

**studi
germanici**



7
2015

Il caso *Werther-Ortis*. Le manipolazioni della cornice nelle prime traduzioni italiane*

Daria Biagi

La storia che lega le *Ultime lettere di Jacopo Ortis* a *I dolori del giovane Werther* ha inizio oltre due secoli fa, quando Ugo Foscolo, scrivendo a Goethe per inviargli una copia del suo romanzo, ammette fra le righe di aver tratto ispirazione, «forse», dalla lettura dell'opera goethiana.¹ La disputa innescata da quel *forse* si sarebbe protratta per tutto l'Ottocento: in un'epoca dominata dalle estetiche romantiche che esigevano novità e originalità da ogni creazione letteraria, la questione dell'indipendenza dell'*Ortis* dal modello tedesco rappresentava infatti una notevole preoccupazione per gli studiosi, ansiosi di difendere da ogni sospetto di plagio il nome di un autore ormai saldamente inserito nel canone nazionale italiano. Nel corso del Novecento il problema si è decisamente ridimensionato, non solo per la mancanza materiale di un importante anello di connessione tra i due testi – la traduzione, mai ritrovata, che Antonietta Fagnani Arese realizzò per Foscolo basandosi sulla seconda edizione del *Werther*² –, ma anche per l'acquisita consapevolezza che l'*Ortis* sia da ripensare piuttosto all'interno di quella enorme massa di traduzioni, riscritture e parodie che il romanzo di Goethe aveva portato con sé. La *Werther-Krankheit*, il delirio collettivo diffusosi in tutta Europa in

* Questo lavoro è stato presentato originariamente in occasione del convegno *Tradition, Translation, Transformation* (Bologna, 5-6 maggio 2014) organizzato dall'Università di Bologna e dalla Tokyo University of Foreign Studies, ed è parte di una più ampia ricerca condotta all'interno del progetto *Storia e mappe digitali della letteratura tedesca in Italia* (FIRB 2013-2018), nato dalla collaborazione tra l'Istituto Italiano di Studi Germanici, Sapienza Università di Roma e l'Università per Stranieri di Siena.

¹ Cfr. Ugo Foscolo, *A Wolfgang Goethe*, in *Edizione Nazionale delle Opere*, vol. XIV, *Epistolario (ottobre 1794-giugno 1804)* a cura di Plinio Carli, Le Monnier, Firenze 1970, pp. 129-130, dove l'*Ortis* viene definito un'«operetta, a cui forse diè origine il vostro *Werther*». Foscolo stesso metterà poi a confronto i due romanzi nella *Notizia bibliografica* che accompagna l'edizione zurighese delle *Ultime lettere* (1816), al paragrafo intitolato *Werther e Ortis*.



seguito alla pubblicazione del romanzo, si era espressa infatti non soltanto in forme letterarie, attraverso riscritture serie (come la *Wertherie* francese, tradotta in italiano da Luigi Muzzi, amico di Foscolo) e comiche (è il caso del romanzo *Herz* di Lenz, che Goethe stesso fece pubblicare), ma anche nella musica (il *Carlotta e Verter* adattato da Antonio Simeone Sografi) e persino nel teatro popolare: è l'auto-revole penna di Benedetto Croce a riferire di una messinscena napoletana in cui un Werther-Pulcinella, dopo aver allestito la propria forca di fronte al letto dell'amata per suicidarsi sotto i suoi occhi, cambiava repentinamente partito e, accoltellato il marito, si infilava nel letto di lei.³

Più che concentrarsi ancora una volta sulle precise dipendenze dell'*Ortis* dal *Werther*, dunque, questo studio si propone di aggiungere un tassello alla ricostruzione di quell' "atmosfera wertheriana" che si respirava in tutta Europa; e di farlo prendendo in esame le prime traduzioni italiane del romanzo, quelle che precedono la pubblicazione dell'*Ortis*.⁴ Se infatti è impossibile stabilire con certezza assoluta cosa Foscolo abbia tratto da Goethe, si possono però fare alcune ipotesi su cosa certamente Foscolo *non* poteva recepire del testo tedesco,

² Ugo Foscolo, *Lettere ad Antonietta Fagnani Arese*, in *Edizione Nazionale delle Opere*, cit., pp. 207-414. Si parla della traduzione del *Werther* nelle lettere LXX (novembre 1801), LXXIX e LXXXI (non datate); nonché nella lettera CXXXI inviata dalla Fagnani Arese a Foscolo (Milano, 14 [gennaio] 1803), alla quale l'autrice afferma di aver accluso il manoscritto completo della traduzione.

³ Benedetto Croce, *I teatri di Napoli dal Rinascimento alla fine del secolo decimottavo*, Laterza, Bari 1966, pp. 246-247.

⁴ Si tratta di (a) *Werther, opera di sentimento del dottor Goethe celebre scrittore tedesco tradotta da Gaetano Grassi milanese. Coll'aggiunta di un'apologia in favore dell'opera medesima*, Giuseppe Ambrosioni, Poschiavo 1782 (citata da qui in poi come Grassi 1782; una ristampa anastatica è uscita nel 2001 a Locarno per l'editore Armando Dadò, con il titolo *I dolori del giovane Werther* e un saggio introduttivo di Massimo Lardi); (b) *Gli Affanni del giovane Verter: dall'originale tedesco; tradotti in lingua toscana, da Corrado Ludger*, Hookham, Londra 1788 (Ludger 1788); e (c) *Verter, opera originale tedesca del celebre signor Goethe, trasportata in italiano dal D.M.S.*, Giuseppe Rosa Editore, Venezia 1788 e 1796 (cito da questa seconda edizione, indicata come Salom 1796). Non mi soffermerò, se non per rapidi accenni, sulle numerose traduzioni novecentesche del romanzo, prese in esame con i metodi dell'analisi linguistica nel saggio di Franca Ortu, *I dolori del giovane traduttore. Note di grammatica testuale per tradurre dal tedesco*, CUEC, Cagliari 2011.



non avendovi accesso nella lingua originale. Un elemento merita particolare attenzione: nelle traduzioni italiane antecedenti alla pubblicazione dell'*Ortis* sembra infatti sistematicamente occultata la componente di distanziamento ironico presente nel *Werther*, «romanzo antiwertheriano» – come lo definirà Ladislao Mittner – che si serve degli schemi del romanzo sentimentale ma che non può essere ad esso ricondotto.

