

Tra Weltliteratur e parole bugiarde

Sulle traduzioni della letteratura
tedesca nell'Ottocento italiano

a cura di Daria Biagi e Marco Rispoli

PADOVA
UP

P A D O V A U N I V E R S I T Y P R E S S

Prima edizione 2021 Padova University Press

Titolo originale *Tra Wellliteratur e parole bugiarde*

© 2021 Padova University Press
Università degli Studi di Padova
via 8 Febbraio 2, Padova
www.padovauniversitypress.it

Progetto grafico: Padova University Press
Impaginazione: Oltrepagina, Verona

ISBN 978-88-6938-246-8



This work is licensed under a Creative Commons Attribution International License
(CC BY-NC-ND) (<https://creativecommons.org/licenses/>)

Tra Weltliteratur e parole bugiarde

**Sulle traduzioni della letteratura tedesca
nell'Ottocento italiano**

a cura di Daria Biagi e Marco Rispoli

**PADOVA
UP**

*Letterature assimilate, letterature comparate
e letterature tradotte.
Goethe tra Francia e Italia a inizio Ottocento*

MARIKA PIVA

une époque littéraire, lorsqu'elle découvre et qu'elle annexe des idées ou des formes exotiques, ne goûte et ne retient vraiment que les éléments dont elle porte, par suite de sa propre évolution organique, l'intuition et le désir en elle-même.

FERNAND BALDENSBERGER, *Goethe en France*

Goethe in Francia: Werther come volano

Lo studio della fortuna di Goethe in Francia segna l'ingresso di Fernand Baldensperger nella letteratura comparata¹. È a inizio Novecento che lo studioso traccia la diffusione e l'influenza dell'opera dell'autore tedesco, attraverso la successione degli elementi e dei testi che sono giunti e si sono diffusi nell'*Hexagone*. Baldensperger sottolinea fin da subito quanto Goethe debba al pensiero e all'arte francese, quasi a suggerire che l'assimilazione di una letteratura straniera possa avvenire solo sulla scorta di un rapporto di reciprocità e su un piano di comparabilità, come si evince dalla citazione posta in epigrafe del presente contributo². Il punto di partenza è ovviamente il *Werther* – tradotto due volte già nel 1776, ma che conosce il reale successo solo l'anno successivo grazie alla versione di Aubry (1744-1812) – con le sue numerose imitazioni e trasposizioni. Le traduzioni, infatti, vengono fondatamente inserite in un contesto allargato, editoriale e critico, per permettere una visione d'insieme dell'influenza esercitata dall'autore tedesco fuori dai confini nazionali. Baldensperger ricorda come nuove traduzioni del *Werther* ven-

¹ FERNAND BALDENSBERGER, *Goethe en France. Étude de littérature comparée*, Hachette, Paris 1904. Il secondo volume, *Bibliographie critique de Goethe en France*, esce per lo stesso editore tre anni dopo.

² *Ibid.*, p. 3.

gono pubblicate nei primi anni dell'Ottocento a discapito di opere come *Ifigenia*, *Hermann e Dorotea* e *Wilhelm Meister* che vengono invece quasi ignorate: sarà solo successivamente che l'attenzione del pubblico e della critica francese si sposterà su un altro testo dello scrittore, che passerà così dall'essere l'autore del *Werther* a venire identificato come l'autore del *Faust*. È sulla prima pagina della fortuna di Goethe tra Francia e Italia che vorremmo ritornare in questa sede, per precisarne alcuni dettagli e proporre al contempo alcune piste di ampliamento del campo d'indagine a una dimensione interdisciplinare ed europea³.

Come evidenzia giustamente Christian Helmreich, il successo editoriale del *Werther* permette di offrire un quadro delle caratteristiche dell'importazione di idee e testi stranieri fino alla metà dell'Ottocento in Francia⁴, in particolare delle difficoltà che il romanzo epistolare di Goethe deve superare presso un pubblico che considera i tedeschi essenzialmente come autori di idilli e che ha un'idea completamente diversa del genere romanzo. *Werther* – come pure successivamente *Wilhelm Meister* e *Le affinità elettive* – da un lato deludono per l'eccessiva semplicità, l'austerità narrativa e la mancanza di trama, d'altro lato appaiono di cattivo gusto a causa di una serie di dettagli e allusioni sgradite al pubblico francese: l'edizione del 1845 della versione di Henri de La Bédoyère (1782-1861) – pubblicata per la prima volta nel 1804, ristampata nel 1809 e oggetto di una vera e propria ritraduzione nel 1845 – è illuminante in questo senso, presentando a testo una versione aderente all'originale tedesco, ma comunque attenta alle necessità della cultura di arrivo: è in nota che viene fornita la traduzione letterale dei passi alterati o soppressi⁵. Malgrado il ben noto adattamento che caratterizza le versioni fino al XIX secolo (le

³ Non proporremo in queste pagine una ricostruzione della diffusione del *Werther* nei vari paesi, ma ci limiteremo ad alcuni casi esemplificativi della complessità della questione e delle zone d'ombra che ancora sussistono in un campo solo apparentemente scandagliato nel dettaglio.

⁴ CHRISTIAN HELMREICH, *La traduction des Souffrances du jeune Werther en France (1776-1850). Contribution à une histoire des transferts franco-allemands*, «Revue germanique internationale», 1999, 12, pp. 179-193, <<http://journals.openedition.org/rgi/753>> (12 dicembre 2019). Alla fine dell'articolo si trova una lista delle traduzioni francesi del romanzo epistolare di Goethe fino al 1850 con una quanto mai necessaria distinzione tra versioni (10) e riprese editoriali (42).

⁵ *Ibid.*, p. 184; Helmreich cita anche la giustificazione esplicita del traduttore: «L'exactitude servile est la pire des infidélités. [...] Dans les occurrences assez rares où la différence essentielle d'idiome et de goût m'a forcé de m'écarter du texte, j'en ai rejeté en note la traduction littérale. J'ai observé la même méthode pour le très-petit nombre de passages que j'ai cru devoir supprimer en entier», HENRI DE LA B[ÉDOYÈRE], *Préface*, in *Les souffrances du jeune Werther de Goëthe, traduites par le comte Henri de la B.*, seconde édition, Crapelet, Paris 1845, pp. viii, ix. Tutti i riferimenti presenti in questo contributo sono stati controllati nelle edizioni citate, i titoli vengono riportati così come compaiono nel frontespizio.

famigerate *belles infidèles*), la traduzione rimane comunque un lavoro di decentramento all'interno del campo letterario nazionale: come ricorda sempre Helmreich, nella lettera al traduttore del *Werther* che funge da prefazione alla traduzione del 1777, il conte di Schmettau⁶ dichiara che ogni lingua ha le sue bellezze originali e dei tratti distintivi che fanno «le charme du lecteur, & l'écueil de celui qui traduit»⁷. Charles-Louis de Sevelinges (1767-1831), d'altro canto, nel paratesto alla sua versione del romanzo datata 1804, dichiara che, in considerazione degli sforzi fatti dai tedeschi per avvicinarsi ai francesi, «il y aurait de l'injustice à persister envers eux dans notre éloignement» e cita in questo senso l'impegno di Voltaire per l'importazione della letteratura inglese e per un allargamento del «commerce littéraire» tra le nazioni⁸. Le ben più note e citate affermazioni di Madame de Staël in *De l'Allemagne* (1814) non sono quindi delle assolute novità, ma concentrano riflessioni più ampiamente condivise in un testo che ha i tratti del manifesto, caratteristica che manca ai paratesti alle traduzioni vere e proprie. Tale è la posizione ben espressa da Frédéric Weinmann, che sottolinea come l'ambizione della letterata di origini svizzere di rivelare in Francia una cultura sconosciuta sia, in realtà, da porre in linea con una strategia promozionale che risale alla metà del XVIII secolo⁹. L'opposizione tradizionale tra le due culture, la proverbiale infedeltà dei traduttori francesi e l'incomprensione della critica nei confronti della letteratura tedesca vanno insomma riviste alla luce del successo editoriale che determinate opere hanno avuto all'epoca e non sulla base di un canone stabilito a posteriori. Gli studiosi delle traduzioni in Francia hanno infatti dimostrato che il *Werther* si inserisce in un contesto tutt'altro che digiuno di cultura germanica; basti qui citare Christine Lombez, che sottolinea come non sia affatto necessario attendere l'Ottocento per rilevare uno spiccato interesse per la letteratura tedesca dato che le traduzioni pubblicate nel Settecento sono centinaia¹⁰.

⁶ Sui problemi di identificazione relativi agli attori implicati in questa operazione ritorneremo in seguito.

⁷ [COMTE DE SCHMETTAU], *Le C. D. S. à M. Aubry sur sa traduction des Passions du jeune Werther*, in *Les passions du jeune Werther. Ouvrage traduit de l'allemand de M. Goethe par Monsieur Aubry*, Pissot, Manheim e Paris 1777, pp. VIII-IX.

⁸ [CHARLES-LOUIS DE] SEVELINGES, *Préface du traducteur*, in *Werther traduit de l'allemand sur une nouvelle édition, augmentée par l'auteur, de douze lettres et d'une partie historique entièrement neuve par C.L. Sevelinges*, Demonville, Paris 1804, pp. XVI, XV.

⁹ FRÉDÉRIC WEINMANN, *Étranger, étrangeté: de l'allemand au français au début du XIXe siècle*, «Romantisme», 1999, 106, pp. 53-67.

¹⁰ CHRISTINE LOMBEZ, *La traduction de la poésie allemande en français dans la première moitié du XIXe siècle. Réception et interaction poétique*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen 2009, pp. 24-25.

Le traduzioni, ormai è evidente e riconosciuto, non sono d'altro canto che un aspetto di un processo molto più ampio di mediazione e confronto con l'alterità e le sue tradizioni. Esemplificativa in questo senso la traduzione più fortunata del *Werther*, che esce anonima nel 1829 e viene ripubblicata dieci anni dopo da Charpentier con il nome del traduttore, Pierre Leroux (1797-1871). Questi, la cui versione viene ripresa e rimaneggiata da un gran numero di traduttori successivi, non sapeva il tedesco e aveva di fatto solo migliorato stilisticamente la traduzione di Sevelinges¹¹. Similmente, i giudizi espressi dai critici non sempre coincidono con la realtà editoriale del periodo, aspetto, quest'ultimo, che solo recentemente trova spazio negli studi della ricezione. In questo senso l'enorme successo del *Werther* va visto anche come volano della traduzione di altre opere dell'autore che non hanno inizialmente alcun successo in Francia: come già accennato, sarà in effetti solo il *Faust* a risvegliare entusiasmi sopiti e a permettere un'assimilazione anche della rimanente produzione di Goethe. Della necessità di individuare un'opera che apra la breccia nel pubblico straniero si fa portavoce la celeberrima e già citata lettera che funge da prefazione alla traduzione più fortunata in Francia fino all'avvento di quella di Leroux, *Les Passions du jeune Werther*, uscita nel 1777. Torneremo sulla questione dell'identità del traduttore, Aubry, e del suo collaboratore, il conte di Schmettau, qui ci basta attirare l'attenzione sul fatto che questa traduzione, dopo una versione di un tedesco – il militare e letterato Karl Siegmund von Seckendorf (1744-1785), ciambellano a Weimar – e quella di uno svizzero¹² – lo scrittore e traduttore di Losanna Jacques-Georges Deyverdun (1734-1789) –, si presenta esplicitamente come il frutto della collaborazione tra un francese e un tedesco. Non è solo il testo tradotto ad avere un grande successo in Europa – servendo di fatto come via di accesso a un idioma poco diffuso, che pare altrimenti necessitare l'intervento di un madrelingua –, ma anche il paratesto stesso; quest'ultimo, che mette letteralmente in scena un confronto di culture e lingue, verrà infatti ripreso e riadattato in particolare dalle traduzioni inglesi.

¹¹ Cfr. DAVID OWEN EVANS, *Une supercherie littéraire: le Werther français de Pierre Leroux*, «Revue de littérature comparée», 1938, 18, pp. 312-325.

¹² Al ruolo di crocevia delle nazioni svolto dalla Svizzera accenna anche F. BALDENSPERGER (*Goethe en France*, cit. p. 14) quando richiama il dramma del bernese Sinner basato sul *Werther* nel 1775. Nell'*Avertissement* (in [JEAN-RODOLPHE SINNER], *Les Malheurs de l'amour. Drame*, Walthard, Berne 1775, p. [II]) si dichiara esplicitamente che è il testo è tratto da «un roman allemand qui a eu sept éditions, & n'a pas encore épuisé l'empressement du public».

Senza inoltrarci nei dettagli relativi a queste ultime¹³, vale comunque la pena sottolineare come la prima traduzione apparsa anonima in Inghilterra, nel 1779, e attribuita a Daniel Malthus (1730-1800), sia stata fatta esplicitamente «from the French»¹⁴ e come, nel 1789, la versione di John Gifford (1758-1818) si dichiari fin dal frontespizio «translated from the Genuine French Edition of Monsieur Aubry»¹⁵.

Werther in italiano: la mediazione francese e le traduzioni a fronte

Gli studiosi hanno ben sottolineato quanto anche la ricezione della letteratura tedesca in Italia debba inizialmente alla mediazione francese. Vi è da un lato la questione linguistica, vale a dire la maggiore diffusione del francese rispetto al tedesco che rende più agevole tradurre non dall'originale bensì dalla versione in lingua romanza, d'altro lato pesa il ruolo delle posizioni critiche d'oltralpe sul giudizio interpretativo della penisola. È noto che la prima traduzione italiana del *Werther*, a opera di Gaetano Grassi¹⁶ e pubblicata in Svizzera nel 1782, sia basata sulla seconda versione francese del romanzo di Goethe, quella uscita nel 1776 a opera dello svizzero francofono Deyverdun. Già i successivi due traduttori italiani, il misconosciuto Corrado Ludger e Michiel Salom (1751-1837), si lamentano delle traduzioni di seconda mano, il primo riferendosi alle versioni inglesi¹⁷ e l'altro accusando Grassi di aver trasmesso gli errori della versione francese¹⁸. Anche se si considera il *Faust*, la prima traduzione

¹³ Si veda in tal senso ORIE W. LONG (*English Translations of Goethe's Werther*, «The Journal of English and Germanic Philology», 1915, 14.2, pp. 169-203), che descrive accuratamente le versioni citando largamente i paratesti originali,

¹⁴ [DANIEL MALTHUS], *Preface*, in *The Sorrow of Werther: A German Story*, Dodsley, London 1779, p. vi.

¹⁵ *The Sorrow of Werther. A German Story. Translated from the genuine French Edition of Monsieur Aubry by John Gifford esq.*, Harrison, London 1789. Nella *Translator's Preface* l'edizione francese è definita «indisputably the best that has appeared» (p. v).

¹⁶ Su questa figura si veda MASSIMO LARDI, *Il Werther di Poschiavo del 1782*, saggio introduttivo a JOHANN WOLFGANG GOETHE, *I dolori del giovane Werther*, riproduzione anastatica dell'edizione del 1782, Armando Daddò, Locarno 2001.

¹⁷ Il traduttore italiano esordisce nel paratesto evocando «Le replicate edizioni della Traduzione inglese di Verter [...] fatta dalla Francese, che per più ragioni non poteva farsi perfetta» e conclude ipotizzando un'«iscarsezza d'espressione» che avrebbe portato il traduttore francese a omettere «Tratti Pittoreschi, Naturali e Vivi» dell'originale; CORRADO LUDGER, *Al lettore benevolo*, in *Affanni del giovane Verter: dall'originale tedesco; tradotte in lingua toscana, da Corrado Ludger*, Hookham, Londra 1788, pp. [iii], iv.

¹⁸ Il traduttore, che dichiara di aver potuto usufruire dell'aiuto linguistico di un dotto tedesco, brama «di rendere quest'opera più compiuta di quello che abbia fatto non so quale svizzero in una sua traduzione francese»; [MICHIEL SALOM], *Lettera del traduttore all'autore*, in *Verter opera ori-*

integrale – quella di Giovita Scalvini (1791-1843), pubblicata nel 1835 – è pesantemente influenzata dalla traduzione francese che risale a più di dieci anni prima – si tratta segnatamente della versione di Saint-Aulaire uscita nel 1823 per la collana Ladvocat «Chefs-d'œuvre des théâtres étrangers»¹⁹. Senza dimenticare che la diffusione del dramma inizia ben prima, grazie al commento – largamente esemplificato da passi tradotti – presente in *De l'Allemagne* di Madame de Staël, pubblicato in Inghilterra nel 1813, in Francia nel 1814 e tradotto in Italia nel 1816. Ennesimo caso di mediazione mediata, in questo caso al quadrato dato che non si tratta di una versione integrale del testo, bensì di un commento di passi scelti; gli italiani leggono quindi in prima istanza il *Faust* in una traduzione di una traduzione parziale intervallata alla sua interpretazione da parte di una letterata francofona.

Il caso sui cui vorremmo qui attirare l'attenzione è un'edizione bilingue francese/italiano uscita a Parigi nel 1803, citata praticamente in tutti i saggi che si occupano delle traduzioni francesi del *Werther*, senza tuttavia essere mai stata analizzata, salvo errore da parte nostra. Anche la critica italiana rinvia a questa pubblicazione fin da fine Ottocento, grazie allo studio di Michele Kerbaker, ma lo fa non direttamente in quanto traduzione italiana stampata all'estero, bensì solo in relazione all'influenza esercitata da Goethe sui letterati della penisola²⁰. Quella proposta dal linguista e comparatista italiano nel 1897, come vedremo, è la descrizione più corretta di quelle fino ad ora rinvenute, anche se non si basa su uno studio sistematico degli esemplari, ma su quella che Raffaella Bertazzoli chiama una «via induttiva»²¹. Michele Kerbaker, nel suo *Shakespeare e Goethe nei versi di Vincenzo Monti* – la cui prima parte si apre con un'affer-

ginale tedesca del celebre signor Goethe trasportata in italiano dal D. M. S., Giuseppe Rosa, Venezia 1788, p. xvii. Nel *Nota bene* che segue la risposta, tradotta, di Goethe, si giustifica il ritardo della pubblicazione della traduzione stessa evocando «una infelice versione di Verter, lavorata sulla traduzione francese, e piena delle scorrezioni di quella, oltre le proprie» (p. xxii). Cfr. GIORGIO MANACORDA, *Materialismo e Masochismo. Il Werther, Foscolo e Leopardi* (1973), Nuova edizione riveduta e ampliata, Artemide, Roma 2001, nota 45, pp. 52-54, dove si trova una lista dei *loci testuali* che dimostrano le accuse di Salom a Grassi.

¹⁹ Si veda PAOLA DEL ZOPPO, *Faust in Italia. Ricezione, adattamento, traduzione del capolavoro di Goethe*, Artemide, Roma 2009.

²⁰ Non a caso le traduzioni francesi vengono citate in quanto fonti che spiegano le influenze della letteratura tedesca in Italia; si veda a questo proposito la sintesi offerta da DARIA BIAGI, *Il caso Werther-Ortis. Le manipolazioni della cornice nelle prime traduzioni italiane*, «Studi Germanici», 2015, 7, pp. 143-162: 146-147.

