatamente precedenti l'esilio francese (1832-34), occasione del primo incontro e registrazione dei canti popolari toscani⁵; e più ancora l'incontro, e poi la frequentazione, a Parigi di Fauriel (a lui lo raccomanda Manzoni)⁶. Un percorso che si accenna appena, ma che è stato ricostruito puntualmente dalla curatrice della nuova edizione che qui si presenta (Parma,

* Riprendo e sviluppo la presentazione dei *Canti greci* tenutasi a Parma il 24 ottobre del 2018 con la partecipazione della curatrice, di Marjia Bradas, Elena Maiolini, Anika Nicolosi, Patrizia Paradisi, Filippomaria Pontani, Anna Rinaldin. Citiamo abbreviatamente *Canti popolari greci*, a cura di E. Maiolini, 2017; *Scintille*, a cura di F. Bruni, con la collaborazione di E. Ivetic, P. Mastrandrea, L. Omacini, 2008.

¹ Università di Parma.

² Escono, in due tomi, a Parigi, presso l'editore Didot nel 1824-25.

³ Si conserva presso il Centro Nazionale di Studi Manzoni di Milano.

⁴ Vedi Bezzola, 1978: 171 n., che reca notizia dettagliata delle opere tradotte nella collana dal Tommaseo. E si veda ora l'approfondita ricostruzione dei rapporti procurata da Maiolini nell'introduzione alla raccolta, segnatamente pp. XXXVI-XLIII.

⁵ Si tratta di resoconti dei viaggi in Toscana apparsi nell'«Antologia» e nel «Progresso delle Scienze, delle Lettere e delle Arti», tra il 1831 e il 1834 (e poi raccolti in *Della bellezza educatrice*, Venezia, Gondoliere, 1838).

⁶ Scrive al Fauriel in data 24 febbraio 1834: «M.^r Tommaseo m'écrit de Marseille: «La conoscenza di Fauriel a Parigi mi sarebbe grandissima consolazione ed utile agli studi miei; e una sua lettera meglio di tutt'altri potrebbe disporlo a mio pro». M.^r est mon ami et il est malheureux: c'est vous dire combien je lui souhaite ce qu'il souhaite de cette manière», *Carteggio Manzoni-Fauriel*, premessa di E. Raimondi, a cura di I. Botta, 2000: 524.

Guanda, 2017), Elena Maiolini⁷. Senza un tale maestro, verrebbero meno le premesse di un progetto quadripartito di così ampia portata⁸ che affondano, come ha bene mostrato l'Ibrovac, nella cultura europea d'avanguardia. Si comprende l'assoluta ammirazione e deferenza che per lui nutrì Tommaseo (il che, considerata l'intransigenza e il rigore intellettuale del dalmata, è cosa degna di nota): proprio all'edizione dei *Chants populaires*, pur tra i tanti importantissimi lavori critici, storici ed eruditi del letterato francese, egli non esita ad assegnare la palma⁹.

Nel complesso peraltro le due raccolte risultano, anche a colpo d'occhio, molto distanti. Chi le scorre percepisce subito, fin nell'architettura esterna e nell'ordinamento, la diversa cifra dominante, dovuta in buona parte al mutato sfondo storico-politico: l'una offre il ritratto di una Grecia eroica, impegnata nella conquista dell'indipendenza (quanto mai significativo che la raccolta si chiuda con il *Dithyrambe sur la liberté* di Dionigi Solomos, tradotto da Fauriel con testo greco a fronte), l'altra di una Grecia protesa a proporre ed esaltare i valori costitutivi della propria identità nazionale¹⁰.

La raccolta dei *Canti popolari greci* esce a Venezia, nel 1842: nessuna ristampa da allora (solo l'anastatica bolognese dell'editore Forni nel 1973), ma due importanti scelte antologiche (l'una allestita da Paolo Emilio Pavolini nel 1905, l'altra da Guido Martellotti nel 1943).

Le «stupendissime»¹¹ traduzioni, che costituiscono una delle punte di diamante della produzione del dalmata, e uno dei momenti più qualificanti della sua adesione al romanticismo europeo, sono accolte ora nella collana dei «Classici italiani» della Fondazione Bembo, nell'ambito del progetto di edizione, promosso e diretto da Francesco Bruni, dell'intera silloge in quattro tomi.