È proprio come «opera di sentimento», invece, che il *Werther* viene importato in Italia e in gran parte dell'Europa. Le tre versioni italiane esaminate qui, date alle stampe tra il 1782 e il 1796, presentano vari tipi di manipolazione e tagli (secondo una prassi traduttoria che, se oggi può essere tacciata di scarsa scientificità, è da considerarsi per l'epoca sostanzialmente normale), tagli che differiscono a seconda delle caratteristiche specifiche del contesto di ricezione ma che concordano nell'intento, non necessariamente consapevole, di trasformare il *Werther* in un romanzo sentimentale. Ciò accade in particolare attraverso la manipolazione della cornice editoriale che funge da “contenitore” alle lettere del protagonista e che, lungi dall'essere un mero espediente strutturale, ha una precisa funzione narrativa: proprio lo spazio riservato all'editore, infatti, viene eletto da Goethe a luogo privilegiato per mettere in discussione, in maniera sottile ma chiara, le ragioni del protagonista.

Prima di entrare nel merito delle traduzioni, vale la pena ripercorrere schematicamente il filo cronologico della loro circolazione. Com'è noto, la prima edizione di *Die Leiden des jungen Werthers*, comunemente indicata come *erste Fassung*, esce per l'editore Weygand di Lipsia nel 1774.⁵ A quest'altezza temporale Goethe è già un nome fra i letterati tedeschi, il suo *Gotz von Berlichingen* ha riscosso un notevole successo sulle scene, ma è il *Werther* che farà di lui l'autore di riferimento di un'intera generazione. La diffusione straordinaria del romanzo si accompagna però anche a lunghe polemiche, che lo spingeranno a pubblicarne una versione riveduta nel 1787, la cosiddetta *zweite Fassung*. Le modifiche apportate da Goethe spaziano da

⁵ Da qui in poi: *Werther* 1774.



interventi grammaticali minimi (come l'eliminazione del genitivo in -s di *Werthers*, conformato a una grafia più moderna) fino all'inserimento di interi episodi, tra cui quello del garzone omicida nell'ultima parte del romanzo. Nell'insieme gli inserti narrativi vanno nella direzione di una più esplicita presa di distanza dell'autore dalla figura del protagonista e dal suo scandaloso suicidio: Goethe rende più profondi e complessi i personaggi di contorno, soprattutto il fidanzato di Lotte, Albert, che per bocca dei suoi amici viene descritto adesso come un uomo onesto e intelligente, non più come il sempliciotto borghese che appariva a Werther; e allo stesso tempo relativizza il punto di vista di quest'ultimo facendo sì che le sue sensazioni, anziché essere presentate come dati di fatto, vengano introdotte da verbi soggettivi di percezione (una frase come «Albert gli rivolse il formale complimento di fermarsi a cena» diventa così «Albert lo invitò a fermarsi, ma egli [...] *credette di sentire* solo un complimento formale»⁶). Senza addentrarsi in un confronto puntuale tra le due versioni – tema del resto già esplorato a fondo dagli studiosi di Goethe – basterà qui tenere presente che le tre traduzioni italiane sopra menzionate, anche quelle successive al 1787, sono basate sulla *erste Fassung*, e dunque sulla versione in cui la posizione critica dell'autore verso il personaggio risulta più sfumata.

La prima traduzione italiana viene realizzata da un milanese, Gaetano Grassi, nel corso del 1781, e pubblicata nel 1782 in Svizzera, a Poschiavo. Come i critici sono ormai concordi nel rilevare – e come alcuni detrattori del Grassi avevano puntualizzato fin dall'uscita del libro – la traduzione non è stata condotta a partire dal testo originale, ma sulla base della versione francese di J. G. Deyverdun.⁷ La “doppia mediazione”, per la letteratura di lingua

⁶ L'esempio è riportato, accanto ad altri dello stesso genere, in Ivo Carletton, *La febbre wertheriana. Il Werther di Goethe tra realtà e parodia*, Vittone Editore, Monza 2001, p. XX n.

⁷ Jacques George Deyverdun (1734-1789) era nato a Losanna, e da lì si era trasferito prima in Prussia e poi in Inghilterra, lavorando come precettore e come giornalista. La sua traduzione (*Werther – Traduit de l'Allemand. A Maestricht chez Jean-Edme Dufour et Philippe Roux, Imprimeurs et Libraires associés*) risale al 1776 (cfr. la voce Deyverdun, a cura di A. Juillard, nel *Dictionnaire des Journalistes (1600-1789)*, Universitas et Voltaire Foundation, Paris-Oxford 2011). Che la traduzione di Grassi si basi su questa versione



tedesca, è una prassi frequente fino agli inizi del Novecento – eventuali tagli e manomissioni, in questo caso, vanno dunque ascritti al traduttore francese: quello che interessa rilevare qui, però, non è tanto la responsabilità delle singole scelte, bensì il fatto che il romanzo, indipendentemente da quanto contorte siano le vie della sua circolazione, arriva a destinazione nelle vesti di epistolario sentimentale.

W E R T H E R
OPERA DI SENTIMENTO
D E L
DOTTOR GOETHE

CELEBRE SCRITTORE TEDESCO
T R A D O T T A
D A G A E T A N O G R A S S I
M I L A N E S E .

COLL'AGGIUNTA DI UN' APOLOGIA
IN FAVORE DELL'OPERA MEDESIMA.

Nec verbum verbum,
Horat.

IN POSCHIAVO .

Per Giuseppe Ambrosioni .

G L I
A F F A N N I
D E L
GIOVANE VERTER:

DALL' ORIGINALE TEDESCO;

TRADOTTE IN

LINGUA TOSCANA,

D A C O R R A D O L U D G E R .

PARTE PRIMA.

L O N D R A :

PER T. HOOGHAM, NEW BOND-STREET.
MDCCLXXXVIII.

Fig. 1 e 2: Frontespizi delle traduzioni curate da Gaetano Grassi (Poschiavo 1782) e Corrado Ludger (Londra 1788)

francese è opinione già di Michiel Salom che, traducendo il romanzo dal tedesco, bolla l'opera del suo predecessore come un'«infelice versione del *Verte*, lavorata sulla traduzione Francese, e piena delle scorrezioni di quella, oltre le proprie» (Salom 1796, p. 15). Polemizza con la versione francese del *Werther* anche Corrado Ludger, il quale, rivendicando a sua volta di aver tradotto direttamente dall'originale, si augura di aver saputo rendere «quei Tratti Pittoreschi, Naturali e Vivi che nella traduzione francese – probabilmente per incertezza d'espressione – furon omissi» (Ludger 1788, p. iv).