²¹ RAFFAELLA BERTAZZOLI, *La funzione del modello wertheriano nella genesi degli Sciolti al Chigi di Vincenzo Monti*, «Quaderni di Lingue e Letterature», 2000, 25, pp. 29-49: 34.

mazione che non ci pare inutile citare qui: «Tutti sanno quanta importanza abbia oggidi la ricerca dei luoghi originari, o, come dicesi, delle fonti, onde gli autori di opere di immaginazione hanno desunto la materia del lavoro»²² –, si occupa di «quel genere d'imitazione che più si accosta alla traduzione, e con essa talvolta si confonde»²³. Analizzando gli *Sciolti a Sigismondo Chigi* e i *Pensieri d'amore*, il critico dichiara:

Compose il Monti il suo lavoro valendosi di una versione francese del Werther, la quale non mi riuscì di rinvenire, ma che credo di aver ritrovata rifatta in un'altra versione francese anonima, pubblicata a Parigi nel 1803, unitamente a una versione spagnuola. Certo è che la traduzione libera del Monti, condotta sulle orme segnate dal traduttore francese, ci appare sovente più fedele, più piena dello spirito poetico dell'originale che non la più recente e più riputata delle traduzioni italiane, quella di Riccardo Ceroni, pubblicata nel 1858 coi tipi del Le Monnier.²⁴

Come dicevamo si tratta del giusto riferimento, sia pure incompleto – in particolare Kerbaker si riferisce alla versione spagnola mentre ignora l'esistenza della versione “gemella” che presenta la traduzione italiana accanto a quella francese – e accompagnato da una serie di imprecisioni²⁵. Nel 1803, in effetti, lo stampatore Guilleminet fa uscire a Parigi due edizioni bilingui; questo l'annuncio apparso in «La Décade philosophique, littéraire et politique»:

Werther, traduit de l'allemand de Goëthe, en français et en espagnol. Deux vol. in-12. Prix, 4 fr., et 5 fr. franc de port. Le même, en espagnol seulement, I vol. Prix, 2 fr., et 2 fr. 50 cent. franc de port. A Paris, chez Louis, libr., rue de Savoye, n° 12.

²² MICHELE KERBAKER, *Sopra un luogo di Shakespeare imitato da Vincenzo Monti*, in Id., *Shakespeare e Goethe nei versi di Vincenzo Monti*, Sansoni, Firenze 1897, pp. 1-25: 1.

²³ Id., *La imitazione del Werther nei versi del Monti*, in Id., *Shakespeare e Goethe*, cit., pp. 27-58: 27.

²⁴ *Ibid.*, pp. 29-30.

²⁵ Come sottolineato da Guidorizzi, Kerbaker incappa invece in errori assai grossolani sulle traduzioni italiane: la traduzione di Ceroni è in effetti del 1857 e non del 1858; nello stesso anno esce anche la traduzione anonima intitolata *Werther. Lettere sentimentali pubblicate dal Dott. Volfrango Goethe* (ERNESTO GUIDORIZZI, *La poesia e la critica italiane di fronte a Goethe*, Edizioni scientifiche italiane, Napoli 1992, pp. 23-24). Per quanto concerne le traduzioni francesi, Guidorizzi dà a sua volta prova di imprecisione limitandosi a segnalare in nota la prima e la terza (cfr. *ibid.*, p. 38, n. 5) dimenticando la seconda, anonima e attribuita a Deyverdun; che il tramite francese interessi poco al critico è evidente anche dalla nota che lascia trapelare un'accusa di mancanza di rigore da parte di Kerbaker laddove si dichiara «Lo studioso procede su un testo francese che non risulta essere quello letto da Monti» per poi citare la fonte esibita, la versione anonima del 1803 (*ibid.*, p. 41, n. 61). In realtà Kerbaker ha effettivamente colto la giusta fonte originaria, individuando nel testo che ha rinvenuto una ristampa della versione verosimilmente usata dal Monti: come vedremo di tratta di quella di Aubry del 1777.

Werther, traduit de l'allemand de Goëthe, en français et en italien. Deux vol. in-12. Prix, 4 fr., et 5 fr. franc de port. Le même, en italien seulement, I vol. Prix, 2 fr., et 2 fr. 50 cent. franc de port. Chez le même libraire²⁶.

Queste edizioni vengono citate in innumerevoli studi, ivi compresi Appell²⁷, Baldensperger²⁸ e, per quanto concerne la versione italiana, Avanzi e Sichel che incappano però in un fraintendimento relativo al traduttore che verrà ripreso successivamente²⁹. Ad esempio Giorgio Manacorda, che ricostruisce con minuziosa precisione le vicende delle traduzioni italiane del *Werther*, si limita a nominare questa versione mettendola in parallelo con quella uscita a Londra e si rifà alla descrizione erronea di Avanzi e Sichel, storpiando il nome del presunto traduttore da Salse in *Salce*³⁰. L'operazione editoriale intrapresa a Parigi viene quindi di fatto citata, inserita in liste bibliografiche e non studiata di per sé, collocata nel suo contesto.

Di fatto, il testo francese stampato da Guilleminet è un collage di versioni diverse di testo e paratesto. Nel 1800 esce a Basilea, per Decker, la prima traduzione francese della seconda versione di *Werther*, a opera di tale L. C. de Salse. I volumi editi del 1803 pongono in apertura la *Notice sur l'auteur de Werther* tratta dall'edizione contenente la traduzione di de Salse, nonché la *Préface de l'auteur* nella versione di quest'ultimo, ma ripropongono poi il testo del romanzo nella traduzione di Aubry – risalente, ricordiamolo, al 1777 e oggetto di numerose ristampe, ivi compresa

²⁶ *Annonces livres nouveaux*, «La Décade philosophique, littéraire et politique», I trimestre an XII, p. 128. Altre segnalazioni sono presenti nel «Journal général de la littérature de France» (1803, p. 481) e nel «Journal typographique et bibliographique» (8 Vendémaire an 12, pp. 6-7) dove si parla di un'«édition soignée».

²⁷ JOHANN WILHELM APPELL, *Werther und seine Zeit. Zur Goethe-Literature*, Wilhelm Engelmann, Leipzig 1855, p. 309. La descrizione dell'edizione franco spagnola è seguita dal commento: «Die französische Übersetzung ist der spanischen blattweise gegenübergestellt».

²⁸ BALDENSPERGER, *Bibliographie critique de Goethe en France*, cit., p. 15. Similmente a Appell, lo studioso francese specifica: «La traduction française et la traduction espagnole se font face».

²⁹ «*Werther. Tradotto dal tedesco di Goethe per L.C. de Salse*, Paris, Louis, 1803, pp. VIII+234, ill. (separatamente apparve anche una traduzione francese dello stesso autore)», Giannetto Avanzi e Giorgio Sichel, *Bibliografia italiana su Goethe (1779-1965)*, Olschki, Firenze 1972, p. 3. Alla base dell'errore di attribuzione degli studiosi italiani verosimilmente vi è la rassegna a cura di Carlo Fasola apparsa nel «Goethe-Jahrbuch», 1895, 16, p. 238: «*Werther. Tradotto del [sic!] tedesco per L. C. de Salse*, Parigi, 1803, II. 8°».

³⁰ MANACORDA, *Materialismo e Masochismo*, cit., nota 27, p. 48. Lo studioso, d'altro canto, è ben consapevole degli errori che derivano dalla ripresa acritica di dati riportati in altri studi, visto che definisce «pasticcio» le versioni fornite da Benvenuti, Suster e Marchesi che interpretano male un passo di Appell (nota 14, p. 44); le edizioni in italiano di Ludger e quella del 1803 non sono state oggetto di studio da parte di Manacorda in quanto conservate solo nelle biblioteche di Londra e Parigi.

quella del 1797 con una nuova prefazione del traduttore. Pare quindi evidente come attribuire la traduzione italiana edita nel 1803 a de Salse sia un malinteso derivante dalla mancata collazione delle varie versioni di testo e paratesto³¹.

La traduzione spagnola pubblicata nello stesso anno è più nota alla critica, in quanto prima versione di *Werther* pubblicata in questa lingua³². Anche in Spagna infatti, in misura ancora maggiore che per l'Italia, la letteratura europea giunge tramite la Francia: nello specifico, Casiano Pellicer (1775-1806), bibliotecario reale, presenta alla censura nel 1800 *Werther. Cartas morales sobre las pasiones. Traducción del francés, segun en original de Goethe* e la licenza viene negata³³; stessa sorte subisce il testo presentato nel 1802 da un tale José Blandeau, residente a Madrid, a sua volta intitolato *Cartas morales sobre las pasiones* e rifiutato dal censore in quanto riconosciuto come traduzione del *Werther*, opera all'indice³⁴. La prima traduzione spagnola del romanzo viene appunto pubblicata nel 1803 a Parigi per Louis ed è alla base delle ristampe e delle versioni pubblicate in Spagna fino al 1835, data nella quale esce la traduzione *Las Cuitas de Werther* di José Mor de Fuentes (1762-1848), già autore nel 1798 di *La Serafina*, romanzo ispirato proprio dal *Werther*.

Gli insegnamenti dei paratesti

Sulla base degli aspetti qui presentati, sia pure sommariamente, quello che pare necessario intraprendere è uno studio sistematico e trasversale che parta da uno studio materiale delle edizioni e superi non soltanto

³¹ A riprova basta vedere la nota presente nella sopracitata *Notice sur l'auteur*: nell'edizione del 1800 vi si dichiara che la traduzione si appoggia alla versione tedesca del *Werther* del 1787, mentre nell'edizione del 1803 si nomina il *Meister*. Dimostrazione che Louis è perfettamente cosciente dell'operazione di montaggio tra stadi diversi e non cade in contraddizioni evidenti.

³² Come ricorda MERCEDES MARTÍN CINTO (*Recepción de Werther en España*, in *Traductores y traducciones de literatura y ensayo (1835-1919)*, a cura di J.J. ZARO, Comares, Granada 2007, pp. 81-93) la ricezione dell'autore tedesco in Spagna fu resa complicata da anticlericalismo, censura, condizioni politiche, distanza geografica e questione linguistica. La prima traduzione di Goethe pubblicata in Spagna è *Herman y Dorotea* di Mariano Cabrezizo, uscita a Valencia per Esteban nel 1812 e ripresa nel 1819, stesso anno in cui viene pubblicato anche *Werther*.

³³ Archivio Histórico Nacional di Madrid (Consejos, 5564-23); cfr. FRANCISCO AGUILAR PIÑAL, *Bibliographia de autores españoles del siglo XVIII*, VI, Consejo superior de investigaciones científicas, Madrid 1991, p. 308.

³⁴ Cfr. ÁNGEL GONZÁLEZ PALENCIA, *Estudio histórico sobre la censura gubernativa en España. 1800-1833*, Tipografía de archivos Olozaza, 1934, pp. 291-295 ripreso da MARTÍN CINTO, *Recepción de Werther en España*, cit.

alcuni errori che inevitabilmente si trasmettono da un saggio all'altro, ma anche e soprattutto quei *cliché* che ancora oggi ripropongono i pregiudizi che si sono instaurati nel XIX secolo. Basti in questo senso leggere l'inizio dell'introduzione in testa a una traduzione francese anonima del *Werther*, uscita nel 1827 e ristampata nel 1833:

Jamais peuple ne fut peut-être aussi longtemps exclusif dans ses croyances littéraires que le peuple français. Les chefs-d'œuvre de l'Allemagne étaient dévorés en Angleterre, qu'ils étaient encore chez nous l'objet d'une dédaigneuse indifférence. *Werther* seul faisait exception à la règle : encore le nom de son auteur restait-il à peu près ignoré. On ne se doutait pas qu'au-delà du Rhin il existait un génie vaste, supérieur, flexible, qui avait étendu la sphère des lettres, et renouvelé la prodigieuse fécondité de Voltaire.

Il appartenait à une femme de nous révéler ce précieux trésor.³⁵

Questo testo si fa portavoce di quel luogo comune a cui abbiamo già accennato, secondo cui la letteratura tedesca sarebbe stata introdotta in Francia da Madame de Staël e il suo *De l'Allemagne*. Se il saggio del 1814 ha senza dubbio permesso di diffondere la conoscenza della cultura della Germania in modo più sistematico, i paratesti delle traduzioni in realtà introducono e trasmettono ben prima diversi dettagli tanto sull'autore quanto sul contesto in cui questi compone la sua opera. Meglio ancora, si propongono di contestualizzare il testo tanto nella situazione di partenza quanto in quella di arrivo, non di rado assimilando e/o rispondendo alla ricezione critica dell'opera e agli studi che a essa vengono dedicati.

L'idea della letteratura comparata si trova, ad esempio, nella prefazione di Pierre Leroux del 1839:

Il y aurait une étude bien curieuse à faire. Il faudrait comparer *Werther* à *Faust*, et montrer le rapport intime qui unit ces deux ouvrages de Goethe : on obtiendrait ainsi une sorte de type abstrait de la poésie de notre âge. On prendrait ensuite l'œuvre entière de Byron, et le type en question reparaitrait. On ferait la même chose pour le *René* de M. de Châteaubriand, pour l'*Obermann* de M. de Sénancourt, pour l'*Adolphe* de Benjamin Constant, et pour une multitude d'autres productions éminentes et parfaitement originales en elles-mêmes, sans compter les imitations plus ou moins remarquables de *Werther*, telles que le *Jacopo Ortiz* d'Ugo Foscolo. Mais, si les considérations que j'ai émises tout-à-l'heure sont vraies, une telle comparaison entre *Werther* et les œuvres analogues qui

³⁵ *Notice sur la vie et les ouvrages de Goethe*, in JOHANN WOLFGANG GOETHE, *Werther*, Ledent-Dautherac, «Collection des meilleurs romans français et étrangers», Paris 1833, p. 5.

l'ont suivis, même en se restreignant à celles qui ont plus de rapports avec lui, ne serait rien moins qu'un tableau et une histoire de la littérature européenne depuis près d'un siècle : ce serait la formule générale de cette littérature.³⁶

Le traduzioni non sono semplicemente un mezzo di conoscenza della letteratura “di partenza”, ma anche una fonte di influenza per gli autori della letteratura “di arrivo” e questo aspetto ha fin da subito interessato la critica. Si pensi allo studiatisimo rapporto tra Goethe e Foscolo. Meno scandagliate sono invece le influenze esercitate dalle traduzioni sulla critica e in particolare sulla teoria della traduzione stessa e sulla sua pratica, nonostante spesso i paratesti si facciano portatori di speculazioni e sistemi che dialogano con la ricezione delle opere che influenzano e da cui sono influenzati.

Similmente, sarebbe comodo continuare a parlare di evoluzione dalle già evocate *belles infidèles* a una traduzione filologicamente esatta, ma il contatto reale con i testi rivela la coesistenza di un ampissimo ventaglio di tecniche e approcci. Le opposizioni, che gli stessi traduttori non fanno che riproporre nei loro paratesti, si rivelano delle semplificazioni che non coincidono affatto con una visione corretta della varietà di situazioni e scelte personali e – non di rado – editoriali.

Le figure dei traduttori: maschere, anonimato e collaborazioni

Infine, le versioni francesi di *Werther* da cui siamo partiti per questo percorso non sono esenti dalle problematiche legate alla figura del traduttore, come ben noto per secoli relegato a una forma di invisibilità che rende talvolta difficile recuperarne persino gli estremi identificativi. Basti qui citare il caso della celeberrima e ristampatissima traduzione di Aubry, oggetto ancora oggi di indicazioni contraddittorie. Se ben presto viene rivelata l'identità del firmatario della lettera che apre l'edizione del 1777, il conte di Schmettau, questi viene considerato ben più di un collaboratore: la parentesi del *Dictionnaire des ouvrages anonymes et pseudonymes* – «d'Aubry (ou plutôt par le comte de Schmettau)»³⁷ – verrà ripresa

³⁶ PIERRE LEROUX, *Considérations sur Werther et en général sur la poésie de notre époque*, in *Werther, par Goethe. Traduction nouvelle. Précédé de considérations sur la poésie de notre époque par M. P. Leroux. Suivi de Hermann et Dorothee, traduction nouvelle avec une préface par X. Marmier, Charpentier*, Paris 1839, p. xx.

³⁷ BARBIER, *Dictionnaire des ouvrages anonymes et pseudonymes*, III, Seconde édition, Barrois, Paris 1824, p. 15.

da buona parte della critica successiva. Baldensperger stesso, in *Goethe en France*, parla della traduzione «d'Aubry (ou, en réalité, du comte de Schmettau)»³⁸ per poi dichiarare esplicitamente nella bibliografia «Traduction du comte de Schmettau»³⁹.

L'anonimato totale o parziale è fonte di svariate illazioni nonché di errori o incertezze che si perpetuano. La mancanza del nome proprio del traduttore – che la *Biographie des hommes remarquables de Seine-et-Oise depuis le commencement de la Monarchie jusqu'à ce jour* lega alla censura – fa sì che il nome proprio di Aubry oscilli tra Philippe-Charles⁴⁰ e Philippe-François⁴¹. D'altro canto, le iniziali del personaggio tedesco autore della lettera in apertura della medesima traduzione vengono ben presto sciolte per identificare il conte di Schmettau, ma ancora oggi dietro a questo titolo vengono riconosciute due persone distinte. Vi sono testi che lo attribuiscono a Woldemar Friedrich Schmettau (1749-1794) così come indica già Appell in *Werther und seine Zeit* (1855)⁴²; altri invece identificano il personaggio con Friedrich Wilhelm Karl von Schmettau (1742-1806)⁴³. Nel 1847, la *Biographie universelle*, alla base verosimilmente di molte delle identificazioni proposte dalla critica francese di riferimento, invita, alla fine della voce dedicata a Frédéric-Guillaume-Charles de Schmettau, a

³⁸ BALDENSBERGER, *Goethe en France*, cit., p. 9.

³⁹ BALDENSBERGER, *Bibliographie critique de Goethe en France*, cit., p. 6.

⁴⁰ *Biographie universelle ancienne et moderne, supplément*, LVI, Michaud, Paris 1834, p. 522

⁴¹ ERNEST ET HIPPOLYTE DANIEL, *Biographie des hommes remarquables de Seine-et-Oise depuis le commencement de la Monarchie jusqu'à ce jour*, Chaignet/Angé/Delaunay, Rambouillet/Paris/Versailles 1832, pp. 76-78; HIPPOLYTE DANIEL DE ST ANTHOINE, *Biographie des hommes remarquables de Seine-et-Oise depuis le commencement de la Monarchie jusqu'à ce jour*, Angé, Paris/Versailles 1837, Tableaux chronologiques, pp. 228-229. Testo tradotto in italiano a Venezia per Giambattista Missiaglia; nel volume IX del 1841, alla voce Goethe, si ritrova la parentesi succitata: «da Aubry (o piuttosto il conte di Schmettau)» (p. 295). Cfr. anche la *Nouvelle biographie universelle*, III, Didot, Paris 1852, p. 587.