Contini individuava, al solito molto acutamente, nel romanticismo del Tommaseo, una forte quota herderiana¹²: si può ora ricondurre questa componente decisiva al nome e all'opera di Claude Fauriel. È lui non solo il primo raccoglitore sistematico dei canti, ma anche (lo ha dimostrato l'Ibrovac) uno dei più grandi teorici della poesia popolare romantica. Il *Discours préliminaire* che fa da introduzione alla raccolta è, per Tommaseo, una vera «bibbia» della poesia popolare, specie da un punto di vista linguistico e stilistico. Alla monumentale impresa veneziana non è premesso alcuna lunga introduzione: Fauriel (ricordato con grande risalto nella breve premessa) aveva fatto e faceva testo. A lui spettava il merito di aver opposto la *poésie de l'art* alla *poésie de la nature* e di avere riconosciuto nei canti l'«effusion spontanée du génie populaire», fatta di «hardiesse sauvage de conception», «brusque élan d'imagination», «énergique simplicité de style», «extrême naïveté de l'exécution et des détails», «étonnante originalité»¹³. La prosa stessa

⁷ Rinviando all'ampia *Introduzione*, quasi interamente dedicata alla ricostruzione dei rapporti tra i due intellettuali, a partire dalla conoscenza diretta negli anni dell'esilio del dalmata a Parigi (1834-1839). La Maiolini è peraltro autrice della monografia: *Claude Fauriel. Alle origini della comparatistica*, Cesati, Firenze, 2014.

⁸ I *Canti popolari toscani, corsi, illirici e greci* escono, in quattro tomi, a Venezia, presso la tipografia di Girolamo Tasso, nel 1841-42.

⁹ «Da Brusuglio dettò una prefazioncina alla giunta di *Canti popolari* il migliore, al mio credere de' suoi lavori, e che l'amico suo m'attestava essergli costato lunghissime cure», *Colloqui col Manzoni*, a cura di A. Briganti, 1985: 8 (la 'prefazioncina' cui si accenna è la *Préface* al *Supplément*).

¹⁰ «I canti ordinai secondo le quattro grandi idee dalle quali tutti gli umani affetti (e sin quello della patria), sono o rinfiammati o ammorzati o compensati: dico l'Amore, la Famiglia, la Morte, Dio», premessa ai *Canti* (*Al lettore*, p. 5).

¹¹ Così Contini, 1972a: 9.

¹² Ancora in Contini, 1972a: 9.

¹³ Molti i luoghi del *Discours préliminaire* e dei cappelli introduttivi che insistono su questi concetti. Citiamo a titolo esemplificativo il passo che segue: «Entre les arts qui ont pour objet l'imitation de la nature la poésie

del *Discours* è tra gli esiti anche più alti di Fauriel scrittore (lo osservava niente meno che Joseph Bédier¹⁴). Certe citazioni, esplicito omaggio alla sensibilità del traduttore, all'acutezza del critico e allo scrupolo dello storico, suonano vera e propria consacrazione di un modello. Tommaseo riconosce appieno al grande intellettuale francese i meriti di editore, di studioso e soprattutto di grande interprete dei canti: per primo li aveva infatti considerati non povere manifestazioni di un popolo incolto ma, sulle tracce di Herder, grandi espressioni della poesia *tout court*. L'idea stessa di chiamare a commentarli (specie nel caso dei canti toscani) gli autori maggiori della letteratura viene da Fauriel¹⁵: grandissimo, per Tommaseo, proprio quando interpreta, ben più che quando, con distaccata fedeltà e precisione, traspone da una lingua all'altra. La dipendenza del dalmata dal predecessore è fortissima non solo sul piano storico-culturale e linguistico (preziosi i rilievi sulla presenza di italianismi nel greco moderno), ma anche e soprattutto su quello critico e interpretativo. Molto opportunamente la Maiolini richiama ad ogni passo le parole del maestro che guida Tommaseo, e gli spiana la strada.

Ma conta di certo, come pure la curatrice non manca di sottolineare, una sostanziale differenza di fondo tra le due traduzioni. Fauriel rinuncia a una resa poetica: la trasposizione (e in questo agiva la sua educazione storico-filologica) è essenzialmente per lui, come avviene per gli editori dei classici antichi, strumento di accesso, "di servizio", sia pure nel senso più alto del termine, attento com'è alla resa esatta della parola, alla trasparenza del dettato. Siamo in presenza di una lingua di "grado zero": sia detto, ovviamente, senza alcun implicito giudizio di valore (perché la precisione e perspicuità della traduzione non sono, ch'io sappia, in discussione): sommamente utile, tra l'altro, a chi voglia avvicinare l'originale senza conoscenze adeguate del greco moderno (ed è questo il caso di chi scrive), né esperto che lo guidi¹⁶. Il nuovo commento è curato da una studiosa non solo provvista di adeguate competenze linguistiche, ma anche sorretta, nel difficile compito, dall'ausilio di un ellenista di chiara fama quale Filippomaria Pontani: di qui l'accertamento semantico delle voci greche e la valutazione della loro resa. Tommaseo traduttore chiama in causa le risorse della lingua letteraria e della lingua viva: voci rare e desuete, antiche e familiari, senza peraltro che tra le diverse componenti si possa stabilire un rapporto oppositivo, e neppure spesso una netta distinzione, stante la conservatività delle aree del toscano periferico (ne è ampiamente avvertito ed edotto il lettore dei canti popolari toscani)¹⁷.