La seconda traduzione in italiano esce invece in Inghilterra, a cura di Corrado Ludger, nel 1788.⁸ A pubblicarla è l'editore londinese Thomas Hookham, che negli stessi anni dà alle stampe opere di autrici come Ann Radcliffe e Clara Reeve, offrendo un contributo decisivo alla diffusione del romanzo gotico nei paesi anglosassoni. Si tratta, in questo caso, di un testo che ebbe scarsissima circolazione in Italia e che può dunque essere considerato meno rilevante dal punto di vista dell'influenza – non però da quello dell'interpretazione del testo. La terza e ultima traduzione è quella che ha ricevuto da sempre maggiore attenzione fra gli studiosi di letteratura italiana, trattandosi con ragionevole sicurezza di quella che fu letta da Ugo Foscolo. Realizzata come quella di Grassi intorno al 1781, ma pubblicata più tardi per motivi legati alla censura e alle difficoltà personali del traduttore – il Dottor Michiel Salom, padovano – questa versione esce a Venezia nel 1788, e viene ristampata sostanzialmente identica nel 1796.⁹

⁸ Le sole notizie intorno alla figura di Conrad Lüdger sono quelle riportate dal *Grundriss zur Geschichte der Deutschen Dichtung aus den Quellen* di Karl Goedeke (Ehlermann, Dresda 1913, vol. X, p. 7): nato il 6 ottobre 1748 a Burtscheid bei Aachen, Ludger aveva svolto tra il 1769 e il 1775 la professione di commerciante nella sua città natale, per poi trasferirsi a Bruges e da lì in Inghilterra. Quando esce la sua traduzione del *Werther* abita già da diversi anni a Londra. In seguito vivrà a Parigi (1788/92), a Brema (1799), a Lipsia (1818) e a Dresda (1819).

⁹ Giorgio Manacorda ricostruisce la figura storica di Michiel Salom in *Materialismo e masochismo. Il "Werther", Foscolo e Leopardi*, La Nuova Italia, Firenze 1973 (si veda in particolare il cap. 1, *Quale "Werther"*). Una versione aggiornata dello stesso saggio è uscita per l'editore Artemide nel 2001, ma senza cambiamenti sostanziali per quanto riguarda la parte storico-filologica). Secondo tale ricostruzione, Salom, inviso alla censura per le sue origini ebraiche e per le sue simpatie giacobine, sarebbe stato costretto a rimandare per anni la pubblicazione del romanzo e a darlo infine alle stampe con lo pseudonimo di D.M.S. Nell'ambiente dei giacobini padovani Salom avrebbe inoltre conosciuto Ugo Foscolo, che con ogni probabilità lesse la sua versione del *Werther* nell'edizione del 1796 (cfr. *ivi*, *Quale "Werther" lesse Foscolo*, pp. 27-36). Giuseppe Toffanin (*Goethe, Padova e la prima traduzione del "Werther"*, in «Atti e memorie dell'accademia patavina di scienze, lettere ed arti», vol. XCVIII, parte III (1985-1986), pp. 181-195) ha dato in seguito un contributo ulteriore all'identificazione del personaggio, dimostrando come Salom, convertitosi al cristianesimo nel 1801, avesse proseguito la sua carriera di traduttore con il nome di Michelangelo Arcontini.

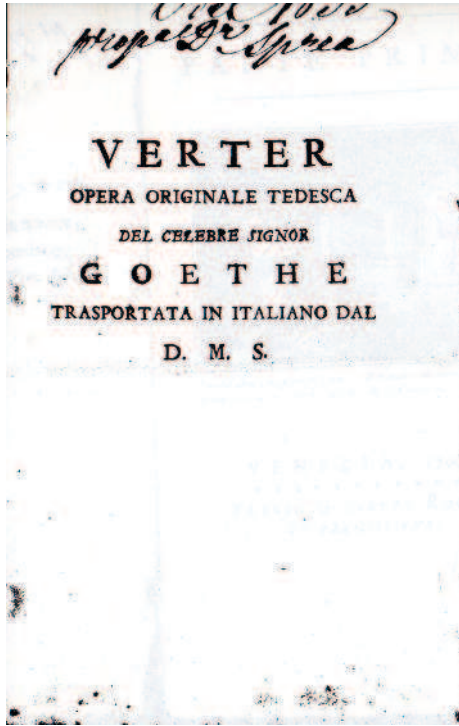


Fig. 3: Frontespizio della traduzione curata da Michiel Salom (Venezia 1796)

Pur discostandosi in misura differente dal testo originale, nessuna di queste traduzioni è del tutto esente da censure e tagli: da un lato perché, come già ricordato, al traduttore veniva accordata la libertà di rimaneggiare testi che circolavano comunque in maniera difficilmente controllabile (si pensi anche solo all'inesistenza del diritto d'autore); dall'altro perché editori e curatori in genere cercavano di evitare la pubblicazione di opere che potevano incorrere nella censura o urtare platealmente la sensibilità dei lettori. Via dunque le affermazioni anticlericali nella traduzione Deyverdun-Grassi, e via le lettere inneggianti al suicidio nella traduzione di Salom (come anche la lettera del 22 agosto contro la "morale borghese").¹⁰ Ciò che le accomuna è il fatto di non aver "tradotto" lo scacco che Goethe dava

¹⁰ Per una ricognizione più dettagliata dei passaggi mancanti nelle varie traduzioni, cfr. Manacorda, *op. cit.*, pp. 10-27.



al romanzo sentimentale e alle convenzioni romanzesche del suo tempo, e l'aver di conseguenza ricondotto il *Werther* agli stessi schemi interpretativi che l'originale intendeva mettere in discussione. Per capire come ciò sia stato tecnicamente possibile, l'analisi che segue si concentra sugli elementi che per definizione hanno il compito di orientare la lettura, di far comprendere all'interlocutore, prima ancora che inizi a leggere, che genere di libro si trova fra le mani – mi riferisco agli elementi di paratesto: il titolo, la nota introduttiva dell'editore, e soprattutto le note.