⁴² Questa identificazione, quasi unanime in ambito germanico, avviene verosimilmente sulla scorta della *Allgemeine Deutsche Biographie*, <<https://www.deutsche-biographie.de/sfz78598.html>> (29 gennaio 2021). Mi limito a citare, tra le opere di riferimento, il *Literaturlexicon. Autoren und Werke deutscher Sprache* (10, Bertelsmann Verlag, München 1991, pp. 298-299) e il *Deutsches Literatur-Lexikon* (Saur Verlag, Bern 1993, pp. 262-263). Una ricerca genealogica sulla dinastia degli Schmettau si trova in MATTHIAS G. VON SCHMETTOW, *Schmettau und Schmettow, Geschichte eines Geschlechts aus Schlesien*, Buderich bei Düsseldorf, 1961 che attribuisce a Woldemar la collaborazione con Aubry (p. 340). Nelle varie ricostruzioni bibliografiche appare evidente come Woldemar non solo fosse un letterato, ma che si trovasse a Parigi proprio negli anni precedenti alla pubblicazione. Opposta opinione viene espressa in OLIVER FLINT, LOTHAR JORDAN (a cura di), *Friedrich Wilhelm Carl von Schmettau (1743-1806): Pionier der modernen Kartographie, Militärskriptsteller, Gestalter von Parks und Gärten*, Kleist-Museum, Frankfurt 2009, p. 30.

⁴³ Ivi compresa la poderosa e in massima parte precisa *Histoire des traductions en langue française* edita in 4 volumi per Verdier.

non confonderlo con Woldemar: sarebbe appunto Friedrich il traduttore del *Werther*⁴⁴. Allo stato attuale non siamo stati in grado di dirimere la questione in maniera definitiva.

* * *

Questa carrellata che ha preso le mosse dalle traduzioni del *Werther*, con i fili che abbiamo tentato di tessere e i nodi che rimangono ancora da sciogliere dopo due secoli di studi, ci pare evidenziare in modo esemplare la necessità di collaborazioni tra persone linguisticamente e metodologicamente competenti in aree diverse al fine di creare un quadro della storia delle traduzioni e dei traduttori che non si limiti a studi eruditi, utilissimi ma inevitabilmente parziali, o letture interpretative, stimolanti ma piene di errori di dettaglio.

L'epoca contemporanea, che rende finalmente gestibili *corpora* enormi di testi tanto primari che secondari e la collaborazione tra persone e gruppi con origini, formazioni e approcci più diversi, offre la possibilità di avvicinarsi in modo olistico a quella *Weltliteratur* prospettata da Goethe ed esemplificata, tra l'altro, dal gruppo di Coppet capeggiato da Madame de Staël di cui si cita spesso la frase «et je suis devenue européenne» senza interrogarsi sul contesto in cui è inserita. I viaggi rappresentano, com'è ben noto, occasioni di scoperte e incontri⁴⁵, tuttavia la nostalgia di Parigi pervade continuamente la letterata che, esiliata, non si libererà mai dell'«amour de la patrie»⁴⁶. Non è un caso che sia da Londra che scrive la lettera a Karoline von Häsel, Baronne von Berg, datata 5 maggio 1814, dove si legge «L'exil m'a fait perdre les racines qui me liaient à Paris et je suis devenue par mes goûts européenne»⁴⁷. È invece in *De l'Allemagne* che è contenuta una tra le sue frasi più note; parlando dell'impossibilità

⁴⁴ *Biographie universelle ancienne et moderne, supplément*, cit., 81, 1847, p. 339. Basti pensare che la stessa BNF si allinea; vi è forse originariamente un'influenza dell'affermazione – in realtà tutt'altro che indubitata – di Brissot che era nel 1777-1778 in contatto con Friedrich (J.-P. BRISOT, *Mémoires (1754-1793)*, publiés avec Étude critique et Notes par Cl. Perroud, I. Picard, Paris [1911], p. 133).

⁴⁵ L'arrivo a Weimar viene presentato dalla de Staël come la scoperta «à travers les difficultés de la langue, d'immenses richesses intellectuelles hors de France» (GERMAINE DE STAËL, *Dix années d'exil*, Payot & Rivages, Paris 2012, p. 82).

⁴⁶ *Ibid.*, p. 63.

⁴⁷ GERMAINE DE STAËL, *Correspondance générale*, VIII, éd. S. Genand-J.D. Candaux, Champion-Slatkine, Genève 2017, p. 510. All'inizio della missiva, l'autrice sostiene che la sua corrispondente abbia colto come «en admirant l'Europe, je plaignais la France».

di alcune opere di essere lette al di fuori del paese in cui sono state scritte, la de Staël dichiara «il faut, dans nos temps modernes, avoir l'esprit européen»⁴⁸, affermazione che non manca di richiamare quella di Victor Hugo del 18 ottobre 1862: «j'ai écrit pour tous, avec un profond amour pour mon pays [...] je deviens de plus en plus patriote de l'humanité [...] les livres pour répondre à l'élargissement croissant de la civilisation, doivent cesser d'être exclusivement français, italiens, allemands, espagnols, anglais, et devenir européens; je dis plus, humains»⁴⁹. Non è secondario sottolineare come la necessità di allargamento di prospettiva espressa da Madame de Staël si collochi nel capitolo «Des romans»⁵⁰, nella seconda parte della celebre opera, quella dedicata appunto a letteratura e arti.

I riferimenti allo scambio culturale tra le nazioni e alle opere portatrici di valori transculturali implicano, in queste personalità a cavallo tra il XVIII e il XIX secolo, una rete che coinvolge molteplici sfere dell'attività umana, che non si chiude in miopi particolarismi e che, al contempo, cerca di evitare la semplificazione, l'appiattimento e l'uniformazione. Le trasformazioni che coinvolgono e spesso travolgono società e individui fanno parte del concetto di *Weltliteratur*, il quale implica un confronto tra gli intenti programmatici, le realizzazioni pratiche e la ricezione. Le interpretazioni di testi, la loro diffusione, la reazione tanto del pubblico quanto degli autori – e la traduzione è strettamente implicata in ognuno di questi aspetti – influiscono nella creazione di una cultura mondiale che non può svilupparsi in mancanza di agenti che sappiano mettere in luce le complessità di un sistema di mediazione che non si riduce e non si risolve nella sommatoria degli elementi che lo costituiscono.

⁴⁸ GERMAINE DE STAËL, *De l'Allemagne*, éd. A. Blaesche, in EAD., *Œuvres complètes, Œuvres critiques*, III, Champion, Paris 2017, p. 506. L'autore in questione è Jean Paul.

⁴⁹ VICTOR HUGO, *Lettre à M. Daelli, éditeur de la traduction italienne des Misérables*, in ID., *Les Misérables*, V, Testard, Paris 1891, p. 515. Il romanziere dichiara di avere scritto la sua opera per tutti, dato che i problemi sociali superano le frontiere – la de Staël dal canto suo sostiene che «les écrivains supérieurs peuvent, quelquefois, à leur insu, soulager les infortunés, dans tous les pays et dans tous les temps» (G. DE STAËL *Dix Années d'exil*, cit., p. 74).

⁵⁰ Una delle numerose piste che rimangono da indagare e che emerge chiaramente dalla lettura dei paratesti riguarda proprio il posizionamento dei traduttori europei del *Werther* rispetto al genere romanzo.

Michiel Salom traduttore.

*Goethe, Wieland e il romanzo italiano prima di Manzoni*¹

MICHELE SISTO

Michiel Salom – alias Michelangelo Arcontini – è spesso menzionato dagli storici della letteratura quale primo traduttore del *Werther* di Goethe dall'originale tedesco, ma anche dagli storici dell'editoria come uno dei primi professionisti della traduzione, dagli storici dell'ebraismo come uno degli esponenti di spicco della comunità padovana, dagli storici della cultura come frequentatore della Berlino dell'illuminismo ebraico, e dagli studiosi di storia veneta per la sua attività politica ai tempi della municipalità napoleonica di Padova. Non esistono, tuttavia, studi che ne ricostruiscano organicamente la vita e l'opera. Se questa scarsità di indagini biografiche è in parte dovuta alla carenza di fonti, almeno nella stessa misura va ascritta allo scarso prestigio di cui gode ancora oggi la figura del traduttore, a cui di rado si riconoscono una personalità letteraria e un'influenza sulla letteratura del proprio tempo degne di attenzione: è tuttora assai più frequente che uno studioso si dedichi a ricostruire la biografia e l'attività di uno scrittore minore o minimo, piuttosto che quella di un traduttore importante².

¹ La ricerca che qui presento è appena agli inizi. Il progetto *LTit – Letteratura tradotta in Italia* (<www.ltit.it>), che coordino dal 2013, si concentra infatti prevalentemente sulle traduzioni del Novecento, e le mie incursioni nei secoli precedenti sono assai sporadiche. Mi sono imbattuto in Michiel Salom studiando la ricezione delle opere di Goethe nell'Italia del primo Ottocento: cfr. MICHELE SISTO, *Individuazione di un capolavoro. I primi mediatori del Faust di Goethe (1814-1835)*, in ID. *Traiettorie. Studi sulla letteratura tradotta in Italia*, Macerata, Quodlibet, 2019, pp. 39-68. Successivamente ho seguito la tesi di laurea magistrale di VALERIA DI LUIGI, *Per un'edizione del Verter di Goethe nella versione di M. Salom (1788): introduzione, analisi critica e trascrizione*, Università 'Gabriele d'Annunzio' di Chieti-Pescara, 2018; ho avuto poi occasione di esaminare da vicino la traduzione dell'*Agatone* di Wieland pubblicata da Salom nel 1802 lavorando al volume CHRISTOPH MARTIN WIELAND, *La storia di Agatone*, a cura di F. CAMBI, di prossima pubblicazione nella collana di romanzi di formazione "Wilhelm Meister & Co.", che dirigo per la casa editrice Textus dell'Aquila.

² Un modesto tentativo di mutare questa percezione diffusa è la serie di *traiettorie* biografiche che si vanno pubblicando sul sito *LTit – Letteratura tradotta in Italia* (<<https://www.ltit.it/tutte-le-letterature/traiettorie>>) e, in anteprima, sulla rivista «Tradurre» (<<https://rivistatradurre>>).

Nelle pagine che seguono vorrei discutere alcune delle ragioni per cui ritengo che la figura di Salom meriti uno studio organico, non solo per l'importanza riconosciuta di alcune sue traduzioni, ma anche per il ruolo che il complesso dalla sua attività ha avuto nella cultura letteraria italiana, e in particolare nella storia della traduzione (ancora in gran parte da scrivere) e nella storia del romanzo. Dopo aver brevemente ripercorso le tappe principali della sua biografia politica e letteraria, mi soffermerò infatti principalmente sul suo contributo alla riflessione tecnica e teorica sul romanzo in quanto genere letterario, consistente di una serie di materiali frammentari ed eterogenei – prefazioni, note al testo, lettere, traduzioni di testi teorici – che tuttavia nel loro insieme disegnano un quadro piuttosto coerente e per diversi aspetti innovativo. Infine, tenterò di contestualizzare la sua attività nel panorama del romanzo italiano fra tardo Settecento e primo Ottocento, antecedente cioè alla piena modernizzazione del genere grazie ai *Promessi sposi*³.

Traiettorie di Michiel Salom

Sebbene sulla sua vita si abbiano solo notizie frammentarie, Michiel Salom è sicuramente uno dei più importanti conoscitori e traduttori di letteratura tedesca vissuti in Italia nella burrascosa età compresa fra la vigilia della Rivoluzione francese e il Congresso di Vienna: Foscolo, Leopardi e molti altri leggono il *Werther* di Goethe nella sua traduzione⁴, mentre quelle dell'*Istoria di Agatone* di Wieland e dell'*Emilia Galotti* di Lessing mettono in circolazione le opere e le idee dei massimi scrittori dell'illuminismo tedesco negli ambienti politici e letterari della Serenissima, della Repubblica cisalpina e poi del Regno d'Italia più aperti alle sollecitazioni di una cultura moderna di respiro europeo.

Salom nasce nel ghetto di Padova da una famiglia benestante, probabilmente di fabbricanti di tessuti, nel 1751⁵: è dunque pressoché coetaneo

it/category/rubriche/traiettorie/>). Su Salom si veda MICHELE SISTO, VALERIA DI LUIGI, *Michiel Salom. Un giacobino traduttore di Goethe*, «tradurre», autunno 2019, 17 (<<https://rivistatradurre.it/michiel-salom/>>; anche su *LTit*: <https://www.ltit.it/scheda/persona/michiel-salom__8386>, 12 gennaio 2021).

³ Cfr. DANIELA MANGIONE, *Prima di Manzoni. Autore e lettore nel romanzo del Settecento*, Salerno, Roma 2012.

⁴ GIORGIO MANACORDA, *Materialismo e masochismo: il Werther, Foscolo e Leopardi*, La nuova Italia, Firenze 1973, pp. 57-68.

⁵ Un succinto tentativo di ricostruzione della sua biografia si trova in GIUSEPPE TOFFANIN, *Goethe, Padova e la prima traduzione del Werther*, «Atti e Memorie dell'Accademia Patavina di Scien-

di Goethe. Studia medicina, laureandosi intorno al 1771. Così si presenta egli stesso, ormai cinquantenne, in una lettera a Wieland:

Io sono uno sprepuziato e checché ne pensi il popolo pregiudicato, il Filosofo non prenderà da ciò solo argomenti per disistimarmi. Nato in Padova e propenso alle lettere, vi studiai la Medicina, unica scienza non interdetta, e l'ho esercitata parecchj anni, sinché non prevedute vicende non me ne distolsero la pratica.

Negli ultimi anni d'agonia della veneta Repubblica, la più scrupolosa riservatezza non bastò a salvarmi dall'irrequieta diffidenza degli Inquisitori di Stato, e dalle insidie ovunque tese dagli aborriti loro satelliti. Sono stato confinato per tre anni in una Fortezza nella Dalmazia, senza aver allora saputo, e senza saper ancora di qual natura di delitto io sia stato incolpato: e guai a me se la Filosofia e l'amena letteratura di cui m'aveva istillato il gusto l'Italico Omero l'immortale Abbate Cesarotti, non mi avessero prestato in quegli orrori la loro amica assistenza⁶.

Le «non prevedute vicende» sono dunque la politica. Salom aderisce presto, forse già negli anni universitari, alla massoneria – come Goethe, Lessing e lo stesso Wieland –, nel 1789 abbraccia le idee giacobine, che gli costano tre anni di carcere a Clissa in Dalmazia (1793-1796), e in seguito prende parte attivamente alla municipalità napoleonica di Padova (1797-1798), estinta dopo il trattato di Campoformio. Salom è dunque un borghese moderno, di idee repubblicane, che ha a cuore, in particolare, l'emancipazione degli ebrei.

L'evento decisivo per i suoi rapporti con il mondo tedesco è la conoscenza con il banchiere, pedagogo e *Hofbaurat* Isaac Daniel Itzig (1750-1806), figlio del banchiere Daniel Itzig (1723-1799), *Oberältester* della comunità ebraica berlinese dal 1761 alla morte⁷. Isaac, pressoché coetaneo di Salom, soggiorna infatti in Italia con la moglie, Henne Veite Ephraim, che muore a Padova nel 1776. È probabile che Salom sia tra i medici che tentano di curarla. Fatto sta che tra il 1776 e il 1778 lo troviamo a Berlino, ospite della famiglia Itzig, di cui diventa intimo. Qui stringe legami con alcuni personaggi di spicco dell'illuminismo ebraico berlinese, come Moses Mendelssohn (1729-1786) e il suo allievo – nonché cognato di Isaac

ze, *Lettere ed Arti*», XCVIII, 3, 1985-1986, pp. 181-195.

⁶ MARIA FANCELLI, *Michele Salom a Berlino: una lettera inedita a Ch. M. Wieland*, «Rivista di Letterature Moderne e Comparate», 1981, 34, pp. 92-103: 94.

⁷ Notizie sui rapporti fra Salom e la famiglia Itzig si trovano in DEBORA CREPALDI, *Michele Salom – Michelangelo Arcontini. A proposito del primo traduttore del Werther*, tesi di laurea, Università di Padova, Padova 2008. Sugli Itzig v. THEKLA KEUCK, *Hofjuden und Kulturbürger. Die Geschichte der Familie Itzig in Berlin*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2011.

– David Friedländer (1750-1834). Conosce anche letterati di spicco come Johann Jacob Engel (1741-1802), autore del *Philosoph für die Welt*, e diversi altri esponenti della comunità ebraica e della massoneria cittadina, a cui più tardi risulterà affiliato. La sua familiarità con l'ambiente berlinese è tale da spingerlo a tentare di prendervi moglie: nel 1778 chiede la mano di una ragazza di cui sono note solo le iniziali, A.M., il cui fratello però, nonostante l'intercessione dello stesso Mendelssohn, si oppone al matrimonio.

Possiamo supporre che il contatto con l'ambiente ricco, colto, democratico e progressista dell'*haskalah* berlinese sia un'esperienza decisiva per la sua vita. È probabilmente qui, più che nella cerchia di riformisti moderati riuniti intorno a Melchiorre Cesarotti, che maturano quei sentimenti politici che lo portano a voler instaurare anche in Italia quelle condizioni di emancipazione che i suoi correligionari a Berlino avevano già in parte ottenuto. Ed è certamente qui che nasce il suo interesse per la letteratura tedesca e in particolare per il romanzo, un genere che in Germania, grazie all'opera di Wieland e di Goethe, comincia già negli anni '70 del Settecento a godere di una certa legittimità artistica, mentre in Italia è ancora largamente associato a una produzione d'intrattenimento, disprezzata dai letterati come triviale e immorale.

È infatti sicuramente a Berlino che Salom legge le opere teatrali di Lessing, di cui Mendelssohn è uno dei più grandi amici e sostenitori (al punto, com'è noto, da essere preso a modello per il protagonista del *Nathan der Weise*), la *Geschichte des Agathon* di Wieland (autore che Mendelssohn ammira) e *Die Leiden des jungen Werthers* di Goethe, ancora fresco di pubblicazione e oggetto di accese discussioni (in cui Mendelssohn sta dalla parte dei critici). Queste discussioni devono aver affascinato il giovane medico italiano, tanto da indurlo a raccogliere ampio materiale in proposito, e, tornato in Italia, a cimentarsi nella traduzione, che pubblica a Venezia nel 1788 siglandola D.M.S. (Doctor Michiel Salom). Probabilmente nel 1792, e di certo nel 1799-1800, in seguito all'espulsione da parte degli austriaci, nuovi signori di Padova, di alcuni membri della disciolta municipalità, Salom soggiorna ancora a Berlino da Isaac Daniel Itzig. In questa circostanza conosce il pittore e storico dell'arte Johann Heinrich Meyer (1760-1832), stretto confidente di Goethe fin dai tempi del viaggio in Italia e intimo frequentatore della sua cerchia a Weimar. È Meyer a indurlo a sottoporre un saggio della sua traduzione dell'*Agathon* a Wieland in persona, al quale, nella lettera d'accompagnamento, Salom

consegna l'autoritratto su cui ci siamo già soffermati, e che completa descrivendo la sua condizione di esule «in una casa campestre a pochi passi dalla città», dove, dice, «vo menando la vita tra i libri, e fra l'Opre vostre singolarmente, che fanno la mia delizia»⁸.