Vedremo con quali strumenti il dalmata seppe percorrere la strada lucidamente prefigurata dal maestro, e come riuscì a saldare insieme due momenti che restavano nei *Chants* nettamente distinti e separati: interpretazione critica e resa poetica.

a cela de particulier que le seul instinct, la simple inspiration du génie inculte et abandonné à lui-même y peuvent atteindre le but de l'art, sans le secours des raffinements et des moyens habituels de celui-ci, au moins quand le but n'est pas trop complexe ou trop éloigné», p. CXXVI. Particolarmente significativa anche la premessa al canto *Le refus de Charon*: «L'étonnante originalité de l'idées, ou, si l'on veut, du rêve qui en fait le fond, devient encore plus saillante par l'extrême naïveté de l'exécution et des détails», vol. II, p. 225. E vedi n. 17.

¹⁴ Questa idea gli stava talmente a cuore, osserva Bédier (1922, t. III: 209), che esprimendola «sa prose timide s'affermait, s'échauffe, et devient presque belle», (cit. da Ibrovac, 1966: 307).

¹⁵ Conclude infatti il suo *Discours préliminaire* con queste parole di augurio ai greci liberati: «Qu'ils s'empressent de recueillir tout ce qui n'a pas péri de leurs chants populaires. L'Europe leur sera reconnaissante de tout ce qu'ils auront fait pour les conserver; et aux-mêmes ils seront charmés un jour de pouvoir rapprocher des productions d'une poésie savante et cultivée, ces simples monuments du génie, de l'histoire et de mœurs de leurs pères», Fauriel, 1824: CXLIV.

¹⁶ E qui cade opportuna occasione per ringraziare Amalia Kolonia, che mi illustrato i complessi problemi ecdotici e linguistici dei canti.

¹⁷ Vedi su questo aspetto Martinelli, 1983.

Tommaseo innanzitutto opera una scelta a dir poco temeraria: traduce il canto greco in un linguaggio che non è poesia, e non è prosa. È verso “imitativo”, e cioè calco del verso “politico” greco, che si presentava bipartito, con netta cesura al mezzo. L’intenzione, come dichiara in *Scintille* (che è una sorta di prologo alla raccolta dei *Canti*: nella stessa collana Bembo è disponibile l’edizione curata da Francesco Bruni) è quella di «stampare [...] nel verso l’impronta del verso»¹⁸. L’effetto è di una singolare cantilena, ricca di misure metriche, e di una sua non convenzionale musicalità: i due emistichi infatti corrispondono quasi sempre a misure canoniche¹⁹.

Il testo che presento *L’Olimpo* (d’ora innanzi = O, con riferimento alla pagina della nuova edizione), quale invito alla lettura della raccolta, pone a confronto la versione di Fauriel, riportata in nota, con quella di Tommaseo, accompagnata da poche osservazioni e da un ‘cappello’ che chiarisce il senso complessivo del testo e ne offre la chiave essenziale di lettura, poiché il canto è spesso breve, e tutte le circostanze storico-culturali che potrebbero illuminarne il senso restano sottintese. Occorre pertanto che il lettore sia introdotto e, per così dire, preparato a intenderle. Si tratta di una interpretazione squisitamente poetica, a differenza di quella di Fauriel che, per formazione, è innanzitutto attento al documento (e a lui tocca la non lieve responsabilità di editore) e al suo valore storico-culturale.

Il canto che abbiamo scelto a campione si apre con un dialogo tra le due montagne famose. Tommaseo muta spesso i titoli di Fauriel. Ma questa volta è d’accordo; se mai restringe ancora di più all’essenziale: *Le mont Olympe* diviene *L’Olimpo*, come dire che l’identità geografica attinge subito all’altezza del mito. Il canto è preceduto da una presentazione (O, p. 613), che è scritta in una prosa di straordinaria intensità stilistica:

Lode di guerriero senza nome: cantata in Tessaglia e in tutta Grecia, nota a Costantinopoli fino. Orientale poesia, e greca insieme: il grande, il mesto, il leggiadro si congiungono in modo mirabile. L’Olimpo e l’Ossa (l’Olimpo sovrapposto all’Ossa nella guerra gigantea) contendono di primato: che rammenta un gentile apologo antico; e dimostra come gli affetti dell’animo l’uomo diffonda, a scusa o a conforto, nelle cose di fuori. L’Ossa calpesto dalla zampa nemica, però men nobile: nell’Olimpo solitudine minacciosa, e rifugio sacro del coraggio devoto alla patria. Ivi combattono taciti e densi; ivi muoiono: e i capi loro non sono trofeo nemico, ma pasto a generosi volanti. Fin dopo morte vivono vita di guerra: son ala ed artiglio.