Cominciamo con il titolo, *Die Leiden des jungen Werthers*, e facciamo un rapido salto in avanti, agli anni Trenta del Novecento: Giulio Einaudi ha chiesto ad Alberto Spaini di curare per la sua casa editrice una nuova traduzione dei *Dolori del giovane Werther*, con la proposta, però, di cambiarne il titolo. Quella di Einaudi, possiamo supporre, è un'accortezza da editore più che da studioso, finalizzata a distinguere la nuova traduzione dalle ormai numerosissime disponibili sul mercato e in particolare dall'edizione Mondadori, lanciata pochi anni prima nella prestigiosa traduzione di Giuseppe Antonio Borgese. Spaini gli risponde:

Eravamo d'accordo che il nostro Werther deve aver un carattere poetico-popolare, e non colto-letterario, vero? In quanto al titolo, "I dolori del giovane Werther" mi pare che sia la cosa più bella di tutto il libro, con un sapore così rococò, con un presentimento già accennato di neo classicismo, così ironico sentimentale: no, Einaudi, non cambiamo il titolo.¹¹

Al triestino Spaini – uno dei più raffinati traduttori dal tedesco di tutto il nostro Novecento – non sfugge la sfumatura «ironico-sentimentale» racchiusa nel titolo tedesco del romanzo, sfumatura in cui già si preannuncia l'esistenza di una voce secondaria che sembra

¹¹ Lettera di Alberto Spaini a Giulio Einaudi del 19 maggio 1938, citata in Francesca Billiani, *Culture nazionali e narrazioni straniere: Italia, 1903-1943*, Le Lettere, Firenze 2007, p. 273.



guardare la vicenda dall'esterno. Modificarlo, come vuole Einaudi, contribuirebbe a oscurare la presenza di questa particolare venatura: esattamente quello che accade nelle traduzioni di fine Settecento, che intervengono prima di tutto proprio sul titolo.

La traduzione di Gaetano Grassi è la più esplicita: il *Werther* diventa programmaticamente un'opera di sentimento, composta da quel dottor Goethe celebre scrittore tedesco che, in questa foggia, non può certo essere sospettato di esercitare la minima ironia sulla sua creatura. Nella stessa direzione va il titolo scelto da Corrado Ludger: *Die Leiden* diventano *Gli affanni*, variazione minima in questo caso, ma che pure contribuisce ad accentuare l'elemento patetico. L'ultima traduzione, quella di Salom, è apparentemente la più sobria: il titolo diventa infatti semplicemente *Verter*. Ecco però come viene chiosato nella prima pagina del romanzo:

La lingua Italiana ha il vero equivalente del titolo Tedesco di questa operetta. *Die Leiden des jungen Werthers*, dee tradursi: *La passione del giovinetto Verter*, ma per farne sentire il vero spirito, converrebbe potersi dire: *Il passio di Verter*. La vera intelligenza ne sarebbe rimasta forse oscura in Italiano, e se anche per avventura non lo fosse, pure il traduttore se ne sarebbe astenuto per la somma arditezza dell'espressione, che può non esserlo tanto nei paesi protestanti. [*Verter* 1796, p. 17]

Non solo sparisce definitivamente l'«ironico sentimentale» di cui parla Spaini, ma Salom arriva a connotare la figura di Werther di tratti quasi religiosi, spingendo sul pedale del patetico fino a toccare il tragico vero e proprio. È stato osservato che il titolo tedesco del romanzo, all'epoca della sua pubblicazione, doveva suonare «come la blasfema secolarizzazione di un testo di edificazione religiosa»,¹² Salom coglie dunque a ragione la presenza di un richiamo al lessico religioso, ma evita volontariamente di restituirlo in traduzione, temendo proprio quell'«arditezza dell'espressione» che Goethe vi aveva invece cercato. I tre titoli presentano insomma alterazioni di tipo di-

¹² Giuliano Baioni, *Il giovane Goethe*, Einaudi, Torino 1996, p. 228.



verso, ma sono chiaramente orientati nella stessa direzione, ovvero verso un'accentuazione dell'elemento sentimentale a scapito di quello più ironico e provocatorio.

Veniamo adesso al secondo elemento di paratesto, la cornice costituita dalla voce dell'editore che ha raccolto e trascritto le lettere del protagonista. Il *Werther* è infatti un romanzo epistolare a cornice – due elementi che, presi separatamente, non rappresentano alcuna innovazione (basti pensare ai romanzi epistolari di Richardson, Rousseau, o di Gellert in Germania; e all'uso del racconto a cornice nella novellistica antica), ma che Goethe mette “in dialogo”, facendo di uno il commento dell'altro. È proprio con la costruzione di questa cornice che il giovane Goethe compie un primo drastico strappo nei confronti della tradizione. Secondo le convenzioni del romanzo settecentesco, il lettore doveva essere in qualche modo guidato nell'interpretazione della storia, tanto più se l'evento narrato era un caso moralmente problematico come il suicidio di un giovane. Aniché svolgere una funzione del genere, la paginetta che introduce le lettere di Werther chiede invece espressamente al lettore di sospendere il giudizio nei confronti dell'infelice di cui si va a raccontare la storia. Chi legge, in altre parole, viene lasciato “solo” di fronte al romanzo e alle domande che può suscitare. Voltata la pagina del titolo, i lettori del 1774 si trovavano di fronte una dichiarazione scarna, senza indicazioni ulteriori, e una domanda semplicissima si poneva subito: *chi* li esortava a non giudicare? Goethe, un autore fittizio, l'editore? E l'editore era da considerarsi un personaggio del romanzo o una figura esterna alla storia?

Se per il lettore odierno è normale destreggiarsi fra gli slittamenti di punto di vista tipici del romanzo contemporaneo, per il lettore di due secoli fa una scelta del genere doveva provocare un certo straniamento. Ecco dunque che i traduttori intervengono a colmare il vuoto apertosi tra lettore e opera: Grassi, ad esempio, intitola la pagina *L'autore a chi legge*, collocandola con ciò *fuori* dalla storia – una scelta che non ha altra funzione se non quella di fornire un appiglio al lettore. Quanto a guidarlo, Grassi non si fa scrupolo a farlo di persona: fra il titolo e la cornice inserisce infatti un'introduzione del traduttore di ben nove pagine (è *L'apologia in favore dell'opera medesima* menzionata sul frontespizio), finalizzata a



spiegare, al di là di ogni possibile accusa di immoralità, in che modo il suicidio di Werther vada correttamente inteso.