Nel 1801, al rientro in Italia, seguendo l'esempio di molti ebrei berlinesi, si converte al cristianesimo, assumendo il nome di Michelangelo Arcontini: passati i cinquant'anni e cessata ormai da tempo la sua attività di medico, si dedica intensamente alla traduzione, impegnandosi soprattutto a far conoscere i principali autori dell'illuminismo e del teatro tedesco contemporaneo⁹. Sotto la sigla M.A., dal 1805 collabora assiduamente con il periodico veneziano «L'Anno teatrale», dove pubblica quattro commedie di Iffland, una di Kotzebue e soprattutto *Miss Sara Sampson* ed *Emilia Galotti* di Lessing. Ma solo dopo il 1806, con l'annessione di Venezia al Regno d'Italia, grazie a un clima politico che protegge la libertà di stampa e favorisce le idee progressiste, può finalmente apporre il nome di Michelangelo Arcontini sul frontespizio delle sue traduzioni. Lo scrittore a cui dedica il maggiore impegno è Wieland, del quale traduce e pubblica i due lunghi romanzi *Geschichte des Agathon* (1766-67) e *Aristipp und einige seiner Zeitgenossen* (1800-1802), il poemetto *Der verklagte Amor* (1774), tradotto in ottava rima, e il breve apologo *Das Gesicht des Mirza* (1754) in occasione delle nozze Piazzoni-Guizzetti. Ma queste non sono che la punta di un iceberg di traduzioni inedite, i cui manoscritti sono conservati alla Biblioteca civica Bertoliana di Vicenza¹⁰.

Negli anni successivi, nel clima repressivo della Restaurazione, la sua attività si riduce a pochi titoli: il trattato *Ueber den ansteckenden Typhus* (1810) del medico austriaco Johann Valentin von Hildenbrand (1763-1818) e due brevi traduzioni d'occasione, le *Paramythien* di Johann Gottfried Herder, apparse nella prima serie degli «Zerstreuten Blätter» (1785), e il dialogo *Della beltà muliebre*, tratto dallo *Handbuch der Aesthetik für gebildete*

⁸ Citata in FANCELLI, *Michele Salom a Berlino*, cit., p. 95.

⁹ Sulla sua attività di traduttore in questo periodo e sui suoi rapporti con l'editoria si è soffermato brevemente MARINO BERENGO, *Intellettuali e librai nella Milano della Restaurazione*, Torino, Einaudi, 1980, p. 343.

¹⁰ Cfr. Biblioteca civica Bertoliana di Vicenza: <<http://www.nuovabibliotecamanoscritta.it/catalogo.html>> (12 gennaio 2021). Le traduzioni conservate sono: i poemetti *Musarione* (mss. 946 e 1154) e *Le Grazie* (ms. 1155), i racconti *Viaggio di Abulfauaris sacerdote di Iside nell'interno dell'Africa* e *Confessione di Abulfauaris* (ms. 943), il romanzo breve *Residui di Diogene da Sinope* (ms. 1153) e la voluminosa *Cronichetta del regno di Tatojaba* (ms. 1152), una parodia dei romanzi erotici wielandiani scritta dallo storico Julius August Remer e da questi fittiziamente attribuita a un «fratello maggiore» di Wieland.

Leser aus allen Ständen (1803-1805) del teologo Johann August Eberhard (1739-1809), anch'egli vicino alla cerchia di Mendelssohn e dell'illuminismo berlinese. Le notizie biografiche su quest'ultimo periodo sono, se possibile, ancora più scarse. Salom muore nel 1837.

Questa la serie completa delle traduzioni a lui attualmente attribuibili:

- J. W. Goethe, *Verter*, Venezia, Giuseppe Rosa, 1788, 1796², 1811³
 Ch. M. Wieland, *Istoria di Agatone*, Brescia, Tipografia dipartimentale, 1802, 1826²
 A. W. Iffland, *Il giuocatore*, Venezia, Antonio Rosa, 1805
 A. v. Kotzebue, *Il commediante senza saper d'esserlo*, Venezia, Antonio Rosa, 1806
 A. W. Iffland, *La pace domestica*, Venezia, Antonio Rosa, 1806
 G. E. Lessing, *Miss Sara Sampson*, Venezia, Antonio Rosa 1806
 G. E. Lessing, *Emilia Galotti*, Venezia, Antonio Rosa, 1806
 A. W. Iffland, *L'uomo di parola*, Venezia, Antonio Rosa, 1806
 A. W. Iffland, *La cometa*, Venezia, Antonio Rosa, 1807
 Ch. M. Wieland, *Aristippo ed alcuni suoi contemporanei*, Padova, Nicolò Bettoni, 1809, 1833²
 Ch. M. Wieland, *Amore accusato*, Padova, Valentino Crescini, 1810
 J. G. Herder, *Paramythie ovvero Finzioni mitologiche*, Padova, Nicolò Bettoni, 1813, 1822²
 J. V. von Hildenbrand, *Del tifo contagioso*, Padova, Stamperia del Seminario, 1816
 Ch. M. Wieland, *La visione di Mirza*, Padova, Valentino Crescini, 1822
 J. A. Eberhard, *Della beltà muliebre*, Padova, Minerva, 1831

Il Verter di Goethe e la lenta legittimazione del romanzo in Italia

Il primo soggiorno berlinese di Salom, abbiamo visto, avviene in anni in cui non si è ancora spenta l'eco del dibattito intorno al *Werther* – a cui com'è noto prendono parte molte personalità di spicco della cultura tedesca, dal pastore Goeze all'illuminista Nicolai, nonché gli stessi Wieland e Lessing – tanto che egli stesso vi si appassiona. Nel romanzo il giovane medico ebreo non vede solo una storia d'amore e di morte, ma anche un manifesto politico, come più tardi faranno numerosi altri letterati appartenenti alla sua stessa classe sociale, da Ugo Foscolo a Giovita Scalvini a Giuseppe Mazzini¹¹. Probabilmente si riconosce nel protagonista, un giovane borghese insofferente nei confronti sia dell'arroganza dell'aristocrazia d'*ancien régime*, sia del filisteismo di gran parte del proprio stesso ceto, e con la sua traduzione si augura, come scrive allo stesso Goethe, che il romanzo «possa suscitare anche in Italia al-

¹¹ SISTO, *Traiettorie*, cit., pp. 39-68.

cune scintille di quel foco, che appiccate col vostro rapido dire ai cori Tedeschi»¹². La sua adesione alla massoneria, che a quei tempi è l'equivalente di un partito politico progressista semiclandestino, testimonia l'impegno in favore di una rivoluzione in senso illuminista dei rapporti sociali, impegno che lo porterà, molti anni dopo, a essere eletto – unico ebreo – fra i ventidue membri della municipalità democratica padovana. Si potrebbe anzi affermare che Salom inizi la sua carriera rivoluzionaria con la traduzione di questo romanzo allora ammirato e contestato in tutta Europa, considerato una minaccia tanto dalla Chiesa quanto dalle monarchie italiane.

Nei testi premessi all'edizione del 1788, Salom mostra di aver compreso il senso del romanzo meglio di molti suoi contemporanei, anche tedeschi. Non solo: mostra di considerarlo un'opera di grande pregio artistico, un giudizio che oggi noi tendiamo a dare per scontato, ma che all'epoca non lo era affatto. Vorrei anzi mostrare come la particolare cura che Salom dedica al *Verter* e alle sue successive traduzioni romanzesche contribuisca ad aprire alla strada a quella lenta legittimazione del romanzo nel sistema delle lettere italiane che avrà le sue prime tappe nell'*Ortis* e nei *Promessi sposi*. L'attenzione di Salom si indirizza soprattutto verso due aspetti del romanzo di Goethe: il rapporto fra realtà e finzione, e lo stile.

Cominciamo dal primo. Nelle *Notizie storiche sulla presente operetta* premesse alla sua traduzione Salom ricostruisce i fatti di cronaca alla base della narrazione, che ha verificato di persona intervistando alcuni dei testimoni: la passione di Karl Wilhelm Jerusalem, figlio del noto teologo Johann Friedrich Wilhelm Jerusalem, per «una donna onestissima che vive attualmente in Annover», la contessa Elisabeth Herd; il suo suicidio «dopo aver concepita una passione fortissima e senza speranza»; la pubblicazione da parte di Lessing dei *Philosophische Aufsätze von Karl Wilhelm Jerusalem*, nel 1776, che testimonierebbero «il temperamento ottuso e malinconico dello Scrittore, non meno che la disposizione al suicidio»¹³. Terminata la ricostruzione dei fatti, Salom passa a descrivere l'operazione romanzesca condotta da Goethe, ovvero come «la di lui fervida immaginazione seppe così bene mescolare il vero col falso»¹⁴:

¹² D.M.S., *Lettera del traduttore all'autore*, in *Verter. Opera originale tedesca del celebre signor Goethe trasportata in italiano dal D.M.S.*, Venezia, 1788, presso Giuseppe Rosa, vol. I. Questo, come gli altri testi introduttivi del volume, non reca numerazione di pagina.

¹³ D.M.S., *Notizie storiche sulla presente operetta*, in *Verter*, cit.

¹⁴ *Ibid.*

La singolarità del carattere di quest'infelice giovinetto, il suo caso fatale, ed alcune sue Lettere, porsero materia all'impareggiabile Signor Goethe di tesserne il fatto in poche Lettere. Egli mena il nostro Verther dal principio alla fine della sua passione per una serie di paradossi, che dalla sua alterata fantasia vengono abbracciati come veri e giusti raziocinj, e con ciò si propose l'utilità del Lettore, mostrandogli sin dove possa condurre un falso ragionare¹⁵.

A differenza della maggior parte dei lettori dell'epoca, che rimproverano a Goethe di aver fatto di Werther un *alter ego* di se stesso e del suo libro un'apologia del suicidio, Salom riconosce chiaramente che il *Werther* è, per dirla con Ladislao Mittner, un romanzo «antiwertheriano»¹⁶: il trattamento a cui lo scrittore ha sottoposto la materia – la cornice dell'*Herausgeber*, le contraddizioni del protagonista, i suoi eccessi, che involontariamente sconfinano nel ridicolo – impediscono la piena identificazione del lettore con il personaggio, e anzi lo inducono a sospendere il giudizio su di lui e sulla sua vicenda¹⁷. Werther dunque non è riducibile a Goethe, né a Jerusalem, ma va compreso come una figura di finzione che rappresenta una possibilità del reale, con tutta la sua romanzesca ambiguità: una figura che per il suo comportamento patologico non è certo da prendersi a modello, ma la cui visione del mondo non è per questo meno condivisibile e rappresentativa, in particolare nelle sue implicazioni politiche (questo Salom non può scriverlo esplicitamente, ma date le sue posizioni non si può dubitare che lo pensasse). Ma quel che più conta per il nostro discorso è che la scrupolosa distinzione che il traduttore opera tra realtà e finzione contrasta di fatto la tendenza – che sarà tuttavia dominante almeno fino alla fine dell'Ottocento – a leggere il *Werther* come un caso di cronaca 'romanzato', e dunque come un'opera triviale e scandalosa, mettendone invece in rilievo il valore estetico. Quando lo definisce «Poemetto in forma epistolare»¹⁸ Salom sembra voler appunto sottolineare che *nonostante* la sua appartenenza al genere letterariamente e moralmente sospetto del romanzo il *Werther* ha tutta la dignità di un'opera d'arte.

Veniamo al secondo punto. Salom sembra comprendere bene non solo il senso del romanzo, ma anche la novità della lingua che Goethe vi im-

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ LADISLAO MITTNER, *Il Werther, romanzo antiwertheriano*, in ID., *La letteratura tedesca del Novecento e altri saggi*, Einaudi, Torino 1960, pp. 44-90.

¹⁷ Per la sospensione del giudizio perseguita da Goethe e i fraintendimenti che essa suscita nei lettori per oltre un secolo si veda il saggio di Daria Biagi in questo volume.

¹⁸ D.M.S., *Notizie storiche sulla presente operetta*, cit. (maiuscola del traduttore).

piega. A renderlo sensibile a questo aspetto sono le idee del concittadino Melchiorre Cesarotti (1730-1808), professore di greco ed ebraico all'università di Padova che in quegli anni combatte contro il rigido purismo dell'Accademia della Crusca sostenendo, in particolare nel *Saggio sulla filosofia delle lingue applicato alla lingua italiana* (1785), che la lingua italiana non deve necessariamente coincidere col fiorentino del Trecento o con il dettato delle 'tre corone' ma può essere ampliata e perfezionata, in particolare con il contributo di tutti i dialetti. Salom, che si è formato nella sua cerchia e gli è legato da rapporti di amicizia¹⁹, riconosce in Goethe un analogo spirito di rinnovamento nei confronti della lingua letteraria tedesca:

Per far parola altresì dello stile, dirò, ch'esso è per lo più comunissimo, e qualche volta anche basso, ma d'una robustezza e d'un nerbo sorprendente, e senza modello nella sua lingua. Se l'Autore trovò qualche termine nella lingua antiquata Tedesca, ch'esprimesse a pieno, e con forza la sua concepita idea, non si fe' scrupolo di richiamarlo dall'oblio in cui giaceva sepolto per porlo in opra [...]. Ora le cornacchie della Germania, che vogliono imitare gli usignuoli, si diedero a scrivere sul medesimo gusto, senza però sortirne il medesimo onore, poiché *non tutti son fatti per esser innovatori né tutti sono atti a ben collocare nuovi e inusitati vocaboli*²⁰.

Consapevole, dunque, delle qualità stilistiche dell'originale, Salom si pone il problema della propria inadeguatezza di dilettante delle lettere, «che conosce da se stesso di non essere molto forte nella sua propria lingua», e di neofita della traduzione, attività a cui si accinge soltanto per «fare qualche esercizio nella lingua de' figli di Thot», come denuncia allo stesso Goethe in una lettera che ripubblica, con la risposta dell'autore, in coda alle *Notizie storiche*²¹. Per ovviare alla scarsa conoscenza del tedesco si avvale dell'assistenza «d'un dotto connazionale [di Goethe], che avea fatto un lungo studio sulla lingua antica Tedesca»²², probabilmente legato alla cerchia degli Itzig e di Mendelssohn. Ma il problema principa-

¹⁹ BIANCA CETTI MARINONI, *Wieland in Italia*, in *Commercium. Scambi culturali italo-tedeschi nel XVIII secolo*, a cura di F. LAMANNA, Olschki, Firenze 2000, pp. 139-140.

²⁰ D.M.S., *Notizie storiche*, cit. (corsivi miei). Il traduttore non risparmia di scagliare i suoi strali contro la «turba de' Letterati» – equivalente tedesco dei puristi italiani – che si sollevarono contro Goethe e «lo dilaniarono con acutissima mordacità e filologica rabbia», ma furono infine sconfitti: lo scrittore «a guisa di Sole offuscato da invidi nuvoloni, alfine li diradò, e si mostrò glorioso e trionfante».

²¹ D.M.S., *Lettera del Traduttore all'Autore*, in *Verter*, cit. (corsivi miei).

²² *Ibid.*

le è, come in ogni traduzione, la lingua d'arrivo. Salom sembra rendersi pienamente conto che per tentare sull'italiano un'innovazione analoga a quella portata da Goethe nel tedesco dovrà affrontare l'annosa questione della lingua, croce di tutta letteratura italiana, e per di più sul terreno sdrucchiolevole del romanzo, o, come scrive lui, *in prosa*: «Egli è a veder solamente se la mia penna [...] sa rendere [la lingua italiana] capace di quella energia ond'ella è suscettibile ancora in prosa, e di cui abbisogna l'inimitabile vostro *Verter* onde produrne l'effetto che vi proponeste scrivendolo»²³.

A quali modelli rifarsi? È significativo che, per il suo tentativo di rinnovare la prosa romanzesca, Salom non si richiami ai romanzieri suoi contemporanei: l'Abate Chiari e Antonio Piazza sono allora all'apice della loro fortuna, ed egli, cittadino come loro della Serenissima, non può certo ignorarli²⁴. Nella lettera a Goethe, invece, il traduttore invoca Petrarca, Dante e Tasso: «se Petrarca sa far piangere e sospirar d'amore [la lingua italiana], Dante sa renderla roca ed affumicata dell'atra caligine dell'*Inferno*, e Tasso la fa rimbombare della guerriera tromba»²⁵. Menziona anche Bernardo Davanzati (1529-1606), traduttore fiorentino degli *Annali* di Tacito (una delle più romanzesche opere della latinità), considerato un modello per l'eleganza stilistica, la concisione e l'efficacia espressiva nell'uso della lingua italiana. La sua fama è particolarmente viva proprio a Padova, dove nel 1755 Giovanni Antonio Volpi (1686-1766), predecessore di Cesarotti sulla cattedra di greco all'università, aveva pubblicato una nuova, accuratissima edizione degli *Annali*, che Salom doveva conoscere e ammirare, se per far atto di modestia si definisce «ben lungi dall'essere un Davanzati»²⁶. E infine, come rileva egli stesso in una nota a chiusura del testo, richiede l'aiuto dello stesso Cesarotti per la traduzione – in versi – del brano dei *Canti di Ossian* contenuto nella scena del bacio fra Werther e Lotte²⁷.

²³ *Ibid.*

²⁴ Piazza, inoltre, non poteva non aver attratto la sua attenzione anche per il filosemitismo del discusso romanzo *L'ebrea* (1769), un *unicum* a quel tempo.

²⁵ D.M.S., *Lettera del Traduttore all'Autore*, in *Verter*, cit.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ *Verter*, cit., vol. II, p. 131. Per un'analisi di questa collaborazione con Cesarotti v. FRANCESCA BIANCO, *Un inedito di Cesarotti: l'Ossian wertheriano*, «Quaderni veneti», V, 1, 2016, pp. 23-53, e ELENA POLLEDRI, *Volkliedpoetik und synkretistische Übersetzung. Cesarottis Ossian zwischen Denis, Herder und Saloms Verter*, in *Deutsch-italienischer Kulturtransfer im 18. Jahrhundert. Konstellationen, Medien, Kontexte*, a cura di C. CONTERNO, A. DRÖSE, Bononia University Press, Bologna 2020, pp. 27-47.

Questo dispiego di padri nobili – tre poeti tra i massimi del canone e due traduttori tra i più autorevoli – risponde evidentemente non solo all'esigenza tecnica di trovare modelli stilistici per la sua traduzione, ma anche a quella di conferire una patente di nobiltà all'opera tradotta, la cui fama in Italia – come abbiamo ricordato – è vasta ma ambigua. È come se Salom dicesse: il *Werther* di Goethe merita di essere tradotto con la lingua di Dante, Petrarca e Tasso, e con la perizia che Davanzati aveva riservato a Tacito, o in altri termini che il suo livello letterario è paragonabile a quello di questi classici. Insomma, nel riservare al suo *Verter* lo stesso trattamento che Cesarotti aveva riservato alle *Poesie di Ossian*, Salom sembra voler marcare nettamente la differenza qualitativa fra i romanzi che il lettore italiano è abituato a leggere, in genere di puro intrattenimento, e l'opera di Goethe, che nella lettera dedicatoria definisce «Romanzo sublime nel suo genere»²⁸. Non solo: nell'osservare che il *Werther* ha prodotto un'innovazione rivoluzionaria nella lingua del romanzo e che in Italia non esiste un modello paragonabile a cui rifarsi, Salom prende atto che la sua traduzione si porrà – necessariamente, per quanto senza soverchie ambizioni – all'avanguardia di un rinnovamento della lingua del romanzo italiano.