Un preambolo, che prepara il lettore all’ardua partitura del canto, ne accenna il contenuto, e più ancora ne anticipa, a modo di *ouverture*, l’afflato lirico. Segue la traduzione. Tommaseo non riproduce il testo originale, ma ne richiama in nota gran parte, commentando le parole greche e motivandone la resa in italiano. Opportuno fornire il testo greco:

Του Ὀλύμπου

Ὁ Ὀλυμπος κ’ ὁ Κίτσαβος, τὰ δυὸ βουνὰ μαλόνουν·
Γυρίζει τὸτ’ ὁ Ὀλυμπος, καὶ λέγει τοῦ Κίτσαβου·
Μὴ με μαλόνης, Κίτσαβε, κονιαροπατημένε!
Ἐγὼ εἶμ’ ὁ γέρος Ὀλυμπος, ‘σ τὸν κόσμον ξακουσμένος.
Ἐχω σαράντα δυὸ κορφαῖς, ἐξῆντα δυὸ βρυσούλαις·

5

¹⁸ Bruni, 2008: 218

¹⁹ Sugli aspetti metrici si sofferma l’analisi della Maiolini, che sviluppa un confronto con il metro greco.

Πᾶσα βρυσὴ καὶ φλάμπουρον, παντοῦ κλαδί καὶ κλέφτης·
Καὶ ἴσ' τὴν ψηλὴν μου κορυφὴν ἀετὸς εἶν' καθισμένος,
Καὶ εἰς τὰ νύχια του κρατεῖ κεφάλ' ἀνδρειωμένου·
«Κεφάλι μου, τί ἔκαμες, κ' εἶσαι κριματισμένον;»
«Φάγε, πουλὶ, τὰ νεάτα μου, φάγε καὶ τὴν ἀνδρειάν μου, 10
Νὰ κάμης πῆχην τὸ φτερόν, καὶ πιθαμὴν τὸ νύχι.
Ἰσ' τὸν Λοῦρον, ἴσ' τὸ Ξερόμερον ἀρματωλὸς ἐστάθην,
Ἰσ' τὰ Χάσια καὶ ἴσ' τὸν Ὀλυμπον δώδεκα χρόνους κλέφτης·
Ἐξῆντ' ἀγάδαις σκότωσα, κ' ἔκαψα τὰ χωριά τους·
Κ' ὅσους ἴσ' τὸν τόπον ἄφησα καὶ Τούρκους κ' Ἀρβανίταις, 15
Εἶναι πολλοὶ, πουλάκι μου, καὶ μετρημὸν δὲν ἔχουν.
Πλὴν ἦρθε κ' ἡ ἀράδα μου ἴσ' τὸν πόλεμον νὰ πέσω.»

Ed ecco la traduzione:

L'Olimpo e il Chissavo, le due montagne contendono:
Volgesi allora l'Olimpo, e dice al Chissavo:
Non contendere meco, o Chissavo, o polveroso dal calpestio.
Io sono il vecchio Olimpo, rinomato nel mondo:
Ho quarantadue cime, sessantadu' fonti: 5
Ogni fonte, e una bandiera: ogni ramo, ed un prode.
E sull'alta mia cima un'aquila posa:
E tra gli artigli tiene un teschio di prode:
«Teschio, che facesti tu, che sei condannato?» –
Mangia, uccello, la mia giovinezza, mangia la possa mia; 10
Che tu faccia un braccio l'ala, e un palmo l'ugna.
A Luro e a Siromero milite fui:
A Cassio e sull'Olimpo dodici anni bandito.
Sessanta agà auccisi, e bruciai i luoghi loro.
E quanti lasciai sul campo e Turchi e Albanesi, 15
Son molti, uccello mio, e numero non hanno.
Ma venne pur la mia volta, ch'è cada in battaglia»²⁰.

Agisce nel testo una forte elazione eroica: fin dall'inizio, quando le due montagne «contendono», dice Tommaseo, volendo tradurre *μαλόνουν*. E poteva rendere benissimo “si lamentano”, “si lagnano” (Fauriel: «se querellent»): ma il tratto guerresco è qui perfettamente funzionale. Tra Olimpo e Kissavo c'è rivalità, come si legge nell'introduzione: «L'Olimpo e l'Ossa [...] contendono di primato»: l'uno emblema della Grecia assoggettata, l'altro di una Grecia ribelle al dominio turco. Il tema della rivalità, considerato da Fauriel alquanto marginale²¹, è così posto in maggiore risalto, e fa da

²⁰ Poniamo a confronto la versione di Fauriel: «L'Olympe et le Kissavos, ces deux montagnes, se querellent: – l'Olympe alors se tourne et dit au Kissavos: – Ne dispute pas avec moi, o Kissavos, toi foulé par les pieds des Tourks. – Je suis ce viel Olympe, par le mond si renommé: – j'ai quarante-deux sommets, soixante-deux sources; – et à chaque source sa bannière; à chaque branche son Klephte. – Et sur ma (plus) haute cime un aigle s'est perché, – tenant dans sa serre une tête de brave: « – O tête! Qu'as tu fait, pour être (ainsi) traitée? – Mange, oiseau, (repas-toi de) ma jeunesse; repas-toi de ma bravoure: – ton aile en deviendra (grande) d'une aune, et ta serre d'un empan. – Je fus Armatole à Louros et à Xéroméros; – et douze ans Klephte sur l'Olympe et dans les Khasia; j'ai tué soixante Agas.