La scelta di Ludger è la più radicale: nella sua edizione la nota introduttiva scompare del tutto, a riprova di quanto un testo del genere, privo di qualsiasi indicazione di lettura, dovesse apparire insignificante per i lettori e i traduttori del tempo. Quanto a Salom, se da un lato vi è una maggiore aderenza al testo originale, dall'altro la tentazione di fraporsi tra autore e lettore è forte quanto in Grassi. Anche nella sua versione troviamo infatti un'introduzione di circa dieci pagine, costituita da una contestualizzazione storica del romanzo e da due missive scambiate con l'autore. Del provocatorio "abbandono del lettore" che Goethe attuava nel testo originale, in altre parole, non resta alcuna traccia.

Un terzo significativo elemento è rappresentato dalle note apposte dall'editore – la stessa "voce di cornice" che parla nell'introduzione – alle lettere di Werther, e in particolare alla celebre lettera del 16 giugno. Siamo in un momento cruciale del romanzo, non solo dal punto di vista della trama – è qui che Werther incontra Lotte per la prima volta, balla con lei e se ne innamora –, ma anche da un punto di vista che potremmo definire metanarrativo. Durante il viaggio in carrozza che li conduce al ballo, Werther e Lotte hanno infatti una conversazione sui romanzi contemporanei, durante la quale Werther rimane sbalordito dalla saviezza dei giudizi critici di Lotte. Quello che a lei piace o non piace incontra infatti in pieno il gusto del giovane: Lotte ama soprattutto i romanzi sentimentali, e segnatamente quello che all'epoca era il capolavoro del genere, *Il vicario di Wakefield* di Oliver Goldsmith. Lettrice di Goldsmith e Klopstock (più tardi declamato al chiaro di luna), Lotte rappresenta nel romanzo goethiano l'innocenza dell'idillio campestre, la cui compostezza è destinata ad essere spezzata dalla furia egoista del nuovo "io" moderno, Werther.¹³ E sono proprio i gusti letterari di Lotte,

¹³ Cfr. le pagine di Baioni sull' "idillio di Sesenheim" in *Il giovane Goethe*, cit., in particolare le pp. 113-117 e p. 198: «Si ha l'impressione che Goethe [...] sia consapevole che "l'idillio tedesco", la cultura del sublime sentimentale e l'ottimismo dell'illuminismo europeo erano virtualmente finiti nel momento in cui aveva concepito *I dolori del giovane Werther*».



indice della sua adesione a quel consolidato sistema di valori, a informarne il lettore. Ma il lieto fine che nel *Vicario di Wakefield* ricomponne il guaio perpetrato dal seduttore non si avrà nel romanzo di Goethe: l'autore sta insomma *polemizzando* con il romanzo sentimentale, adottandone parodicamente le forme. A suggerire questa possibilità di lettura è il fatto che la conversazione fra i due quasi-innamorati viene commentata da fuori proprio da quel discreto editore che nell'introduzione esortava a non giudicare Werther, e che adesso, non interpellato, si riaffaccia tra le pagine. Giustificando la soppressione dei nomi degli autori che non piacciono a Lotte, chiosa infatti:

*) Man sieht sich genöthigt, diese Stelle des Briefs zu unterdrücken, um niemand Gelegenheit zu einiger Beschwerde zu geben. Ob gleich im Grunde jedem Autor wenig an dem Urtheile eines einzelnen Mädgens, und eines jungen unsteten Menschen gelegen seyn kann. [*Werther* 1774, p. 33]¹⁴

«Ein einzelnes Mädgen», una ragazza come tante, e «ein junger unsteter Mensch», un giovane instabile, incostante: questo sono Carlotta e Werther *visti da fuori*. Le parole dell'editore contengono un giudizio sferzante sul protagonista, una presa di distanza decisamente esplicita dal suo modo di comportarsi. Se fin qui il lettore è stato spinto a immedesimarsi nel personaggio del giovane libertino di profondi sentimenti, la nota dell'editore lo investe di colpo come un rimprovero. Questa voce che “viene da fuori”, però, *non è* la voce dell'editore Weygand di Lipsia, ma la voce di un editore-personaggio, uscito, esattamente come Lotte e Werther, dalla penna di Goethe.

Nel 1774 questa è tutt'altro che un'ovvietà, e lo si può verificare seguendo le sorti di questa nota nelle traduzioni che portano il romanzo in Italia. In quella di Deyverdun-Grassi, così come in quella di Ludger, non se ne trova alcuna traccia. Quanto a Michiel Salom, nella sua traduzione compare una vera e propria parafrasi del contenuto:

¹⁴ [*Ci vediamo costretti a sopprimere questo passo della lettera, per non dare a nessuno occasione di lamentarsi. Sebbene, in fondo, a nessun autore dovrebbe importar troppo il giudizio di una qualsiasi ragazza e di un giovane incostante].



(a) Qui l'autore si scusa di aver soppresso i nomi degli accennati libri, pel rispetto dovuto agli autori. [*Werther* 1796, p. 40]

Il riferimento al «giovane incostante» è dunque sparito in tutti e tre i casi, e con esso anche la distanza che l'autore (grazie al medium dell'editore fittizio) procurava di mettere fra sé e il protagonista. La parafrasi compiuta da Salom chiarisce meglio di qualsiasi commento la visione che sottostà a questa e alle precedenti manipolazioni: quello che accade, in tutte queste traduzioni, è che la cornice dell'editore – che apre, chiude e all'occorrenza commenta la vicenda – non viene percepita come parte integrante dell'opera, ma trattata come se fosse la voce esterna dell'autore o di un “vero” editore, al quale il traduttore può lecitamente sostituirsi quando il testo approda in un altro paese. Salom sembra interpretarla come la voce di colui che ha curato la pubblicazione del *libro*: non a caso, riferendosi all'opera nel suo insieme, Salom (e lo stesso faranno sia Foscolo che Leopardi, che conoscono il *Werther* attraverso la sua versione) in genere non parla di *romanzo*, bensì di *lettere*,¹⁵ come se la cornice che le raccoglie semplicemente non esistesse. Ma questa non solo esiste, ha anche la funzione di dialogare con il testo: le due parti del romanzo si parlano, la cornice commenta le lettere, e se pure è estremamente discreta – e dunque non arriva a giudicare il personaggio, se non nel passaggio appena citato – mantiene comunque la funzione fondamentale di *distanziarlo*. Così facendo Goethe ottiene con mezzi squisitamente narrativi quello che all'epoca veniva in genere espresso attraverso una morale autoriale. Venendo a mancare la cornice del romanzo, scompare allora anche la “distanza di sicurezza” che impediva, o quanto meno rendeva ambigua, l'identificazione tra personaggio e lettore, così che i traduttori, se non vogliono pubblicare un'opera realmente immorale, si trovano obbligati a reinserirla attraverso mezzi più tradizionali come prefazioni o apologie.