Non è qui la sede per un'analisi puntuale della traduzione: mi limito a osservare che anche un superficiale confronto con quella coeva di Gaetano Grassi – condotta sul francese, ampiamente rimaneggiata, presentata fin dal titolo come «opera di sentimento» (espressione allora equivalente a romanzo d'intrattenimento) e preceduta da un'*Apologia* del traduttore volta a difendere il testo da critiche di ordine non estetico ma morale – evidenzia come il lavoro di Salom si distingua nettamente dalla letteratura di consumo. Che, nonostante la diffusione assai più ampia di cui la traduzione di Grassi gode fino alla metà dell'Ottocento, sia il *Verter* di Salom a finire nelle mani sia di Foscolo, con le conseguenze che sappiamo, sia di Leopardi, che a sua volta progetterà di scrivere un romanzo alla maniera wertheriana, la *Vita abbozzata di Silvio Sarno*, non è forse ascrivibile soltanto al caso, ma anche alla fama che probabilmente la accompagnava nei circoli dei letterati²⁹.

²⁸ D.M.S., *A Sua Eccellenza la Nobil Donna Augusta Wynne Corraro*, in *Verter*, cit.

²⁹ Toffanin suggerisce che sia stato Cesarotti, o forse persino lo stesso Salom, a passare a Foscolo l'edizione del *Verter* del 1796 (TOFFANIN, *Goethe, Padova e la prima traduzione del Werther*, cit., p. 193).

L'Agatone e l'Aristippo di Wieland e la teoria del romanzo

Dopo Goethe, Wieland è il secondo romanziere tedesco a essere tradotto in italiano. In questo caso Salom arriva per primo: di Wieland sono tradotte almeno cinque opere a partire dal 1771 – tra cui il *Musarion* – ma la sua *Istoria di Agatone* è la prima tra quelle appartenenti al genere romanzo. Sebbene nelle scarse *Notizie sopra la vita e le opere di Wieland* premesse all'edizione del 1802 Salom non si esprima apertamente sull'opera, la scelta stessa di tradurla – e di inaugurare con essa la lunga serie delle sue traduzioni wielandiane – costituisce una presa di posizione. Pubblicato nel 1766-67, l'*Agatone* è, com'è noto, il primo grande romanzo di Wieland, quello a cui lo scrittore stesso teneva di più, tanto da riproporlo in un'edizione minuziosamente corretta e ampliata ancora nel 1794, a trent'anni di distanza. Le *Prefazioni* dell'autore alla prima e alla seconda edizione, così come la lunga trattazione *Sulla parte storica di quest'opera*, costituiscono nel loro insieme un ampio saggio di teoria del romanzo, che Salom, in contrasto con la prassi settecentesca che tendeva a omettere o manipolare questo tipo di testi³⁰, traduce integralmente.

Al centro dell'interesse di Wieland – e probabilmente anche di Salom – c'è il rapporto fra realtà e finzione, risolto ancora una volta in favore della finzione. Fin dalle prime righe della *Prefazione* l'autore tedesco prende scherzosamente le distanze dal topos del manoscritto ritrovato, che nel romanzo settecentesco doveva convenzionalmente garantire l'autenticità della storia narrata, e che ancora Manzoni riterrà utile impiegare con funzione strutturante, benché con l'ironia che sappiamo, nei *Promessi sposi*. Salom traduce:

L'editore della presente istoria vede esser sì poco verisimile di poter far persuaso il Pubblico, ch'essa sia tratta positivamente da un antico manoscritto Greco, ch'egli crede non poter fare miglior cosa che tacersi su questo articolo, e lasciare che il lettore ne pensi ciò che vorrà.

³⁰ Come ricorda MANGIONE (*Prima di Manzoni*, cit., p. 33-34), «gli studi attorno a due casi significativi, ovvero alle traduzioni del *Tom Jones* di Henry Fielding e del *Tristram Shandy* di Laurence Sterne, hanno evidenziato quanto – si trattasse di traduzione francese o di traduzione italiana proveniente dalla francese – i testi presentassero nette epurazioni delle parti autoriflessive». Il riferimento è agli studi di LUISA GIARI sulla traduzione del *Tom Jones* pubblicata da Pietro Chiari nel 1751 (*Le peripezie delle prime traduzioni del Tom Jones tra Francia e Italia*, in «Problemi di critica goldoniana», 2003, 9, pp. 229-249) e di CLOTILDE BERTONI sulla traduzione del *Tristram Shandy* pubblicata da Joseph Pierre Frénais nel 1776 (*Il filtro francese: Frénais e C.nie nella diffusione europea di Sterne*, in *Effetto Sterne. La narrazione umoristica in Italia da Foscolo a Pirandello*, Nistri-Lischi, Pisa 1990, pp. 19-59).

Supposto che altravolta un Agatone realmente esistesse, ma che di lui non vi fosse a notar nulla di rilevante, altro che ciò che forma il sommario della carriera ordinaria della vita di tutti gli uomini: cosa potrebbe destar in noi la vaghezza di leggerne l'istoria, quand'anco si potesse dimostrare essersi questa trovata negli archivi dell'antica Atene?³¹

Dallo scherzo passa poi alla serissima formulazione di quello che, con un concetto elaborato solo a metà ottocento, potremmo definire realismo:

La verità che si è in diritto di esigere da un'Opera come quella che da noi vien qui offerta agli amatori, consiste in questo: *che tutto s'uniformi all'andamento ordinario delle cose di quaggiù*: che i caratteri non siano meramente delineati ad arbitrio, secondo la fantasia, o le mire dell'autore, ma che siano *tratti dagli inesauriti fonti di Natura*: che nel suo sviluppo vengano scrupolosamente osservate le possibilità interne e relative, la natura del cuore umano, il carattere di ciascuna passione coi colori e le gradazioni che vi convengono [...]³².

Riformulando in termini moderni: non importa che la storia narrata sia reale, vale a dire realmente accaduta e storicamente documentata, ma che sia realistica, ovvero che la mimesi del possibile – il romanzo non è ricostruzione di ciò che è accaduto ma, aristotelicamente, rappresentazione di ciò che potrebbe accadere – sia conforme alla realtà dei tempi moderni, «all'andamento ordinario delle cose di quaggiù». Allo stesso principio di affermazione dell'autonomia dell'estetico risponde il svelamento della genealogia non documentaria ma finzionale del personaggio di Agatone, ispirato non tanto all'Agatone storico del *Simposio* platonico ma a un personaggio di Euripide: Ione.

Sebbene questo Agatone storico possa avere prestato alcune tinte per formare il carattere dell'inventato, altrettanto però è certo, che l'autore ha trovato il preciso *modello* di quest'ultimo, nell'*Yone d'Euripide*. Crescono ambidue sotto gli allori del Delfico Dio in una totale ignoranza della loro origine, ambidue si somigliano nelle bellezze sì della persona, che dello spirito: La stessa *sensibilità*, lo stesso *fuoco d'immaginazione*, lo stesso *bell'entusiasmo* caratterizza sì l'uno che l'altro. Sarebbe troppo prolioso il comprovarne la rassomiglianza circostanziatamente; basti averne fatto un cenno per la gioventù amica delle lettere, in caso ch'ella volesse farne un più esatto confronto. L'autore dell'*Agatone* studiò Euripide nella sua età giovanile, preferibilmente sotto quel punto di vista e con quella mira, che il Laocoonte, il gruppo di Niobe, l'Apollo del Vaticano, la

³¹ CHRISTOPH MARTIN WIELAND, *Prefazione alla prima edizione*, in *Istoria di Agatone, opera del Sig. Wieland trasportata dal tedesco nell'idioma italiano da M.A.*, Brescia, Tipografia Dipartimentale, 1802, p. XV.

³² *Ibid.*, p. XVI (corsivi miei).

Venere Medicea, e gli altri sommi lavori di cotal genere, devono essere studiati da' giovani artisti; – e senza essere divenuto un Euripide, non ebbe però a trovarsene scontento³³.

Il riferimento è chiaramente al *Laokoon* di Lessing, pubblicato in Germania nel 1766, lo stesso anno della *Geschichte des Agathon*, e presto affermatosi come uno dei testi chiave della riflessione estetica del tardo Settecento: un'opera che probabilmente Salom conosceva attraverso le sue frequentazioni berlinesi, ma che sarebbe stata tradotta in Italia solo molto più tardi.

La traduzione, ancora una volta, è accurata e riccamente annotata. Come aveva fatto con Goethe, Salom scrive anche a Wieland, sottopondogliene un campione. Tra le molte considerazioni sul romanzo e sull'arte della traduzione che si possono ricavare dalla lunga lettera di accompagnamento, è interessante notare che Salom presenta come «arditissimo cambiamento»³⁴ una manipolazione del testo che qualsiasi altro traduttore avrebbe considerato del tutto legittima: l'aver trasposto in versi anacreontici una canzonetta di cui nell'originale veniva riferito, in prosa, il solo contenuto. Salom, invece, se ne scusa con l'autore, assicurando che, per il resto, il suo lavoro rifugge da quegli «insolenti arbitri» che tendono a «deformare» le opere originali³⁵.

La traduzione di *Aristippo e alcuni suoi contemporanei*, probabilmente iniziata a Berlino nel 1800, l'anno di uscita della prima edizione originale, e terminata già nel 1802, esce tra il 1809 e il 1810, nel clima di rivolgimenti ma anche di libertà senza precedenti del Regno d'Italia napoleonico. Questa circostanza consente al traduttore di firmarsi senza rischi Michelangelo Arcontini e di rivendicare finalmente la paternità delle sue precedenti traduzioni, ripristinando una serie spezzata dalla censura e dal cambio di nome: «Il compatimento che ha riportato altravolta la mia traduzione del *Werther* del signor Goethe, e quella dell'*Agatone* dello stesso signor Wieland, – scrive nella nota *Il traduttore* in apertura del romanzo – mi dà lusinga di poter promettere a questa maggior favore»³⁶. Salom torna anche qui sul problema del tradurre, polemizzando contro il tra-

³³ WIELAND, *Sulla parte storica di quest'opera*, in *Istoria di Agatone*, cit., p. 1 (corsivi dell'autore).

³⁴ FANCELLI, *Michele Salom a Berlino*, cit., p. 93.

³⁵ *Ibid.*, p. 94.

³⁶ MICHELANGELO ARCONTINI, *Il traduttore*, in CHRISTOPH MARTIN WIELAND, *Aristippo e alcuni suoi contemporanei di C. M. Wieland, recato dal tedesco in italiano da Michelangelo Arcontini*, Nicolò Zanon Bettoni, Padova 1809, vol. I, pp. VIII-IX.

duttore francese dell'*Aristippo* Henri Coiffier, che accusa di «adattare al gusto moderno» e «mutilare il testo», e facendosi promotore di una prassi improntata invece a «esattezza e verità»³⁷. Al di là della necessità commerciale di giustificare la nuova traduzione presentandola, secondo l'uso del tempo, come più appetibile delle precedenti, emerge qui nuovamente la tendenza di Salom ad applicare alla traduzione del romanzo criteri, per così dire, cesarottiani, generalmente riservati a generi letterari più nobili.

Le traduzioni di Salom e il romanzo italiano del Settecento

Per valutare l'effettiva portata del contributo di Salom alla cultura italiana del romanzo occorre ora dare qualche elemento di contesto. Gli studi sul romanzo settecentesco si sono notevolmente arricchiti negli ultimi anni, mettendo da parte l'annosa questione del ritardo italiano e dell'assenza di capolavori – a cui pare ci si debba rassegnare – e avviando nuove e più fruttuose ricerche: sulla genesi e la specificità del romanzo italiano, sui contesti di produzione e lettura, sulle retoriche adottate dagli scrittori e anche, benché siano solo agli inizi, sul ruolo delle traduzioni di romanzi stranieri³⁸. Che il romanzo italiano dipenda, ai suoi esordi, da modelli inglesi e francesi, è stato evidenziato già da uno dei pionieri di questo tipo di studi, Giambattista Marchesi³⁹. Dopo un capitolo settecentesco che fa parte a sé⁴⁰, la sua storia ha di fatto inizio negli anni '40 del Settecento, con il *Congresso di Citera* di Francesco Algarotti (1745) e i *Viaggi di Enrico Wanton* di Zaccaria Seriman (1749): come ricorda Daniela Mangione, «Francesco Algarotti aveva frequentato già negli anni della propria giovinezza l'Inghilterra, e aveva costanti scambi con personalità e intellettuali inglesi; la sua posizione in Italia era decisamente quella del trait d'union culturale tra i due paesi; quanto a Zaccaria Seriman, la dedica stessa del romanzo, all'amico Sackville, denuncia la cerchia culturale filoinglese che egli frequentava: Carlo Sackville era stato colui

³⁷ *Ibid.*, p. X. La traduzione di Coiffier è *Aristippe et quelques-uns de ses contemporains*, Imprimerie de Poignée, Paris 1802.

³⁸ Un'aggiornata rassegna bibliografica si trova nel capitolo *Romanzi: libri da leggere e da dimenticare*, del recente volume di LODOVICA BRAIDA, *L'autore assente. L'anonimato nell'editoria italiana del Settecento*, Laterza, Bari 2019.

³⁹ GIAMBATTISTA MARCHESI, *Studi e ricerche intorno ai nostri romanzieri e romanzi del Settecento*, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo 1903, pp. 11-14.

⁴⁰ SIMONA MORANDO, *Una storia minore del romanzo in Italia: il Seicento*, in *Il romanzo in Italia, I. Forme, poetiche, questioni*, a cura di G. ALFANO, F. DE CRISTOFARO, Carocci, Roma 2018, pp. 83-104.

che aveva fatto conoscere Sterne e Ossian a Venezia»⁴¹. La presenza del romanzo straniero, letto in originale, tradotto o imitato, è dunque una costante, e non solo per il Settecento. Si può dunque sottoscrivere pienamente quanto propone Tatiana Crivelli:

Considerare le traduzioni e, aggiungerei io, le letture fatte direttamente in lingua straniera, come parte integrante della storia letteraria nazionale, potrebbe aiutarci a interpretare il lungo vuoto che si riscontra nella “casella” del genere romanzo italiano come un vuoto solo apparente. A riempirlo sarebbero intervenuti, intesi nella loro specificità, i testi extranazionali, letti e recepiti per quello che erano: ossia romanzi provenienti da altre culture. [...] Ma, certo, affermare che nell’Italia del Settecento traduzioni e testi in lingua straniera, oltre all’aver promosso quei fenomeni locali che la critica ha tradizionalmente ritenuto deteriori, abbiano avuto anche un ruolo tanto significativo, implica una messa in discussione del percorso linearmente evolutivo solitamente tracciato dalla storia letteraria nazionale. Offrire alle letterature straniere un posto concreto nel panorama italiano significa sollecitare ad una visione del genere romanzo che si apra oltre alle caratterizzazioni delle varie – pure inoppugnabili – specificità, e guardare all’Europa mettendo da parte, per un attimo, le questioni cronologiche di “ritardo” di una nazione sull’altra o quelle, ad esse intrinsecamente connesse, di valore e primato artistico. Considerata da questo punto di vista, la situazione, assume connotati differenti e, a mio avviso stimolanti: i romanzi, nell’Italia del XVIII secolo, venivano, in realtà, diffusamente e avidamente letti: che fossero italiani o meno... *peu importe*. E ciò, in definitiva, sembra valere sia per le traduzioni che per i testi in lingua⁴².

Dalle ricerche condotte in questa nuova prospettiva emerge il quadro assai ricco e variegato di una società che scrive, traduce, legge e discute vivacemente romanzi italiani e stranieri – per il cinquantennio che va dal 1748 al 1798 Crivelli ha censito 136 romanzi italiani, spesso usciti in più edizioni, e circa 250 traduzioni⁴³ –, sviluppando a una cultura del romanzo che ha i suoi centri principali in Venezia, Napoli e Milano, e che resta relativamente stabile fino alla dirompente comparsa dei *Promessi sposi*.

Questa cultura, mi sembra di poter rilevare, tende ad articolarsi in due circuiti contrapposti, anche se non privi di sovrapposizioni: da una parte

⁴¹ MANGIONE, *Prima di Manzoni*, cit., p. 64.

⁴² TATIANA CRIVELLI, «Né Arturo né Turpino né la Tavola Rotonda». *Romanzi del secondo Settecento italiano*, Salerno, Roma 2002, pp. 92-93. Il riferimento teorico è WILHELM GRAEBER, *Der englische Roman in Frankreich: 1741-1763. Übersetzungsgeschichte als Beitrag zur französischen Literaturgeschichte*, Winter, Heidelberg 1995.

⁴³ *Ibid.*, pp. 304-320.

la produzione seriale, di consumo, tanto vivace quanto disprezzata dai letterati (e per questo poi condannata all'oblio); dall'altra la più ristretta produzione che aspira a un superiore livello artistico, rifuggendo il mero intrattenimento per perseguire finalità didascaliche, archeologiche, filosofiche, satiriche o d'altro tipo. In quest'ultima rientrano le poche opere in genere menzionate dalle storie letterarie: *Il mondo morale* di Gasparo Gozzi (1760), le *Memorie del signor Tommasino* di Francesco Gritti (1767), le *Avventure di Saffo* (1782), *Le notti romane al sepolcro degli Scipioni* (1792) e la *Vita d'Erostrato* (1815) di Alessandro Verri, l'*Abaritte* di Ippolito Pindemonte (1790), il *Platone in Italia* di Vincenzo Cuoco (1804-1806). Il circuito assai più vasto del romanzo d'intrattenimento è dominato dalle figure di Pietro Chiari e del suo discepolo Antonio Piazza, ma annovera decine di altri romanzieri, spesso anonimi, e include quasi tutte le traduzioni: non solo il *Telemaco* di Fénelon o il *Gulliver* di Swift, la *Pamela* di Richardson o le opere di Marivaux, Prévost e Fielding, ma decine e decine di "istorie", "avventure", "memorie" e "opere di sentimento" che si richiamano l'un l'altra tentando di replicare il successo di qualche fortunato precedente. Per questo circuito di produzione delle traduzioni resta valido quanto osservato da Marchesi:

Un pelago: ché, in quella enorme produzione romanzesca che in Italia per tutto il secolo non ebbe mai dignità e compostezza d'arte, immenso è l'arruffio e la confusione. È in generale una produzione irregolare, scomposta, di carattere popolare, di gusto grossolano; opera di traduttori acciabbattatori ed affamati, di tipografi che carezzando la folla, miravano al lucro: traduzioni e raffazzonamenti e riduzioni senza cura composte; e prima romanzi francesi, poi inglesi che si credertero francesi, poi francesi che si spacciarono per inglesi, e *Storie inglesi* scritte a Parigi, e romanzi francesi traduzioni d'inglesi; e tutti qui diffusi a casaccio e a vanvera, con mutato il titolo, senza nome d'autore e di traduttore, o, peggio, attribuiti a chi l'autore non era⁴⁴.