²¹ «La querelle du mont Olympe et du Kissavos (l'Ossa des anciens), quelque saillante qu'elle soit par elle-même, ne doit cependant être regardé que comme un accessoire, comme un sorte de cadre, du fond duquel

mirabile sfondo, e quasi da cassa di risonanza naturale, al dialogo tra due spiriti magni: l'aquila e il teschio del clefta ucciso²². Ma una sola voce domina, incontrastata: quella dell'Olimpo (il resto è silenzio, e nell'interpretazione proposta, nuvola di polvere: «polveroso dal calpestio», v. 3). L'invenzione che fa parlare l'aquila e il teschio dona al canto una sua evidenza fantastica e simbolica insieme. Le voci della montagna e dell'aquila si corrispondono in un comune sentimento eroico della libertà della Grecia, quasi patria comune.

Tommaseo cerca anche di mantenere la posizione delle parole greche: raramente le muta di luogo, e sempre con indubbio vantaggio. Così al v. 10 troviamo: «mangia, uccello, la mia giovinezza, mangia la possa mia», mentre nel greco abbiamo una disposizione simmetrica degli aggettivi possessivi. Qui l'inversione è funzionale alla ricerca di enfasi: ne riesce un'inflexione accorata, sommamente patetica. Al v. 17 («Ma venne pur la mia volta, ch'ì cada in battaglia») il traduttore rinuncia invece all'inversione (il greco ha: «*σ τὸν πόλεμον νὰ πέσω*»), e consegue, con l'uscita dattilico-trocaica dell'esametro latino, una accentuata solennità di ritmo.

Quelle che, trasportate dal greco, suonano in italiano anomalie, diventano occasioni per conferire speciale afflato lirico al testo: e non di rado rappresentano la scoperta in atto di possibilità espressive ancora non sperimentate, e quasi estensioni, se così si può dire, del concetto stesso di 'poesia' fuori dalle geografie consolidate della letteratura.

Particolarmente efficace l'impiego della paraipotassi: fenomeno ben attestato nei primi secoli della lingua, particolarmente utile a imprimere al verso un'impronta arcaica, primitiva: «Ogni fonte, e una bandiera, ogni ramo, ed un prode (O, v. 6, p. 614). Tommaseo conserva tutte e due le congiunzioni (Fauriel lascia cadere la seconda), ed annota: «Anco a noi l'e ci è non ripieno, ma intensivo con grazia». Sfrutta dunque una possibilità marginale della lingua antica per un effetto di sottile enfasi: la montagna è orgogliosa tanto delle sue creature quasi insegne di libertà (e la sintassi ne enfatizza in numero e il valore ideale).

Ai vv. 7 e 8 troviamo due proposizioni coordinate per polisindeto (*καὶ ... καὶ ...*): Fauriel alleggerisce la sintassi mediante l'impiego del participio («tenant dans sa serre une tête d'un brave»). Il dalmata viceversa non teme di conservare la doppia congiunzione esposta a inizio dei versi («E sull'alta mia cima.../ E tra gli artigli...», O, p. 614) con effetto di accresciuta solennità.

Anche ai vv. 15-16 Fauriel interviene a connettere i due periodi: «pour les autres que j'ai laissé sur la place, / ils sont trop nombreux...». Ma anche in questo caso la resa letterale è incomparabilmente più alta: «E quanti lasciai sul campo e Turchi e Albanesi / son molti, uccello mio, e numero non hanno» (O, p. 616): la torsione della sintassi (con anticipazione della relativa), conferendo a quel numero una speciale enfasi, lo rende davvero incalcolabile. Esito non meno felice consegue l'ellissi dell'originale greco, al v. 9: «che facesti tu, che sei condannato?» («*τί ἔκαμες, κ' εἶσαι κριματισμένον;*», O, p. 613). In nota si legge, a chiarire il senso: «a tanto». Ma il testo conserva il felice azzardo della resa *verbum de verbo*. In tutti questi casi (l'inventario ha naturalmente valore esemplificativo) la fedeltà all'originale sembra utilizzata per rimettere in discussione le opinioni consolidate nel corso di secoli su cosa si deve intendere per "poesia".

l'histoire et l'éloge du guerrier mort se détachent avec éclat, et de la manière la plus frappante», Fauriel, 1824: 35.

²² Bronzini ha di recente sottolineato l'acutezza dell'interpretazione proposta: «Il Tommaseo confermò il sospetto che si trattasse di due canti distinti, adducendo un'altra versione che svolge solo il primo tema [...] La dualità dei temi è stata riconosciuta esatta da N. G. Politis, il maggiore studioso di folklore letterario Greco dell'Ottocento e primo Novecento, al quale sfuggì la perspicace nota del Tommaseo» (Bronzini, 2000: 244-45).