¹⁵ Cfr. l'*Introduzione del traduttore*, nella quale Goethe viene definito «l'autore di *queste Lettere*», al quale «*queste Lettere* [...] hanno acquistata la stima universale» [*Werther* 1796, p. 5, miei corsivi].



L'analisi di come il romanzo di Goethe venga riportato, in traduzione, a schemi romanzeschi già familiari ai lettori, potrebbe essere condotta anche andando al di là degli elementi che compongono la cornice. La tenzone che Goethe intraprende con le forme del romanzo sentimentale non si sviluppa infatti soltanto sul piano della struttura, ma anche a livello linguistico e stilistico. Un esempio di tale strategia si riscontra nella frase che apre la primissima lettera di Werther, quella del 4 maggio 1771. Il giovane protagonista scrive:

Wie froh bin ich, daß ich weg bin! Bester Freund, was ist das Herz des Menschen! Dich zu verlassen, den ich so liebe, von dem ich unzertrennlich war, und froh zu seyn! [*Werther* 1774, p. 3]¹⁶

Baioni ha notato come questa frase, apparentemente banale e innocua, sia in realtà già la «prima provocazione di Goethe nei confronti del lettore sentimentale».¹⁷ L'autore sferra qui un attacco frontale alla cultura tardosettecentesca dell'*Empfindsamkeit*, per la quale il godimento della natura e dei beni mondani non era possibile se non entro l'abbraccio della comunità amicale. Secondo questo ideale, l'amico che lascia l'amico (da cui per di più era «inseparabile», primo accenno alla volubilità di Werther) non può essere felice, poiché la felicità non è data per l'individuo isolato. Ma Goethe, che non ha alcuna intenzione di essere l'ennesimo imitatore tedesco di Goldsmith o di Rousseau, ci avverte subito che questo schema sta per essere violentemente ribaltato. Nel suo libro non ci sarà alcun triangolo filadelfico di anime belle, nulla di simile a quello che un lettore mediamente colto poteva conoscere da opere come la *Nouvelle Héloïse*: Werther non accetta la sublimazione dell'amore sensuale nell'amicizia, vuole Lotte *per sé*, e si uccide se non può averla. Pur nella sua semplicità, dunque, questa frase suonava già come un campanello d'allarme per il lettore dell'epoca, e ancora una volta l'effetto sembra trovare conferma nei giri di parole

¹⁶ [Come sono felice di essere partito! Mio ottimo amico, che cosa è mai il cuore dell'uomo? Abbandonare te, che amo tanto e da cui ero inseparabile, ed essere felice!]

¹⁷ Giuliano Baioni, *op. cit.*, p. 232.



che i traduttori ritengono di dover fare per attutirne l'impatto. La traduzione di Salom, nella sua lieve infedeltà, è anche in questo caso la più rivelatrice. Vi leggiamo:

Oh com'io son contento d'essere partito! ma vedi un poco le contraddizioni del cuore umano; lasciar te ch'io amo cotanto, da cui era inseparabile, e poi essere contento. [*Werter* 1796, p. 17]

La variazione è minima eppure radicale: «vedi un poco *le contraddizioni* del cuore umano» – il termine “contraddizioni” viene inserito deliberatamente da Salom, laddove nel testo originale non compare niente di simile [«Was ist das Herz des Menschen»]. Goethe non dice affatto che ci sia qualcosa di contraddittorio nell'essere felici anche dopo essersi staccati dagli amici più cari, anzi: è proprio contro questo luogo comune dell'epoca che si appresta a scrivere. Etichettando tale sentimento come «una contraddizione», Salom riesce invece nell'equilibrismo di attribuire questa stranezza al solo Werther: il principio dell'amicizia delle anime viene così messo in salvo, e lo “schiaffo al lettore” neutralizzato in partenza.¹⁸

Alla lente della microanalisi si rivelerebbero probabilmente altri esempi di manipolazioni del genere, non fraintendimenti in senso proprio né tagli arbitrari, ma conseguenze – a ben guardare del tutto coerenti – dell'interpretazione in chiave sentimentale che i traduttori davano dell'opera. Concentrando l'attenzione su un gruppo di traduzioni anziché sulle personalità dei singoli traduttori, emerge un quadro decisamente concorde nel rispettare le convenzioni di questo genere letterario, convenzioni non scritte ma all'epoca sentite tuttavia come vincolanti dai traduttori (e spesso anche dagli scrittori).¹⁹ La

¹⁸ Noto a margine che l'incipit del *Werther* riecheggia distintamente nella seconda parte dell'*Ortis*, nell'esclamazione «Sono proprio contento di essere partito!», pronunciata dal narratore che si è appena congedato, forse per sempre, dall'amico Lorenzo (lettera dell'11 febbraio), e quasi parola per parola nella lettera del 14 marzo: «Che è mai l'uomo?».

¹⁹ Conducendo l'analisi a partire dal contesto di ricezione (o *target-system*), questo studio condivide il presupposto base della cosiddetta “Manipulation School”, sviluppatasi a partire dagli anni Settanta dalla convergenza fra le teorie degli olandesi James



lettura di Grassi, Ludger e Salom era tutt'altro che isolata: le strategie adottate da Goethe nel primo *Werther* per distanziarsi dal protagonista erano forse *eccessivamente* raffinate e sottili, difficili da decodificare per il pubblico del tempo. Persino un lettore come Lessing, interlocutore certo non comune, avrebbe preferito che Goethe aggiungesse «ancora un capitoletto alla fine», «un piccolo freddo discorso finale» che spiegasse più esplicitamente ai giovani come salvarsi da un esito tanto tragico.²⁰

Il grande successo ottenuto dal romanzo, in effetti, finì per essere dovuto proprio al prevalere di meccanismi identificativi, favoriti anche dal fatto che la trama fosse ispirata, com'è noto, a un fatto di cronaca. Goethe se ne lamenta spesso nelle lettere ai suoi corrispondenti, e il suo cruccio è acuito dai traduttori che intendono la loro attività come «Umschreibung», come *riscrittura*, contribuendo con ciò a trasformare ulteriormente il senso dell'opera.²¹ Il vuoto che