In effetti, come conferma ancora Crivelli, «la teoria e la pratica settecentesca della traduzione, nella prassi più diffusa, non distinguono fra traduzione e rifacimento»⁴⁵. Ricorda inoltre De Bernardis: «Caso emblematico e di assoluta autorevolezza di questa prassi traduttoria finalizzata alla "naturalizzazione" del testo straniero è la traduzione goldoniana

⁴⁴ MARCHESI, *Studi e ricerche intorno ai nostri romanzieri*, cit., p. 18.

⁴⁵ CRIVELLI, «*Né Arturo né Turpino*», cit., p. 95. Sui modi di manipolazione usuali all'epoca Crivelli rinvia a PAUL HAZARD, *L'invasione des littératures du Nord dans l'Italie du XVIIIe siècle*, «*Revue de littérature comparée*», 1921, 1, pp. 30-67, e GIANFRANCO FOLENA, *Volgarizzare e tradurre*, Einaudi, Torino 1991.

dell'*Histoire de Miss Jenny*, romanzo della Riccoboni, che risulta intenzionalmente, per esplicita dichiarazione dell'autore, più che una traduzione, una radicale manipolazione del testo, un autentico rifacimento, tanti e così incisivi sono gli interventi di modifica del traduttore»⁴⁶.

Rispetto a questo panorama, le traduzioni di Michiel Salom tendono a distinguersi, rifiutando la prassi invalsa nella produzione commerciale per adottare invece quella in genere riservata alla produzione colta. Lo indicano alcune caratteristiche costanti ed eccezionali: 1) contro l'uso di tradurre dalla traduzione francese, Salom traduce sempre dall'originale, e anzi polemizza contro chi non lo fa; 2) contro l'uso di tagliare il testo originale e di adattarlo al contesto culturale d'arrivo, Salom tende a rispettarne l'integrità e la struttura (anche se i suoi criteri di 'rispetto', naturalmente, non coincidono ancora con i nostri); 3) contro l'uso di omettere o rimaneggiare le prefazioni e le parti teoriche, Salom valorizza i paratesti, sia quelli autoriali, che traduce, sia i propri, che usa per argomentare le sue scelte letterarie e per dare indicazioni di lettura adeguate al contesto italiano; 4) contro l'uso di occultare il nome del traduttore, Salom rivendica la propria autorialità, anche quando circostanze esterne lo inducono a firmarsi con una semplice sigla, arrivando talvolta persino a riferire vicende personali; 5) contro l'uso di tradurre in una lingua poco controllata e, come molti rimproveravano allora, "infranciosata", Salom pone esplicitamente il problema delle caratteristiche che deve avere la lingua d'arrivo per essere davvero romanzesca e va alla ricerca di modelli nobili nella tradizione letteraria italiana.

Allo stato attuale è difficile valutare in che misura Salom, che evidentemente era consapevole dell'eccezionalità delle sue traduzioni, intendesse proporle come un contributo alla definizione, anche in Italia, di un'estetica romanzesca. È probabile di no, e che anzi l'inconsueto rigore della sua prassi traduttiva si possa spiegare semplicemente come l'esito naturale dell'incontro, avvenuto per caso un giorno a Berlino, fra un discepolo di Cesarotti, educato alla traduzione dei classici, e due opere chiave del canone romanzesco moderno, quali il *Werther* e l'*Agathon*. Salom, in fondo, si limita a trattarle con lo stesso rispetto che era normale riservare ai classici, e che il suo maestro aveva già, in una certa misura, esteso a un testo contemporaneo come l'*Ossian*. Piuttosto, Salom sembra non curarsi del fatto che questo rispetto veniva in genere negato ai romanzi,

⁴⁶ ILENIA DE BERNARDIS, *L'illuminata imitazione. Le origini del romanzo moderno in italiana: dalle traduzioni all'emulazione*, Paolmar, Bari 2007, p. 21.

sembra cioè non condividere il pregiudizio antiromanzesco comune a gran parte dei letterati del tempo, cosa del resto naturale in un dilettante di letteratura qual egli è e sa di essere. Allo stesso modo è plausibile che il suo interesse per il problema teorico del rapporto fra realtà e finzione si debba soltanto al peculiare caso del *Werther*, che in Germania aveva suscitato discussioni soprattutto per questo aspetto. Ma anche se così fosse, egli conserverebbe tuttavia il merito di aver reso disponibili in Italia, con notevole anticipo sul momento in cui, con Foscolo e Manzoni, comincia a svilupparsi una discussione sul romanzo di livello europeo, non solo le riflessioni teoriche di un Wieland ma anche due modelli romanzeschi – il *Verter* e l'*Agatone* – che nella traduzione da lui allestita coniugano efficacemente altezza d'arte e ampiezza di pubblico, tra l'altro veicolando idee politiche radicali e contribuendo a porre le basi per l'elaborazione di una nuova prosa romanzesca italiana.

Per questo sarebbe auspicabile che le sue traduzioni e i paratesti che le accompagnano fossero studiate come parte integrante del repertorio della letteratura italiana del tempo. Se l'influenza del suo *Verter* su Foscolo e Leopardi è assodata, sarebbe da indagare per esempio quella dell'*Agatone* sul *Platone in Italia* di Cuoco, che ne condivide l'impianto archeologico-politico, o persino su Manzoni, per l'impostazione della questione del romanzo storico. Andrebbero inoltre riconsiderati i suoi rapporti con alcuni circuiti letterari del Norditalia: per quanto egli si dipinga come un appartato, e in fin dei conti lo sia, il traduttore del *Verter* e dell'*Agatone*, di idee progressiste e attivamente impegnato in politica, doveva essere piuttosto noto, e probabilmente godere di una certa considerazione, fra Padova, Venezia e Milano. La sua vicinanza a Cesarotti e al suo ambiente è nota, e andrebbe approfondita, così come la sua amicizia con Nicolò Bettoni, l'editore di Foscolo e di Monti, e con Anton Fortunato Stella, editore di Leopardi, che ne apprezzavano le traduzioni⁴⁷. Ma vorrei concludere con una piccola incursione – a titolo d'esempio del tipo di ricerche

⁴⁷ Bettoni, che come è emerso recentemente dirigeva la Tipografia Dipartimentale di Brescia già dal 1802 (v. RICCARDO TACCHINARDI, *Per una storia della Tipografia Dipartimentale di Nicolò Bettoni*, in «La fabbrica del libro», 2012, 1, pp. 32-37), è l'editore sia dell'*Agatone* che dell'*Aristippo*, nella cui prefazione elogia il lavoro dell'amico Salom. Stella scrive a Bartolomeo Benincasa il 29 luglio 1804, esortandolo a «scegliere un dramma da tradurre che mi premerebbe di far tenere con sollecitudine al mio amico dottor Salom di Padova, ora Arcontini che ben conoscerete per le due belle versioni ch'egli ha date del *Verter* e dell'*Agatone*» (cit. in CLAUDIO CHIANCONE, *La scuola di Melchiorre Cesarotti nel quadro del primo romanticismo europeo*, tesi di dottorato, relatore Prof. Enzo Neppi, Université Stendhal-Grenoble 3, 2010, p. 415, che reca anche altre notizie interessanti sui rapporti di Salom con l'ambiente padovano-veneziano).

che varrebbe la pena fare sulla rete di relazioni del nostro traduttore – in un altro ambiente, più inatteso, con cui Salom doveva avere una certa familiarità: quello anglo-veneziano della famiglia Wynne-Corraro, dove non solo è largamente diffusa la cultura del romanzo, ma anche le idee e i costumi moderni a cui essa dà voce.

Come abbiamo visto, la traduzione del *Verter* è dedicata *A Sua Eccellenza la Nobil Donna Augusta Wynne Corraro*. Chi era costei? Maria Augusta Wynne (1770-1813) è una giovane aristocratica veneziana di origine anglo-tedesca, dal temperamento volitivo e anticonformista, che sembra uscita da un romanzo del Chiari, come *La cantante per disgrazia* o *La ballerina onorata*. È figlia d'arte: suo padre, il gentiluomo inglese William Richard Wynne, ha infatti sposato la clavicembalista prodigio Cassandra Rosina Friedrichs, apprezzata da Leopold Mozart e da Haendel. Nel 1783, appena tredicenne, Augusta va in sposa al conte Vittore Correr (o Corraro), dal quale, al momento in cui Salom le dedica il romanzo di Goethe, ha già avuto due figli. Poco dopo, con grande scandalo della famiglia, lo lascia per seguire il suo amante tedesco, Karl Franz Allesina von Schweitzer, che sposa a Francoforte nel 1790 e da cui ha altri due figli. «Piena di genio, ma quasi pazza a l'estremo»⁴⁸, come la definisce Pietro Zaguri in una lettera a Giacomo Casanova, Augusta segue la madre sulla via del palcoscenico: nel 1790 la troviamo a recitare nell'*Olimpia* di Voltaire a Venezia, nel 1791 sola donna tra i membri dell'Accademia veneziana degli Uniti, e nel 1798 al King's Theatre di Londra, dove con il nome d'arte Augusta Angelelli ha un buon successo come cantante in opere di Salieri, Paisiello e Cimarosa.

Questo tratto romanzesco nella vita di Augusta si deve in misura considerevole all'influenza della zia – sorella del padre Richard – la scrittrice 'profemminista' Giustiniana Wynne (1737-1791)⁴⁹, che ha una vita altrettanto romanzesca e che nel 1788, lo stesso anno del *Verter*, pubblica il romanzo *Les Morlaques*, tradotto e imitato a più riprese in diversi paesi. Giustiniana tiene uno dei più raffinati salotti di Venezia ed è assai chiacchierata per le sue relazioni con diversi amanti: dal patrizio veneziano Angelo Memmo, amico e protettore di Cesarotti, a Giacomo Casanova,

⁴⁸ *Carteggi Casanoviani: Lettere del patrizio Zaguri a Giacomo Casanova*, a cura di P. MOLMENTI, Sandron, Napoli 1918, p. 116.

⁴⁹ ROTRAUD VON KULESSA, *Eina anglo-venezianische Profemministin des späten 18. Jahrhunderts: Giustiniana Wyne, Gräfin Rosenberg-Orsini*, in *Femmes de lettres. Europäische Autorinnen des 17. Und 18. Jahrhunderts*, a cura di M. O. M. HERTRAMPF, Frank & Timme, Berlin 2020, pp. 197-222.

lui stesso, com'è noto, autore di romanzi in francese; dal romanziere inglese Willam Beckford, autore del *Vathek*, a Bartolomeo Benincasa, librettista e più tardi traduttore delle *Lettere di Yorick ad Elisa* di Sterne. Con quest'ultimo soggiorna nel 1785 a Londra, dove pubblica le *Pièces morales et sentimentales*, dedicate ad Augusta, una sorta di testamento morale, umoristico, disincantato e libertino con cui incoraggia la nipote quindicenne alla «liberté de penser, de parler, d'agir»⁵⁰. Nel 1786 si stabilisce a Padova, dove tiene salotto, e dove probabilmente Salom le viene presentato.

A introdurre il nostro traduttore nella cerchia dei Wynne, in cui tutti leggono e scrivono romanzi e il romanzo è ormai considerato un genere del tutto legittimo, è senza dubbio Cesarotti, che frequentava il salotto di Giustiniana fin dall'inizio degli anni '60 e a lei doveva la sua conoscenza con Carlo Sackville, l'amico che gli fa scoprire i *Poems of Ossian*. Ma mentre a contatto con questo ambiente l'abate padovano, fedele alla rigida gerarchia dei generi vigente in Italia, accoglie solo quanto può servire al rinnovamento della poesia, Salom non considera affatto disdicevole dedicare alla nipote della protettrice del suo maestro un romanzo, per di più politicamente e moralmente scabroso come il *Verter*. Augusta, come si può dedurre dal suo consenso a figurare come dedicataria, apprezza il dono, e negli anni successivi farà le scelte che abbiamo visto. Il romanzo va così incontro ai suoi lettori – e alle sue lettrici: ai Foscolo e alle Wynne. E l'appartato medico ebreo dilettante di letteratura che lo ha tradotto si trova, forse suo malgrado, all'avanguardia di un rinnovamento della letteratura italiana che il professore di cui anni prima aveva seguito affascinato le lezioni non avrebbe saputo prevedere, e nemmeno, a dire il vero, desiderato incoraggiare.

⁵⁰ *Pièces morales & sentimentales de madame J. W. c-t-sse de R-s-g. Écrites à une Campagne sur les Rivages de la Brenta, dans l'État venetien*, Robson, Londres 1785, p. 6.

«Mirate e giudicate». *Il problema del narratore
nelle traduzioni ottocentesche dei romanzi goethiani*

DARIA BIAGI

De toutes les fictions les romans étant la plus facile, il n'est point de carrière dans laquelle les écrivains des nations modernes se soient plus essayés.

MADAME DE STAËL, *De l'Allemagne*

Goethe lirico, drammatico, epico

A cavallo tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo, mentre in tutta Europa l'opera di Goethe si avvia a diventare punto di riferimento di una nuova riflessione sulla modernità, il germanista Carlo Fasola pubblica sul «Goethe-Jahrbuch» due articoli bibliografici che indagano la presenza dello scrittore tedesco nella cultura italiana del secolo appena trascorso¹. Distinguendo il contributo dei critici – che per tutta la prima metà dell'Ottocento si basano in gran parte su informazioni di seconda mano mediate dalla Francia – da quello dei traduttori – forti invece, a suo parere, di una conoscenza più diretta della lingua e della cultura tedesca –, lo studioso osserva come il nome di Goethe sia stato ben presente ai letterati italiani fin dalla fine del Settecento, ma la conoscenza delle sue opere sia rimasta a lungo superficiale e gravata dall'ostilità di giudizi poco generosi. Per quanto i dati raccolti da Fasola siano stati ampliati e puntualizzati da ricerche ulteriori nel corso del Novecento², le sue conclusioni

¹ CARLO FASOLA, *Goethes Werke in italienischer Übersetzung*, «Goethe-Jahrbuch», 1895, XVI, pp. 220-240, e ID., *Goethe und sein italienisches Publikum*, «Goethe-Jahrbuch», 1909, XXXIII, pp. 154-179. Il primo articolo censisce le traduzioni apparse in volume; il secondo si sofferma invece sugli interventi pubblicati in rivista.

² Cfr. GIANNETTO AVANZI, GIORGIO SICHEL (a cura di), *Bibliografia italiana su Goethe (1779-1965)*, Olschki, Firenze 1972; CARLO CARMASSI, *La letteratura tedesca nei periodici letterari del primo ottocento*, Jacques e i suoi quaderni, Pisa 1984; e il portale *LT.it*, in costante aggiornamento, dedicato alle traduzioni di letteratura straniera in Italia (<<https://www.lt.it/>>, 12 gennaio 2021). Sull'interpretazione di questi dati vedi inoltre FRANCA BELSKI, *La ricezione di Goethe in Italia nella prima metà dell'Ottocento*, in EAD. et al., *Rapporti fra letteratura tedesca e italiana nella prima*

sono di fatto considerate ancora valide dagli studiosi, che interrogandosi sulla problematica ricezione ottocentesca di Goethe ne hanno suggerito nel tempo molteplici ragioni, dalla scarsa qualità delle traduzioni fino alla presa d'atto delle difficoltà che poteva comportare la comprensione di una figura tanto poliedrica per i lettori italiani, abituati a pensare che gli scrittori tedeschi dovessero essere «tutti romantici»³.

Se si confrontano le informazioni bibliografiche relative all'Ottocento con quello che accade nel secolo successivo è soprattutto un dato a stupire: ad essere poco presente nella ricezione ottocentesca è in particolare il Goethe *epico*, il narratore – naturalmente con la grande eccezione del *Werther*, romanzo che tuttavia non viene discusso sulla stampa periodica con la frequenza che il successo di pubblico spingerebbe ad aspettarsi⁴. Ancora nella ricognizione primonovecentesca di Fasola sono diverse le pagine che elencano le traduzioni italiane delle sue opere poetiche (ulteriormente distinte in *Gedichte, Lieder, Balladen, Elegien, Sonette...*) e drammatiche, mentre ne basta una a raccogliere tutto quel che nell'arco di oltre un secolo è stato realizzato sul fronte della narrativa (*Erzählendes – Prosa*)⁵. Si tratta di un aspetto che merita di essere analizzato non soltanto a partire dalle peculiarità dei romanzi goethiani, ma anche alla luce della posizione che il genere romanzo in quanto tale riveste all'epoca nel sistema dei generi letterari: regolarmente in second'ordine rispetto alla lirica e al dramma, il romanzo o «epica in prosa» è soprattutto in paesi come la Germania e l'Italia un genere d'intrattenimento che ancora fatica a ottenere un autentico prestigio⁶, e ciò ha come inevitabile

metà dell'Ottocento, Vita e Pensiero, Milano 1990, pp. 3-55; EAD., *La ricezione di J. W. von Goethe in alcune riviste italiane dell'Ottocento. «Antologia» (1821-1832) – «L'Eco» (1828-1835) – «La Fama» (1836-1877)*, in *Goethe e Manzoni. Rapporti tra Italia e Germania intorno al 1800*, a cura di E. N. GIRARDI, Olschki, Firenze 1992, pp. 77-90 e MICHELE SISTO, *Traiettorie. Studi sulla letteratura tradotta in Italia*, Quodlibet, Macerata 2109, in particolare i capitoli I e II.

³ Per quest'ultima tesi cfr. in particolare MARCO RISPOLI, «*Alfredo Meister*». *Kurioses aus der frühen italienischen Goethe-Rezeption*, «Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts», 2018, pp. 148-179. In questa chiave le cattive traduzioni dei romanzi goethiani sarebbero dunque da considerare una conseguenza, più che una causa, della difficile circolazione di Goethe.

⁴ È quanto osserva Carmassi (*La letteratura tedesca nei periodici*, cit., p. xxv), lasciando intendere che il *Werther*, per quanto amato dal pubblico, non era argomento altrettanto dibattuto tra i letterati.

⁵ FASOLA, *Goethes Werke*, cit., pp. 222-238.

⁶ Cfr. GIOVANNA ROSA, *Il patto narrativo. La fondazione della civiltà romanzesca in Italia*, Milano, Il Saggiatore-Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano 2008; che ricorda come ancora all'epoca dei *Promessi sposi* due recensori autorevoli quali Paride Zajotti e Niccolò Tommaseo non nascondessero il proprio sgomento di fronte al fatto che «l'autore dell'*Adelchi*, il poeta degli *Inni sacri*» si fosse «abbassato» a scrivere un romanzo (p. 132). Negli anni della dominazione

conseguenza la scarsa sorveglianza sulle traduzioni, spesso pubblicate da stampatori-editori sensibili alle promesse di vendita più che alla qualità dei testi. A rendere ancora più problematica l'interpretazione e la traduzione dei romanzi goethiani interviene inoltre – è l'ipotesi che si vuole approfondire in queste pagine – la singolarità della voce narrante costruita dall'autore, quella cioè che potremmo chiamare, con l'ormai nota definizione di Stanzel, la «situazione narrativa» dei suoi romanzi principali⁷. Al di là dei contenuti che potevano di per sé incappare nelle restrizioni della censura – come il suicidio nel *Werther* o l'adulterio delle *Affinità elettive* – a frastornare i lettori ottocenteschi di Goethe sembra infatti essere in primo luogo lo sguardo imparziale dei suoi narratori: in un contesto letterario in cui tanto i sostenitori che i detrattori del genere romanzo ne giudicavano il valore a partire dall'aspetto morale più che da quello estetico⁸, il gesto narrativo di Goethe, che non si poneva come voce guida attraverso la storia narrata, attirava su di sé le critiche di immoralità molto più di quanto non facessero i contenuti delle sue opere.