Persino dettagli minimi, come la sovrabbondanza degli articoli determinativi, possono rivelarsi preziosi: come al v. 1, che recita: «l'Olimpo e il Kissavo, le due montagne contendono» (O, p. 613). Fauriel forza un poco: «ces deux montagnes» (c'è da dire che il francese è, per questo riguardo, assai meno duttile). Il senso muta alquanto: Tommaseo, con quella resa («le due montagne») sembra voler dire “le due montagne per eccellenza”.

Anche certe ridondanze, ricalcate sul greco, come il pronome posposto nella forma interrogativa, vengono messe a frutto per un calcolato effetto di recitativo: «Teschio, che facesti tu, che sei condannato?» (O, v. 9, p. 613). Su quel *tu* il verso trova una cesura forte al mezzo: ne scaturisce un senso di sorpresa, e come di sconcerto.

Tommaseo sfrutta a fondo le risorse della resa letterale, senza escludere la ripetizione, ad esempio, notoriamente invisata alla poetica petrarchesca, e accuratamente evitata da Fauriel, che al v. 1 traduce il doppio Φάγε con «mange... repais-toi». Quantunque di prosa si tratti, tuttavia ripetere lo disturba, tanto il divieto è radicato nell'educazione scolastica dello scrivente colto. Dietro la conservazione operata dal dalmata («Mangia... mangia...», O, v. 10, p. 613, ma l'azzardo è mitigato dall'anafora) c'è davvero un ripensamento profondo di quello che si intende per “poesia”, e per “poesia popolare” in particolare, quale espressione del sentimento che precede la codificazione letteraria. Fauriel, che è un grande teorico del romanticismo europeo, ma non è un poeta (né pretende di esserlo), non arriva a tanto.

Pensiamo alla conservazione dell'anomalia sintattica dei canti come valore da difendere: «Teschio, che facesti tu, che sei condannato?» (O, v. 9, p. 613), traduce alla lettera il greco che collega le due proposizioni mediante coordinazione, mentre Fauriel subordina: «Oh tête! Qu'a tu fait, pour être (ainsi) traitée?». E ancora: rende pari pari il *và*, del greco, che è un misto di finale-ottativa, proprio con il nostro *che*, dove queste valenze si assommano: «che tu faccia un braccio l'ala». Fauriel traduce con un futuro, molto meno efficace: «ton aile en deviendra (grande) d'une aune, et ta serre d'un empan».

Significativo anche il riguardo di Tommaseo nei confronti di diminutivi e possessivi cui la lingua greca fa ampio ricorso. Pensiamo all'apostrofe rivolta all'aquila, al v. 1: «uccello mio» (O, v. 16), che si carica di una nota di partecipe affetto (Fauriel lo elimina e riduce a semplice «oiseux»). La conservazione è del tutto funzionale all'interpretazione del rapporto aquila-clefa: «i capi loro non sono trofeo nemico, ma pasto a generosi volanti», il che consente di tradurre «uccello mio» (O, v. 16, p. 613). Al v. 9 peraltro è omesso peraltro il possessivo Κεφάλι μου («Teschio, che facesti tu, che sei condannato?»): probabilmente perché il verso successivo («Mangia, uccello, la mia giovinezza, mangia la possa mia»), ne contiene due, in posizione, come s'è detto, di grande rilievo (ma lo recupera in nota: «Lett. *Capo mio*. Fa parlare l'aquila come s'avesse un'anima greca»).

Da sottolineare la resa dell'unica parola composta: *κονιοροπατημένε*, che vale senz'altro “calpestato dai turchi”: Tommaseo non è convinto dalla traduzione francese, perché sente nella parola la presenza di *kòvις* (“polvere”, in greco antico), e rende «polveroso dal calpestio», dichiarando, in nota, che la parola è intraducibile («da non si poter tradurre», O, v. 3, p. 613), e spiegando che i piedi sono quelli dei turchi. Una spia lieve (ma ce ne sono molte altre) del fatto che il dalmata, aiutato quanto al greco moderno da amici valenti, aveva per lo più nell'orecchio il greco antico²³.

Ci siamo soffermati su aspetti in apparenza marginali della traduzione, grammaticali e sintattici in particolare. Peraltro proprio da questi viene molto del suo colore, di quel misto di rustico, di prezioso, di antico, misto con tocchi del toscano vivo: come quel

²³ Alla resa degli aggettivi composti pone particolare attenzione la curatrice, segnatamente alle pp. LXXI-LXXIII.

«sessantadu'» (O, v. 5, p. 613), con apocope finale, che dona al discorso del vecchio Olimpo, pure così solenne, una inaspettata sfumatura colloquiale.

Anche nel lessico, molto ricco e variato, potremmo riconoscere ugualmente il concorso di risorse diverse, apparentemente opposte: tratti della lingua viva, come s'è detto, ed altri decisamente letterari. Quel «posa», ad esempio, del v. 7 («E sull'alta mia cima un'aquila posa», O, p. 613) davvero regale. Significativo che Foscolo lo usi per uno dei frammenti della *Chioma di Berenice* (presentato come pseudo traduzione del “cenno di Giove”: «con gli occhi intenti l'aquila posava»)²⁴. Non c'è ovviamente volontà allusiva: importa il fatto che il verbo suona, nell'un caso e nell'altro, veramente epico.