Holmes, José Lambert e Raymond Van Den Groep e il filone della *Polysystem Theory* inaugurato a Tel-Aviv da Itamar Even-Zohar: in base a tale presupposto, «from the point of view of the target literature, all translation implies a degree of manipulation of the source text for a certain purpose» (Theo Hermans, *The Manipulation of Literature. Studies in literary Translation*, Croom Helm, London-Sydney 1985, p. 11; e Id., *Translation in Systems. Descriptive and System-oriented Approaches Explained*, St. Jerome, Manchester 1999). Secondo Lambert (con Hendrik van Gorp in *On describing Translation*, in Hermans, *The Manipulation of Literature*, cit., pp. 42-53), le convenzioni non scritte del sistema di ricezione, che condizionano le pratiche traduttorie, sarebbero osservabili con particolare chiarezza proprio negli elementi di paratesto. Lo stesso Lambert (in *Functional Approaches to Culture and Translation: selected Papers*, a cura di D. Delabastita, L. D'hulst e R. Meylaerts, Benjamins, Amsterdam 2006) ha in seguito proposto di raffinare l'opposizione fra *target- e source-system*, dal momento che i testi tradotti passano spesso attraverso una successione di stadi irriducibili a uno schema binario: osservazione particolarmente adeguata al caso *Werther/Ortis*, che, come accennato in apertura, ha visto varie forme di riscrittura (musicali, teatrali) oltre a quelle strettamente testuali.

²⁰ «Meinen Sie nicht, daß es noch eine kleine kalte Schlußrede haben müßte? [...] Also, lieber Göthe, noch ein Kapitelchen zum Schlusse; und je cynischer je besser!», lettera del 26 ottobre 1774 a Eschenburg in Gotthold Ephraim Lessing, *Werke und Briefe*, a cura di Wilfried Barner *et. al.*, vol. XI/2, *Briefe von und an Lessing (1770-1776)*, a cura di Helmut Kiesel, Deutscher Klassiker, Frankfurt a. M. 1988, p. 667.

²¹ Si veda la lettera del 13 dicembre 1781 a Charlotte von Stein, in cui Goethe si lamenta della traduzione italiana: «Man hat mir eine Italiänische Übersetzung des *Wer-*



l'autore voleva creare fra testo e lettore veniva infatti riempito di volta in volta dai diversi addetti del mercato editoriale – traduttori *in primis* – attraverso prefazioni, commenti e non richieste «apologie in difesa del romanzo». È l'insieme di questi fattori – a cui si aggiungono i dissapori tra l'autore e i coniugi Kestner, modelli per Lotte e Albert – a persuadere Goethe della necessità di rielaborare l'opera: ma non lo farà, come gli consiglia Lessing e come fanno di propria iniziativa i traduttori italiani, inserendovi dichiarazioni di apertura o di chiusura, bensì sfruttando le risorse narrative proprie del genere romanzo. Se in una prima fase l'aggiunta di una dichiarazione esplicita poteva essergli apparsa come il mezzo più efficace per distanziarsi da Werther (è il caso del motto *Sei ein Mann, und folge mir nicht nach*, inserito già nella ristampa del 1775), proseguendo con la rielaborazione Goethe si rende conto che parodiando i discorsi sentimentali, inserendo ulteriori punti di vista interni alla storia (gli amici di Albert che decantano le sue lodi), rendendo più soggettive e meno assolute le percezioni di Werther (le cose non “sono” ma “appaiono”, “sembrano” *a lui*) poteva prendere le distanze altrettanto efficacemente dal mondo interiore del protagonista e dal suo indifendibile gesto.

Le traduzioni uscite in Italia, che basandosi sulla versione del 1774 poterono far poco conto di tali elementi, non furono comunque d'ostacolo al successo del libro. Ma la discussione sul loro diverso valore dovette accendersi immediatamente, se lo stesso Goethe, nel suo *Viaggio in Italia*, annotava: «Qui tutti mi assillano con le traduzioni del *Werther*, me le mostrano e chiedono quale sia la migliore [...]. È

thers zugeschickt. Was hat das Irrlicht für ein Aufsehn gemacht! Auch dieser Mann hat ihn wohl verstanden, seine Übersetzung ist fast immer Umschreibung [...] Auch meinen vielgeliebten Namen hat er in Annetta verwandelt.» (Johann Wolfgang Goethe, *Briefe an Charlotte von Stein*, a cura di Jonas Fränkel, vol. I (1776-1783), Akademie-Verlag, Berlin 1960). I commentatori ottocenteschi, sulla scia di Johann Wilhelm Appell, hanno a lungo ritenuto che la lettera si riferisse alla traduzione di Grassi, mentre secondo Spaini, curatore dell'edizione italiana (*Lettere alla signora von Stein*, Parenti, Firenze 1959, vol. I, p. 434) e Manacorda (*op. cit.*, p. 4) si parla qui della traduzione di Salom. Questa risposta di Goethe, non datata, si legge in apertura a *Verter* 1797: risale al febbraio 1782, come si desume dall'archivio weimariano dello scrittore e dal *Nota bene* aggiunto da Salom, secondo cui «intorno a quest'epoca» (cioè della lettera) è comparsa la traduzione di Poschiavo.



una sciagura che mi perseguirebbe anche in India». L'appunto è datato 2 febbraio 1788 – l'anno, non a caso, in cui escono la versione di Ludger e la prima di Salom. Al di là della rispondenza delle singole scelte traduttologiche e dei diversi giudizi che se ne potevano dare, risultava probabilmente già avvertibile che qualcosa era intervenuto ad alterare l'"atmosfera di genere" dell'opera: l'orizzonte d'attesa dei lettori,²² che Goethe aveva deliberatamente infranto contravvenendo alle convenzioni retoriche dell'epoca, era stato infatti sistematicamente ripristinato dalle traduzioni. È un elemento che non andrebbe ignorato quando si parla dell'influenza del *Werther* in Italia. Foscolo e Leopardi – abbiano letto la traduzione del Grassi, del Ludger, del Salom o quella francese di Deyverdun – hanno avuto fra le mani, comunque, un *epistolario*, un'opera di sentimento, del tutto prosciugata dalle note polemiche che l'autore vi aveva, per quanto larvatamente, posto. L'uno e l'altro, a proposito del *Werther*, parlano come Salom quasi sempre di "lettere" – e "lettere" saranno anche quelle che Foscolo fa scrivere a Iacopo Ortis: il romanzo di Goethe è per loro un esempio, per quanto eccellente, del genere letterario allora di moda (l'epistolario, appunto), non il romanzo che ne corrode le forme e mette in discussione la morale che vi sta dietro.²³