È un aspetto che si può già rilevare tra le righe di uno dei testi destinati a influenzare di più la circolazione europea dei romanzi goethiani: il *De l'Allemagne* di Madame de Staël. Nella seconda parte dell'opera, dedicata a *La littérature et les arts*, troviamo anzitutto una conferma della disparità di trattamento riservata ai generi narrativi rispetto a quelli poetici e drammatici: a fronte di numerosi capitoli che trattano di poesia e teatro, soffermandosi a lungo anche su singoli drammi come il *Guiglielmo Tell* di Schiller, l'intera produzione narrativa tedesca è confinata al solo XXVIII capitolo (*Des romances*), nel quale il Goethe romanziere, pur avendo un ruolo di primo piano, non viene presentato con particolare entusiasmo⁹. Gli argomenti sono noti: se con il *Werther* lo scrittore

austriaca, inoltre, il *Piano generale di Censura per le provincie lombarde* prescriveva esplicitamente la necessità di «opporsi con fermezza alla propagazione della nocevole lettura dei romanzi» (cfr. ROBERTA BATTAGLIA BONIELLO, *Opere di narrativa tedesca tradotte e pubblicate in Lombardia durante la Restaurazione (1815-1848)*, in BELSKI et al., *Rapporti tra letteratura tedesca e italiana*, cit., pp. 57-105: 57).

⁷ Cfr. FRANZ K. STANZEL, *Theorie des Erzählens*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1989⁴. All'interno del suo famoso cerchio tipologico (*ibid.*, p. [341]) il *Werther* è collocato nell'area della *Ich-Erzählsituation* che prevede la completa identità fra il mondo finzionale dei personaggi e quello del narratore, ma la presenza di un «Ich als Herausgeber» estende il romanzo fino all'area della situazione narrativa cosiddetta «autoriale», che pur mantenendo la narrazione in prima persona sposta la prospettiva verso l'esterno.

⁸ Cfr. ROSAMARIA LORETELLI, UGO MARIA OLIVIERI (a cura di), *La riflessione sul romanzo nell'Europa del Settecento*, Franco Angeli, Milano 2005.

⁹ MME LA BARONNE DE STAËL HOLSTEIN, *De l'Allemagne*, H. Nicolle, à la Librairie Stéréotype,

è riuscito a creare uno dei quei libri che davvero meritano «le rang des drames au théâtre» – e tanto più biasimevoli appaiono dunque le prese di distanza che ne fa in vecchiaia –, non altrettanto riusciti possono dirsi romanzi come il *Wilhelm Meister* e *Le affinità elettive*, nei quali sentimenti e digressioni teoriche tendono a soverchiare l'azione (il *Meister* è definito un «ouvrage philosophique» più che un romanzo), i personaggi – con l'eccezione di Mignon – non sono capaci di suscitare nel lettore una vera partecipazione e lo sguardo del narratore resta spesso troppo ambiguo, improntato a una «calme impartial» che sembra chiedere anche al lettore di non esprimere giudizi. Quando il saggio viene dato alle stampe, il *Werther* è ormai acclamato in tutta Europa e anche in Italia ne circolano diverse traduzioni, ma gli altri due romanzi citati – in particolare *Die Wahlverwandschaften*, uscito nel 1909 – sono ancora poco noti fuori dalla Germania, e i giudizi tiepidi di de Staël ne condizioneranno fortemente la circolazione soprattutto nei paesi dell'Europa centro-meridionale, dove le sue opinioni vengono fatte proprie da numerosi critici e studiosi: Giovanni Ferri de Saint-Constant, poliedrico intellettuale che vive tra l'Italia e la Francia e che in questi anni è nominato rettore dell'Accademia imperiale di Roma, traccia ad esempio nel suo *Spettatore italiano* una panoramica della letteratura tedesca che riprende da *De l'Allemagne* molti dei suoi contenuti e che, nel caso del *Meister* e delle *Affinità elettive*, arriva a parafrasarne direttamente interi paragrafi¹⁰.

Paris 1810 – ré-imprimé par John Murray, London, 1813. Tutte le citazioni che seguono, relative ai romanzi di Goethe, sono tratte dalle pp. 312-325 del secondo tomo. Nella traduzione italiana tempestivamente pubblicata l'anno successivo (*L'Allemagne. Opera della signora baronessa di Staël Holstein*, Silvestri, Milano 1814) gli stessi passi si trovano alle pp. 255-265.

¹⁰ GIOVANNI FERRI DE SAINT-CONSTANT, *Lo spettatore italiano preceduto da un saggio critico sopra i filosofi morali e i dipintori de' costumi e de' caratteri*, Società tipografica de' Classici italiani, Milano 1822, cfr. in particolare il vol. I, cap. VII (*Degli Alemanni*) e i giudizi sui romanzi di Goethe alle pp. 472-473. Sulla figura storica di Ferri si veda la *Postfazione* di Maurizio Pirro alla recente riedizione del *Saggio critico sopra i filosofi morali e i dipintori de' costumi e de' caratteri degli Alemanni* (Mimesis, Milano 2020, pp. 67-80), nella quale l'autore – in linea con quanto rilevato anche da Fasola – osserva come i giudizi di Ferri sulla letteratura tedesca si basino largamente su quelli formulati non solo da Madame de Staël ma anche da Aurelio de' Giorgi Bertola (*Idea della bella letteratura alemanna*, 1784), Angelo Ridolfi (*Prospetto generale della letteratura tedesca*, 1818) e August Wilhelm Schlegel (le cui *Vorlesungen ueber dramatische Kunst und Litteratur* erano state tradotte nel 1817 da Giovanni Gherardini con il titolo *Corso di letteratura drammatica*). Tra i testi che più condizionano l'opinione dei lettori italiani su Goethe, Franca Belski ricorda inoltre il saggio *Die deutsche Literatur* di Wolfgang Menzel (1828), molto noto in Italia a partire dalla traduzione del 1831, nel quale si insiste sulla «cattiva influenza esercitata da questo idolo sui giovani» (BELSKI, *La ricezione di Goethe in Italia*, cit., p. 22).

Narratore ingenuo e narratore sentimentale nei romanzi goethiani

Le osservazioni di de Staël ci servono però soprattutto a mettere in luce le perplessità suscitate, nei lettori dell'epoca, dalla presunta immoralità del narratore goethiano. Mentre valorizza gli elementi più romantici delle opere in questione – la passionalità di Werther, la profondità di Mignon –, l'autrice si sofferma infatti più volte su un tratto che sembra lasciarla particolarmente interdotta, ovvero il modo «tout-à-fait impartial» con cui lo scrittore dipinge la vita quotidiana, esponendo per ogni modo di vedere gli argomenti a favore e quelli contrari: «voyez et jugez, semble dire l'écrivain qui raconte, avec impartialité, les arguments que le sort peut donner pour et contre chaque manière de voir»¹¹. Questo giudizio che viene interamente demandato al lettore, mentre l'autore sembra non voler dare alcun cenno esplicito su quali siano le sue posizioni morali, si colloca a pieno titolo in un'epoca storica che sta assistendo alla trasformazione dell'attività di lettura in pratica individuale e silenziosa, esperienza personale che matura «entro la sfera autonoma del giudizio critico»¹². E tuttavia, fin dalla prima pubblicazione del *Werther*, questo modo di mediare i fatti narrati che cerca di accogliere anche voci in conflitto viene percepito come eccessivamente imparziale o addirittura indifferente dalla maggior parte dei lettori e dei traduttori, che si ingegnano a porvi rimedio con commenti e manipolazioni testuali.

Per approfondire questo problema è indispensabile ricorrere a uno strumentario teorico che verrà messo a punto molto più tardi, a oltre un secolo di distanza dalla pubblicazione di questi romanzi. L'analisi di una tale situazione narrativa rende infatti necessario distinguere innanzitutto il concetto di narratore da quello di autore, due elementi che per de Staël, come per quasi tutti i lettori del suo tempo, sono invece un tutt'uno: «l'écrivain qui raconte» è Goethe, e non si fa distinzione, nei suoi romanzi, tra le voci di diversi narratori che si intrecciano e talvolta si contraddicono. Solo nel 1910, con il saggio che Käte Friedemann dedica al ruolo del narratore nell'epica¹³, autore e narratore cominciano ad essere distinti a livello teorico, e il concetto di *Erzähler* – individuato peraltro proprio a partire dal caso del *Werther* – permette di osservare come e con quali finalità l'autore costruisca la voce, o più spesso *le voci*, che narrano la storia. Friedemann sottolinea infatti come il lettore sia

¹¹ DE STAËL HOLSTEIN, *De l'Allemagne*, cit., rispettivamente alle pp. 316 e 323.

¹² Cfr. ROSA, *Il patto narrativo*, cit., p. 24.

¹³ KÄTE FRIEDEMANN, *Die Rolle des Erzählers in der Epik* (1910), Gerstenberg, Hildesheim 1977.

spesso messo di fronte alla coesistenza di più narratori che riferiscono i fatti da prospettive diverse, consentendo dunque diverse interpretazioni di essi: ricorrendo alla terminologia schilleriana, distingue in proposito tra un narratore «ingenuo» (la fonte che riferisce i fatti in presa diretta, senza avere la capacità di guardarli dall'esterno) e un narratore «sentimentale» (che li problematizza invece osservandoli da una certa distanza temporale, morale o ideologica)¹⁴. Vedremo nei paragrafi che seguono come nelle traduzioni ottocentesche di Goethe il narratore ingenuo tenda costantemente a prendere il sopravvento su quello sentimentale, la cui esistenza viene vista o come qualcosa di affatto esterno alla narrazione o come una presenza fastidiosa, distante, *fredda*, inutilmente cervellotica. I romanzi goethiani tendono così ad appiattirsi sulla loro componente più immediata e spontanea – quella che i lettori come Madame de Staël preferivano – a scapito di quella più dialettica e problematica.

Nel caso del *Werther*, narratore ingenuo e narratore sentimentale sono facilmente identificabili con le due voci in prima persona che si alternano nel riferire la vicenda: a quella del giovane Werther, che si esprime nelle lettere rivolte all'amico Wilhelm, fa eco infatti quella dell'*Herausgeber*, il "curatore" che prende la parola all'inizio e alla fine del romanzo, nonché nelle note che accompagnano alcune delle lettere. Entrambi personaggi di Goethe, Werther e l'*Herausgeber* guidano rispettivamente la sezione delle lettere e quella della cornice, in pari grado parti integranti di un romanzo che affida proprio all'interazione dialogica tra le due sezioni la possibilità di problematizzare il gesto del suicida. Il narratore goethiano, a ben guardare, è infatti tutt'altro che imparziale: la sua posizione non viene espressa però attraverso le tecniche consuete che le convenzioni del tempo avrebbero suggerito (completa aderenza al punto di vista di un personaggio, prefazioni autoriali, interventi diretti del narratore onnisciente o simili), bensì mettendo "una contro l'altra" le voci dei diversi personaggi. Si tratta di una costruzione a cui Goethe stesso giunge attraverso sperimentazioni successive, e che ben si osserva nel passaggio dalla prima stesura del romanzo (caratterizzata, in termini narrativi, da una maggiore aderenza al punto di vista del protagonista) alla seconda e definitiva (che potenzia invece la messa in discussione del punto di vi-

¹⁴ «Der Blickpunkt den Dingen gegenüber ist, wie gesagt, auf diese Weise ein mehrfacher. Und wir erhalten meist, um uns Schillerscher Termini zu bedienen, die Ereignisse gleichzeitig durch ein naives und ein sentimentalische Medium. Die Quelle gibt den einfachen Bericht, – der Nacherzähler schmückt diesen mit seinen eigenen Gefühlen und Urteilen aus» (*ibid.*, p. 43).

sta di Werther attraverso la valorizzazione di quelli altrui e il confronto con nuovi personaggi). Le prime traduzioni italiane, realizzate nel giro di pochi anni da Gaetano Grassi (1782), Corrado Ludger (1788) e Michiel Salom (1788), sono caratterizzate nelle loro pur notevoli differenze dalla condivisione di due elementi che, in questa chiave, risultano fondamentali: il fatto di basarsi sulla *erste Fassung* del romanzo, su quella dunque in cui la distanza tra autore e personaggio è meno esplicita, e la tendenza a “disintegrare” la cornice narrativa, ovvero lo spazio deputato a quello che abbiamo definito, con Friedemann, il narratore sentimentale. La voce dell’*Herausgeber* viene infatti alternativamente percepita o come un elemento esterno al romanzo, a cui ogni nuovo traduttore o curatore ritiene di potersi legittimamente sostituire, o come quella di Goethe stesso. Lo si nota già nel modo in cui vengono manipolate le poche righe dell’incipit, dove una voce per il momento anonima esorta il lettore a compatire e a non giudicare il destino di Werther: piantato in asso dall’autore con un gesto narrativo inconsueto, il lettore viene spinto a cercarsi da solo «il sugo della storia» e i traduttori italiani, nel tentativo di ricondurre il romanzo nei binari di una morale accettabile, non hanno altra scelta che tagliare, ampliare o rimpiazzare del tutto le scarse righe introduttive, inserendo al loro posto dichiarazioni più esplicite su come debba essere interpretato il suicidio del protagonista¹⁵.

Traduttori italiani del Werther: una lunga (in)fedeltà

I condizionamenti interpretativi introdotti da queste prime traduzioni non si dissolvono spontaneamente con la comparsa della *zweite Fassung* goethiana né col procedere dei decenni. È vero che le versioni di Salom e Ludger hanno un impatto limitato in termini di diffusione – l’importanza della prima è dovuta piuttosto al fatto di essere stata quella letta da Foscolo e da Leopardi¹⁶ –, ma ben più ampia è la circolazione a cui va incontro la

¹⁵ Non mi soffermo in dettaglio sulle varie strategie di “correzione” adottate dai primi traduttori, che ho preso in esame in uno studio precedente (DARIA BIAGI, *Il caso Werther-Ortis. Le manipolazioni della cornice nelle prime traduzioni italiane*, «Studi Germanici», 2015, VII, pp. 143-162). Tra gli interventi più scoperti inseriti dai traduttori, particolarmente interessante è la lunga *Apologia in favore dell’opera medesima* composta da Gaetano Grassi, che come vedremo sopravviverà a lungo nelle riedizioni anonime.

¹⁶ Nel corso dell’Ottocento la versione di Michiel Salom (*Verter, opera originale tedesca del celebre signor Goethe, trasportata in italiano dal D.M.S.*, Giuseppe Rosa, Venezia 1788) circola solo in circuiti ristretti, soprattutto dopo essere stata inserita dal censore Giovanni Petrettini tra le opere di consultazione *erga schedam* (cfr. BATTAGLIA BONIELLO, *Opere di narrativa tedesca tradotte*, cit.,

traduzione di Gaetano Grassi, la quale nonostante i difetti additati già dai lettori del suo tempo (primo fra tutti quello di essere condotta su un'intermedia versione francese¹⁷) vede fino al Novecento inoltrato una lunga serie di riedizioni e ristampe. Il primo *Werther* italiano – il cui titolo completo è *Opera di sentimento del dottor Goethe celebre scrittore tedesco tradotta da Gaetano Grassi milanese. Coll'aggiunta di un'apologia in favore dell'opera medesima* – viene pubblicato a Poschiavo nel 1782 e più volte ristampato in Svizzera con l'indicazione del nome del traduttore, ma la sua enorme diffusione si deve principalmente agli editori fiorentini, torinesi, milanesi e napoletani che, fin dall'inizio dell'Ottocento, inondano il mercato italiano di riedizioni anonime. Le manipolazioni presenti nella traduzione di Grassi vengono così amplificate nelle versioni successive: l'*Apologia in favore dell'opera*, inizialmente stampata in apertura al volume, finisce per trovare una collocazione stabile tra l'introduzione dell'*Herausgeber* – che evidentemente non è percepita come parte integrante del romanzo – e la prima lettera di Werther¹⁸, mentre l'introduzione stessa, che Grassi aveva di sua iniziativa intitolato *L'autore a chi legge*, diventa nel giro di qualche ristampa un ancor più esplicito *Goethe a chi legge*, a ulteriore conferma di come la distinzione teorica tra autore e narratore sia ancora in pieno Ottocento qualcosa di profondamente estraneo alla sensibilità di molti lettori¹⁹. Tra le numerose edizioni anonime che riutilizzano questa versione

p. 68); nondimeno il suo impatto sulla letteratura italiana è enorme, poiché come dimostrato da GIORGIO MANACORDA (*Materialismo e masochismo. Il Werther, Foscolo e Leopardi*, Nuova Italia Editrice, Firenze 1973, cfr. in particolare il cap. I) è quella letta sia da Leopardi che da Foscolo. Ancora sulla figura di Salom e sulle conoscenze di Leopardi nel campo della letteratura tedesca si soffermano rispettivamente, in questo volume, i contributi di Michele Sisto e di Flavia di Battista; sull'inesauribile questione del rapporto tra il *Werther* e le *Ultime lettere di Iacopo Ortis* cfr. invece la recente interpretazione di RICCARDO STRACUZZI, *Il Werther di Foscolo. Una lettura*, Pendragon, Bologna 2020.

¹⁷ Il primo a rilevarlo è lo stesso Salom, che nel *Nota bene* che precede la *Prefazione* (*Verter*, cit., parte prima, s.p.) sottolinea come quell'«infelice versione di *Verter*, lavorata sulla traduzione francese» sia «piena delle scorrezioni di quella, oltre le proprie». Lo sdegno di Salom, che allude qui all'edizione francese tradotta da Jacques-Georges Deyverdun (JOHANN WOLFGANG VON GOETHE, *Werther, traduit de l'allemand*, Jean-Edme Dufour & Philippe Roux, Maastricht 1776), stigmatizza tuttavia una pratica ancora ampiamente diffusa e accettata nel contesto italiano dell'epoca: cfr. in proposito IRIS PLACK, *Indirekte Übersetzungen. Frankreich als Vermittler deutscher Literatur in Italien*, Francke, Tübingen 2015.

¹⁸ Così già dall'edizione di Basilea 1807, ancora pubblicata col nome del traduttore. La stessa struttura rimarrà nelle versioni successive, a partire da quella diffusa fin dal 1808 dall'editore fiorentino Guglielmo Piatti.