Non si dà contrasto tra tessere diverse, ma perfetta fusione in un disegno che di volta in volta le giustifica, e talora ne sfrutta abilmente il concorso. Un lessico nobilmente aulico può enfatizzare l'altezza dei sentimenti. Si pensi al v. 10: «Mangia, uccello, la mia giovinezza / mangia la possa mia» (O, p. 613), dove voci letterarie (*possa, giovinezza*) portano con sé un'intensa aura poetica, la quale, si osservi, scaturisce più forte dal contrasto con la materialità del verbo *mangiare*²⁵. Fauriel stempera un poco l'asprezza del dettato introducendo variazioni sinonimiche tra parentesi: «Mange, oiseau, (repais-toi de) ma jeunesse; repais-toi de ma bravoure». Viene in mente quel «selvaggio ardimento del concetto e delle immagini» di cui parlava il grande intellettuale francese nella sua introduzione (luogo citato in nota quale scoperto omaggio non tanto e solo al raccoglitore, ma al critico e interprete dei canti)²⁶. Ben calcolato, notiamo da ultimo, il chiasmo dei possessivi («mia giovinezza... possa mia»), introdotto da Tommaseo; il quale provvede, in questo caso, eccezionalmente, a tralasciare la congiunzione coordinante (καὶ) allo scopo di unire e saldare ancora più forte i due termini, quasi a farne una cosa sola. Qui la traduzione ben si può dire che esalti l'originale, poiché tra i due aggettivi è racchiusa l'essenza dell'eroe: il vigore della giovinezza offerta alla patria.

Nel verso successivo Tommaseo risolve felicemente il voto augurale del teschio aderendo alla lettera dell'originale: «che tu faccia un braccio l'ala, e un palmo l'ugna» (v. 11, O, p. 613), dove «faccia» traduce alla lettera κάμψς, e rende la qualità davvero speciale di quel cibo, quasi metamorfosi e reincarnazione (ricordiamo nell'introduzione: «Fin dopo morte vivono vita di guerra: son ala ed artiglio»). Proprio accettando l'impiego del verbo vicario (dal quale la lingua letteraria, com'è noto, rifugge) l'autore del *Dizionario dei sinonimi* ottiene un effetto straordinario: c'è, in quell'augurio, l'efficacia di un rude linguaggio guerriero, e insieme un'evidenza immaginosa e profetica. Quanto siamo lontani dalla resa opaca di Fauriel: «ton aile en deviendra (grande) d'une aune, et ta serre d'un empan»: non di sà contrasto tra sfera fisica e spirituale, ma perfetta cristallizzazione in metafora (*ala* per “libertà”, *ugna* per “coraggio”).

Non sorprende che i canti dei guerrieri greci potessero trovare un'udienza speciale nella fase più buia della Seconda Guerra Mondiale, con l'edizione di Martellotti (1943). Per gli intellettuali di quegli anni l'epos dei clefti poteva raccontare, a poco più di un secolo di distanza dalla raccolta di Tommaseo, l'asprezza di altre battaglie, non meno sanguinose e crudeli, combattute in nome degli stessi ideali.

²⁴ Il frammento «Della luce infinita i rai deposti» figura nella *Considerazione XII. Chiome bionde* (citiamo dalla princeps, Milano, Genio Tipografico, 1803, p. 212).

²⁵ In verità la prima voce è ancora nell'uso: *giovinazza* e *giovanazza* (si premura di avvisare nel *Dizionario*) si alternavano già negli antichi: e però quando si tratta di produrre esempi, il Tommaseo suggerisce per l'uno nel senso proprio, per l'altro senso figurato o traslato, poetico insomma. Così, al § 1, dice: «[T.] Vigore di giovinezza. – Gaja giovinezza»: e l'accostamento non è certo casuale. Più innanzi, a conferma, troviamo, al § 6: «Fig. [T.] Giovanezza dell'anima. – Giovanezza de' popoli», *Tommaseo-Bellini*.

²⁶ Vedi nota 19.

Nei *Canti popolari toscani* (che occupano il primo tomo della raccolta veneziana) la poesia della tradizione alta viene chiamata a commentare le immagini e la lingua dei canti, e a mostrare la discendenza della poesia colta da quella popolare. Fauriel aveva intravisto questa possibilità: Tommaseo la mette in atto. Sulla via tracciata da Manzoni si era spinto a studiare, fin dal suo primo soggiorno Firenze (1827-34), la lingua dell'uso: ma nella sua idea di lingua 'viva' rientrano anche la lingua antica, la lingua delle aree laterali e delle realtà conservative, i dialetti, la lingua letteraria, e più indietro il latino, che resta miniera inesauribile. Tutta insomma la lingua parlata e non parlata, per estensione della nozione di 'uso', è alla fine, per il dalmata, lingua viva: e del resto anche quella affatto morta è pur sempre indispensabile, per lui, alla comprensione dei testi antichi e dei monumenti storici e letterari, e dunque ancora necessaria. Questa complessa compresenza è testimoniata dal grande *Dizionario della lingua italiana*: ma anche la polifonia dei *Canti* ne è espressione straordinaria.