Per la sua autonomia creativa, la "riscrittura" di Ugo Foscolo rappresenta in ogni caso un'interpretazione del tutto singolare, e merita un discorso a parte che non può esaurirsi qui. Forse in virtù di quella misteriosa sintonia tra scrittore e traduttore che Foscolo auspicava nel recensire i *Due canti dell'Odissea tradotti da Pindemonte* – secondo cui il miglior traduttore è colui che comprende "la poesia" prima ancora che "la lingua" dell'originale –, o più realisticamente perché venuto a conoscenza del fatto che Goethe aveva intanto dato alle stampe la

²² Cfr. il concetto di *Expectations*, evidentemente debitore alla riflessione di Jaus, formulato in Theo Hermans, *The Production and Reproduction of Translation: System Theory and Historical Context*, in *Translations: (Re)shaping of Literature and Culture*, a cura di Saliha Paker, Bogazici University Press, Istanbul 2002, pp. 175-194.

²³ Lo statuto del genere epistolare, per di più, era all'epoca estremamente fluido, non essendosi ancora del tutto compiuto il suo passaggio dall'ambito delle scritture "reali" a quello delle scritture finzionali. Si occupa di questa transizione, a partire dal quadro teorico di Even-Zohar, Shelley Yahalom, *Du non-littéraire au littéraire. Sur l'élaboration d'un modèle romanesque au XVIII^e siècle*, in «Poétique», vol. 11 (1980), pp. 406-421.



zweite Fassung, Foscolo, pur senza conoscere il tedesco, sembra infatti intuire i limiti delle traduzioni a sua disposizione e cerca di realizzare un “suo” *Werther* contando sulla collaborazione linguistica della Fagnani Arese. Nella lettera che scrive a Goethe ha cura di sottolineare come questa ulteriore traduzione, da lui rielaborata nello «stile dell’*Ortis*», sia condotta «dall’ultima edizione» del *Werther*.²⁴ È da notare tuttavia che nell’*Ortis* non troviamo una cornice finalizzata a distanziare il personaggio protagonista, a meno di voler leggere la figura di Lorenzo (l’amico corrispondente che compare anche in *Werther*, ma li muto) come una sorta di “traduzione compensativa” della cornice, alla quale viene demandato il compito di interloquire con l’io del personaggio principale. Foscolo infatti elimina intenzionalmente la figura dell’editore, preferendo che sia un personaggio concreto, amico del protagonista e dunque interno alla vicenda, a riordinare e pubblicare le sue lettere: facendo ciò ritiene addirittura di poter affermare che nell’*Ortis*, rispetto al *Werther*, «il metodo sia stato migliorato, e che nel romanzo italiano il lettore, non che vedere la penna d’un autore, non possa neppure sospettare che altri fuorché l’amico dell’*Ortis* abbia potuto essere l’editore del libro». ²⁵ L’analogia tra la cornice del *Werther* e la figura dell’amico editore nell’*Ortis* è dunque solo apparente: lungi dal mettere in discussione il punto di vista dell’io narrante, Lorenzo diventa piuttosto la garanzia della sua attendibilità.

I modi attraverso cui uno scrittore mette in discussione i personaggi e la materia narrata possono comunque attraversare una gamma di modalità potenzialmente infinita, andando da interventi macroscopici, espliciti, fino a sottili sfumature linguistiche. Nel *Werther* è soprattutto attraverso la cornice, parte integrante e anzi determinante dell’opera, che Goethe riesce a distanziare il personaggio, trasformando il sentimentale Werther, narratore in prima persona, in qualcosa di simile a quello che nei termini della moderna narratologia si chiama *narratore inattendibile* – qualcuno, insomma, di cui non

²⁴ Ugo Foscolo, *A Wolfgang Goethe*, cit., pp. 131-132.

²⁵ Ugo Foscolo, *Notizia bibliografica in Edizione Nazionale delle Opere*, cit., vol. IV, *Ultime lettere di Iacopo Ortis*, a cura di G. Gambarin, p. 512.



ci si può fidare, al cui punto di vista non si può aderire. È l'aspetto "tecnico" di questa innovazione che i traduttori non portano nel contesto di ricezione, pur essendo ben consapevoli di come il *Werther* sia un testo di rottura rispetto alla tradizione: certamente lo era Salom se affermava che, «cheché ne dicano i pedanti, io mi glorierò di aver tradotto *Verten*».²⁶ La discrasia che può esserci fra le finalità programmatiche di un traduttore e la sua effettiva capacità di riprodurre tecnicamente l'innovazione²⁷ è infatti spesso dovuta alla presenza silenziosa di convenzioni letterarie proprie di un'epoca, convenzioni che cambiano nel tempo e che – come mostrano i casi di Grassi, Ludger e Salom – sono inevitabilmente parte del bagaglio culturale dei traduttori.

²⁶ La citazione è riportata da Giuseppe Toffanin (*op. cit.*, p. 191), che non ne indica la provenienza.

²⁷ Questa crepa fra la comprensione che i traduttori hanno del testo e il risultato effettivo delle loro operazioni contribuisce a complicare lo schema binario proposto da Even-Zohar (*Polysystem Studies, Special Issue of «Poetics Today», I (1990), n. 11*, in particolare *Polysystem Theory*, par. 2.2.4 *Primary vs. Secondary Types*): dal punto di vista delle scelte formali, le traduzioni italiane qui esaminate sono evidentemente di tipo secondario (ovvero conservatrici rispetto al repertorio), ma il loro impatto sul sistema di ricezione finisce per essere comunque innovatore (dunque: primario), come mostra la vivacità delle riscritture e delle reinterpretazioni (Foscolo su tutti) a cui aprono la strada. Come alcuni interlocutori di Even-Zohar hanno più volte notato, qui rientra inevitabilmente in gioco un elemento di casualità, dal momento che nessuno, meno che mai chi traduce, può governare l'intero processo di ricezione.