Il nostro breve saggio vuole essere un invito alla lettura di un'opera che riappare oggi corredata dagli strumenti necessari a comprenderne il valore: una ricca introduzione, che ricostruisce la storia della raccolta, e mette in luce il contributo importante di intellettuali amici; una ricognizione puntuale del testo (che presenta problemi assai complessi, specie per quanto riguarda la grafia del greco) e della sua fortuna; un commento attento al confronto, e vorrei al dialogo, con la grande impresa di Fauriel; il prezioso ricorso ai saggi critici e ai documenti in cui Tommaseo stesso illustra il proprio lavoro; un'annotazione che illustra la lingua dei canti alla luce del *Dizionario della lingua italiana*.

Quando l'intera raccolta sarà pubblicata nell'edizione del «Classici italiani» si potrà scorgere più chiaramente come tra la lingua delle traduzioni dei canti greci e illirici e quella dei canti corsi e toscani siano attive importanti correlazioni: cosicché, passando dagli uni agli altri, avvertiremo sì un cambio di orizzonti linguistici e culturali, ma anche una singolare consonanza tematica ed espressiva, e un patrimonio di valori condivisi. In un'età multilingue e multiculturale come la nostra l'operazione di Tommaseo ha ancora molto da dire per la complessità di approccio a lingue che "straniere" possono dirsi solo in apparenza: tra originale e versione si crea un rapporto di simbiosi che innerva e rinnova le strutture più profonde della lingua chiamata al cimento. Così, in lettera all'amico Marco Renieri, il dalmata coglie il beneficio dell'impresa, per sé stesso, prima ancora che per altri:

Ecco, o Marco, io parlo la lingua di un popolo nuovo. Come bambino ch'apre le labbra alla parola, e la mente alla luce del vero; io similmente a questa diletta armonia, di nuovo sentire mi rinnovello²⁷.

L'edizione rappresenta una sfida non facile per il lettore di oggi che, nel migliore dei casi, possiede qualche dimestichezza con il greco antico, e deve affidarsi all'apparato di note del traduttore, cui si aggiungono ora quelle del curatore. Una scommessa difficile, che promette tuttavia grandi vantaggi, nella consapevolezza del ruolo straordinario che la cultura greca gioca tra Neoclassicismo e Romanticismo a livello italiano e europeo.

²⁷ La lettera è accolta in Bruni, 2008: 51.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Bédier J. (1922), *Les légendes épiques*, Hachette, Paris.
- Bezzola G. (1978), *Tommaseo a Milano (1824-1827)*, Mondadori-Il Saggiatore, Milano.
- Botta I. (a cura di) (2000), *Carteggio Manzoni-Fauriel*, premessa di E. Raimondi, Edizione Nazionale ed Europea di A. Manzoni, Centro Nazionale di Studi Manzoniani, Milano.
- Briganti A. (a cura di) (1985), *Colloqui col Manzoni*, Editori Riuniti, Roma.
- Bronzini G. B. (2000), “*La scoperta della poesia popolare. Canti popolari toscani corsi illirici greci (1841-1842)*”, in Turchi R., Volpi A. (a cura di), *Niccolò Tommaseo a Firenze*, Olschki, Firenze, pp. 225-251.
- Bruni F. (a cura di) (2008), *Scintille*, con la collaborazione di E. Ivetic, P. Mastrandrea, L. Omacini, Fondazione Pietro Bembo, Guanda, Milano-Parma.
- Contini (1972a), “Progetto per un ritratto di Niccolò Tommaseo” (1947), in *Altri esercizi (1942-1971)*.
- Contini G. (1972b), *Altri esercizi (1942-1971)*, Einaudi, Torino.
- Fauriel C. (1824), *Chants Populaires de La Grece Moderne. Chants Historiques*, Firmin Didot, père et fils, Paris.
- Ibrovac M. (1966), *Claude Fauriel et la fortune européenne des poésies populaires grecque et serbe. Étude d'histoire romantique suivie du Cours de Fauriel professé en Sorbonne (1831-32)*, Librairie Marcel Didier, Paris.
- Maiolini E. (2014), *Claude Fauriel. Alle origini della comparatistica*, Franco Cesati Editore, Firenze.
- Maiolini E. (a cura di) (2017), N. Tommaseo, *Canti popolari greci*, Fondazione Pietro Bembo, Guanda, Milano-Parma.
- Martinelli D. (1983), “Voci del toscano vivo in «Fede e Bellezza»”, in *Studi di Letteratura italiana offerti a Dante Isella*, Bibliopolis, Napoli, pp. 319-340.