¹⁹ La scelta di Grassi deriva dalla soluzione già adottata da Deyverdun, che fa sovrastare le righe iniziali dal titolo *Préface de l'auteur* (GOETHE, *Werther, traduit de l'allemand*, cit., p. vii). La dicitura *Goethe a chi legge* compare invece a partire dall'edizione Guigoni del 1869 (p. 5), il cui titolo

spicca quella pubblicata a Milano nel 1851 dall'«editore-librajo» Tomaso Martinelli, con un nuovo corredo di immagini e di note. Sebbene ritoccato e attualizzato nel lessico, il testo è ancora inequivocabilmente quello di Grassi, come fin dalle prime pagine lasciano intuire sia il titolo – *Werther, opera di sentimento del Dott. Volfango Goëthe* – sia la perdurante presenza dell'*Apologia in favore dell'opera*. Le precauzioni già prese a suo tempo da Grassi per moralizzare un romanzo che poteva facilmente incorrere nella censura non bastano peraltro a tranquillizzare il nuovo editore, che ritiene necessario proteggere il testo con un ulteriore strato di note: non si tratta di un ripristino delle note presenti nell'originale tedesco (altro spazio che Goethe affida al narratore sentimentale e che viene sistematicamente tagliato o riscritto dai primi traduttori), bensì di un commento compilato dall'anonimo curatore italiano, probabilmente l'editore stesso, e posto in chiusura del volume. Particolarmente curiosa è la nota apposta alla celebre lettera del 12 agosto, quella in cui Werther, dopo aver chiesto in prestito ad Albert le sue pistole, difende con veemenza la legittimità del suicidio. Mentre Albert si dichiara incapace di giustificare la scelta di chi si toglie la vita, soprattutto se dotato dei mezzi materiali e morali per reagire alla disperazione, il protagonista si lancia in un'appassionata arringa a difesa dei suicidi e contro quella che gli appare una mentalità meschina e filisteica, inanellando una serie di esempi che, gli fa notare l'amico, non sempre sono davvero pertinenti all'argomentazione: è un passo problematico, che anche nella traduzione di Salom appariva infatti fortemente ridimensionato²⁰. La versione di Grassi mantiene invece la discussione tra Werther e Albert, e anzi il curatore dell'edizione milanese vi si inserisce a sua volta con la propria opinione:

Nel caso di vera mania non fa bisogno spender parole a provare che il suicidio merita compatimento. Ma vorrai tu perdonare all'ebbro il suo delitto, quan-

è *Werther. Lettere sentimentali*. Per maggiori dettagli bibliografici relativi a queste edizioni e a quelle citate in seguito rimando al database della letteratura tradotta *LT.it*, al cui ampliamento ottocentesco mi è stato possibile lavorare nel corso del 2019 grazie al progetto di ricerca *Verso una "Weltliteratur"? Sulle traduzioni italiane di Goethe nel primo Ottocento*, finanziato dal DISLL dell'Università di Padova e coordinato da Marco Rispoli. Cfr. in particolare la pagina dedicata alla traduzione di Grassi, <https://www.lt.it/scheda/traduzione/werther_8381> (12 gennaio 2021).

²⁰ Nella versione di Salom – che resta comunque la più accurata fra le prime tre – questa lettera è ridotta al solo episodio della popolana morta suicida dopo essere stata abbandonata dall'uomo che l'aveva illusa: Werther si dice particolarmente colpito dal fatto, ma non si infervora a discuterne con Albert. A sparire dal testo tradotto è dunque non tanto il suicidio in sé quanto la discussione che ne segue, nella quale l'autore faceva emergere sia le ragioni favorevoli che quelle contrarie (cfr. *Verter*, cit., parte prima, pp. 85-87).

do pur sapeva a mente serena che l'ebbrezza conduce a delitti? Chi ha l'animo facile ai trasporti ad alle grandi passioni, può ben prevedere che il frequente conversare con donna gentile e avvenente indurrà in lui una simpatia che andrà crescendo in amore; amore condannato e combattuto dalle leggi della religione e dell'onore, ove la donna sia legata ad altri con sacri giuramenti. Osta al principio, e sarà facile la vittoria. Dato pure che in un individuo sia, a così dire, una tendenza ai trasordini ed alla propria distruzione, questo individuo, che ragiona, deve star meglio sull'avviso, sulle conseguenze della tendenza medesima. Compatiamo a tutti i dolori: lasciamo giudice degli uomini Colui solo che giudica e non è giudicato, non scagliamo la pietra perché nessuno di noi è senza peccato, ma non approviamo un'azione assolutamente dannosa, non diamole *forme poetiche*: i giovani son come pecore. Se par loro cosa che levi rumore, fanno quel che gli altri fanno, vanno dove gli altri vanno, a costo anche di buttarsi dalla finestra²¹.

Per quanta comprensione si possa avere di fronte a un gesto compiuto in un momento di ebbrezza, come giustificare chi in fondo sapeva già dove l'ebbrezza lo avrebbe condotto? E se proprio non vogliamo giudicare – insiste il curatore – perché non evitare almeno di dare a certe realtà «*forme poetiche*»? Il problema, come si vede, si sposta dal gesto del suicidio alle modalità della sua rappresentazione, caratterizzata da quell'imparzialità di giudizio che già Madame de Staël aveva additato come immorale. A distanza di quasi ottant'anni dalla pubblicazione del primo *Werther*, la situazione narrativa costruita da Goethe continua evidentemente a essere motivo di sconcerto per gran parte dei lettori, soprattutto per quelli che, ignorando il ruolo dialogico della cornice, si ritrovano in mano non più un romanzo in cui voci diverse si confrontano e si bilanciano, ma semplicemente delle *lettere*, ovvero la sola voce del narratore «ingenuo». Lo smembramento del romanzo in due parti indipendenti verrà sancito di lì a poco dal titolo che accompagna le ultime apparizioni della versione di Grassi: *Werther. Lettere sentimentali* – laddove l'accento è messo appunto sulla sezione delle lettere (a scapito della cornice) e “sentimentale” è da intendere non nel senso schilleriano quanto in quello del romanzo d'amore à la *Vicario di Wakefield* che Goethe si era divertito a parodiare²². Grazie alle numerose riedizioni

²¹ [ANONIMO], *Note a Werther, opera di sentimento del Dott. Volfrango Goëthe. Traduzione italiana nuovamente corretta e riveduta coll'aggiunta di un'Apologia in favore dell'opera stessa e corredata di note*, Tomaso Martinelli Editore-Librajo, Milano 1851, pp. 194-196: p. 195 (corsivo dell'autore).

²² Con il titolo *Werther. Lettere sentimentali*, la traduzione di Grassi viene ripubblicata anonima, ulteriormente rimaneggiata e privata dell'*Apologia*, prima dalla Società Editrice Italiana di Torino (1835), poi dal tipografo Guigoni di Milano (1869 e 1879) e a partire dagli anni ottanta dell'Ottocento, complice anche il successo della versione operistica di Jules Massenet, per i tipi degli

anonime della traduzione di Grassi questa lettura dell'opera, per quanto discutibile, riuscirà a sopravvivere fino in pieno Novecento, affiancando quelle date intanto da nuove versioni più moderne e accreditate²³.

Il narratore nel Meister e nelle Affinità elettive

La storia della circolazione ottocentesca degli altri romanzi goethiani – *Lehrjahre*, *Wanderjahre* e *Wahlverwandtschaften* – è costellata di analoghi rimaneggiamenti e forzature interpretative. Strettamente connessi nella loro genesi – l'ultimo dei romanzi in questione avrebbe dovuto costituire, com'è noto, un episodio delle dimensioni di una novella nell'ampia storia dell'apprendistato di Wilhelm – presentano una voce narrante in terza persona che, rispetto a quella dell'*Herausgeber* nel *Werther*, appare ancor più impersonale e "imparziale" nei confronti delle vicende narrate²⁴. Come si è già ricordato, i giudizi poco entusiasti espressi in proposito da Madame de Staël ne condizionano a lungo la ricezione europea e italiana in particolare, ancora fortemente dipendente dai circuiti editoriali francesi. Dei *Lehrjahre*, per tutto l'Ottocento, non esiste che una sola versione accessibile in italiano, intitolata *Gli anni del noviziato di Alfredo Meister* e basata, con numerose licenze, su una versione francese già ampiamente rimaneggiata²⁵. Sebbene la dipendenza dal modello francese sia evidente fin dalla modifica del nome del prota-

editori napoletani D'Ambra (1881), Zomack (1885), Regina (1898) e Bideri (1904, quest'ultima ripubblicata fino al 1938). Dal momento in cui il titolo viene modificato le bibliografie esistenti non segnalano che si tratta ancora della traduzione del 1782.

²³ Nel frattempo escono infatti anche le traduzioni di Riccardo Ceroni (*I dolori del giovane Werther*, Le Monnier, Firenze 1858), Luisa Graziani (*Werther*, Sansoni, Firenze 1922) e Giuseppe Antonio Borgese (*I dolori del giovane Werther*, Mondadori, Milano 1930), tutte condotte – a differenza delle prime tre – sulla *zweite Fassung* goethiana.

²⁴ Nel caso del *Wilhelm Meister* a bilanciare il meccanismo di identificazione non è più una cornice settecentesca, bensì la distanza temporale da cui il narratore riferisce i fatti (cfr. ALBRECHT KOSCHORKE, *Identifikation und Ironie. Zur Zeitform des Erzählens in Goethes Wilhelm Meister*, in *Empathie und Erzählung*, a cura di C. BREGER, F. BREITHAUPT, Rombach, Freiburg i. Br. u.a. 2010, pp. 173-185); mentre per le *Wahlverwandtschaften* è stato osservato che «dietro l'oggettività autosufficiente dei fatti narrati, l'autore si dilegua in modo affatto inusuale per la narrativa di allora, astenendosi da ogni giudizio morale» (GIOVANNI SANPAOLO, *Critica del moderno, linguaggi dell'antico. Goethe e le Affinità elettive*, Carocci, Roma 1999, p. 50).

²⁵ Si tratta di *Gli anni del noviziato di Alfredo Meister, del sig. Goethe, autore di Werther*, Tipografia G.G. Destefanis, Milano 1809 (poi ristampata con varie modifiche nel 1835, sempre a Milano, dall'editore Giovanni Silvestri), che si basa sulla versione francese di Charles Louis de Sevelinges dal titolo *Alfred, ou les années d'apprentissage de Wilhelm Meister* (1802). Per una prima parziale edizione dei *Wanderjahre* si dovrà aspettare il 1938, anno in cui esce la traduzione curata da Giovanni Guerra per Laterza.

gonista, che da Wilhelm diventa Alfredo, questa traduzione circolerà a lungo come opera di Giovanni Berchet, finché agli inizi del nuovo secolo due giovani germanisti, Alberto Spaini e Lavinia Mazzucchetti, non ne ricostruiranno il tortuoso percorso editoriale. Promotori di un nuovo concetto di traduzione, che fa delle competenze linguistiche e filologiche la base di un lavoro letterario che non si accontenta più di passare per una lingua intermedia, Spaini e Mazzucchetti si divertiranno a elencare i passi tagliati o manomessi nelle due versioni osservando come l'anonimo traduttore italiano, sulla scia del suo predecessore francese, non esiti a inserire i propri commenti ogni qualvolta il testo goethiano lo lasci scontento²⁶. È una vicenda che conferma come l'opera di Goethe, quella narrativa in particolare, non goda nel corso dell'Ottocento del prestigio che si riserva ai classici: facili prede di editori interessati soprattutto al guadagno – il nome dell'“autore del *Werther*” è pur sempre garanzia di buone vendite –, anche romanzi destinati a diventare pietre miliari del canone europeo si collocano per il momento in circuiti decisamente marginali del campo letterario.

La sorte riservata al *Meister* nel suo complesso non vale comunque per tutti i suoi personaggi, alcuni dei quali entrano in realtà ben presto a far parte dell'immaginario collettivo. È il caso di Mignon, la giovane artista circense di origini italiane gravata da un passato di abusi e destinata a morire precocemente: già Madame de Staël l'aveva estrapolata dal romanzo come protagonista dell'unico episodio degno di nota, ed è anche grazie alla sua interpretazione se già nell'Ottocento diventa una figura cara ad artisti e musicisti che ne reinterpretano liberamente la vicenda²⁷. La *Mignon* di Ambroise Thomas, andata in scena all'Opéra-Comique di Parigi nel 1866, contribuisce ulteriormente a far sì che il personaggio viva di vita propria nella cultura europea, diventando protagonista di pubblicazioni autonome sempre più slegate dal romanzo principale: una *Mignon, imité de l'allemand* esce a Parigi nel 1887 nella versione di Charles Simond, e ad essa si ispira, qualche anno più tardi, un'analoga *Mignon*

²⁶ Cfr. ALBERTO SPAINI, *Goethe e Berchet*, «La Voce», 30 gennaio 1913, V, 5, p. 1004; e L.[AVINIA] M.[AZZUCCHETTI], *Goethe e Berchet*, ivi, 27 marzo 1913, V, 13, p. 1046. Entrambi i recensori forniscono vari esempi dei tagli e delle manipolazioni presenti nei due testi, che vanno dalle modifiche dei nomi propri fino all'eliminazione di interi capitoli.

²⁷ Sulla fortuna europea del personaggio di Mignon cfr. TERENCE CAVE, *Mignon's Afterlives. Crossing Cultures from Goethe to the Twenty-First Century*, Oxford University Press, Oxford 2011. Il saggio si sofferma sulla presenza di Mignon nella tradizione tedesca, inglese e francese, ma non tratta se non per brevi accenni il caso della ricezione italiana.

napoletana che trasceglie e ricuce in un'unica storia i passi del *Wilhelm Meister* in cui compare la giovane artista²⁸. «Se si paragona col testo tedesco», precisa l'anonimo curatore del volume

si vedrà che qui non abbiamo voluto riprodurre se non tutto quello che ha rapporto colla storia di Mignon. Ci sarebbe stato impossibile, per molte ragioni, di fermarci alla storia di Filina e di attardarci sulle lunghe disertazioni estetiche e filosofiche di Wilhelm Meister, che, sotto certo rapporti, non è se non un pseudonimo del Goethe. Si sa che il soggetto di Mignon è stato portato con successo al teatro, e ci rammarichiamo che gli autori dell'omonima opera lirica si sieno alquanto discostati dalla favola dell'autore tedesco ed abbiano alterato il carattere della simpatica eroina immortalata dal poeta²⁹.

Eliminando ancora una volta dal quadro il personaggio che viene identificato come mero portavoce dell'autore («Wilhelm Meister... non è se non un pseudonimo di Goethe»), il libro intende dunque farci ascoltare la voce diretta di Mignon, selezionando e traducendo soprattutto i *Lieder* in cui, sotto forma di immagini allegoriche, la giovane racconta le proprie dolorose esperienze. Da un punto di vista narrativo si attua così un meccanismo analogo a quello che abbiamo esaminato nelle traduzioni del *Werther* considerate qui, e che riduceva il romanzo a una serie di lettere: sopravvive il narratore ingenuo e scompare quello sentimentale, col quale il lettore ottocentesco non riesce a identificarsi altrettanto facilmente. Ma se Goethe non ha voluto trarre un romanzo autonomo dalla vicenda di Mignon, come ha ritenuto di poter fare invece con il soggetto delle *Affinità elettive*, è proprio perché questo personaggio, alla stregua di quello di Werther, assume il suo pieno significato solo entro la cornice romanzesca che ne dialettizza le passioni. Mignon non rappresenta che uno stadio della formazione di Wilhelm, quello più regressivo, istintivo e ingenuo, e proprio per questo, come Werther, è condannata dal suo autore a morire e a essere oltrepassata. La scelta di mettere in primo piano la sua voce, operata all'inverso da diversi traduttori ed editori, risulta tuttavia perfettamente coerente con le letture date all'epoca del romanzo.

²⁸ Cfr. JOHANN WOLFGANG VON GOETHE, *Mignon, imité de l'allemand par Charles Simond*, H. Lecène et H. Oudin Editeurs, Paris 1887 (su cui cfr. CAVE, *Mignon's Afterlives*, cit., pp. 113-114), e VOLFANGO GOETHE, *Mignon, con uno studio sulla vita e le opere dell'autore*, Società Editrice Parthenopea, Napoli 1908.

²⁹ GOETHE, *Mignon, con uno studio*, cit., p. 21. L'opera lirica accusata di discostarsi troppo dalla versione goethiana è appunto quella di Thomas, che si concludeva con il matrimonio tra Wilhelm e Mignon. Una traduzione del libretto d'opera di Jules Barbier e Michel Carré era intanto uscita in Italia a cura di Giuseppe Zaffira.

L'intento di estrapolare una voce analoga da un romanzo come *Le affinità elettive*, quello in cui Goethe meno concede all'estetica romantica che andava intanto affermandosi in Germania, non sembra altrettanto facile da realizzare. Va però in questa direzione la traduzione francese che esce nel 1810 con il significativo titolo di *Ottilie, ou le pouvoir de la sympathie*: il traduttore, Jean Baptiste Joseph Breton de La Martinière, ritiene che un titolo più fedele all'originale tedesco sarebbe risultato incomprensibile ai più e, mentre esorta i suoi lettori a saltare senza troppi scrupoli i capitoli più riflessivi e noiosi, erge a protagonista della narrazione la figura della fanciulla che si lascia morire di fame al termine del romanzo, *Ottilie*³⁰. Né questa traduzione né quella pubblicata nello stesso anno e più felicemente intitolata *Les affinités électives*, tuttavia, riescono a conquistare il pubblico francese, come Madame de Staël non manca di sottolineare nella sua ricognizione. Il limite dell'opera, a suo parere, è del resto lo stesso già individuato per gli altri romanzi goethiani, ovvero l'assenza di una chiara presa di posizione morale di fronte a una vicenda di amori illegittimi che non poteva non generare scandalo: anche qui il narratore mostra a suo avviso un'eccessiva «incertitude», e sembra accettare di buon grado che le vicende di finzione, come accade nella vita reale, «ne présentent souvent que des résultats indécis»³¹.

La tiepida accoglienza riservata in Francia alle *Affinità elettive* dissuade gli editori italiani dal riproporre un'operazione che si prevede di scarso interesse, e il romanzo, appetibile solo per la sua componente scandalistica, finisce nelle mani del tipografo milanese Angelo Ceresa, che intorno al 1837 intende lanciare sul mercato una nuova collana di romanzi tedeschi tradotti in italiano³². La traduzione, realizzata dallo stesso Ce-

³⁰ JOHANN WOLFGANG VON GOETHE, *Ottilie, ou le pouvoir de la sympathie, traduit de l'allemand de Goethe, auteur de Werther, d'Hermann et Dorothee, etc. par M. Breton*, 2 voll., Veuve Le Petit, Paris 1810. L'esortazione a saltare i passaggi "noiosi" è contenuta nella prefazione del traduttore (vol. I, pp. I-XII) e rispecchia una prassi di «epurazioni metadiegetiche» ben radicata in Francia fin dai tempi della *Bibliothèque Universelle des Romans* (a proposito della quale cfr. DANIELA MANGIONE, *Ruoli e funzioni di autore e lettore nel dibattito settecentesco italiano sul romanzo*, in *La riflessione sul romanzo nell'Europa del Settecento*, cit., pp. 103-117: 105).

³¹ DE STAËL HOLSTEIN, *De l'Allemagne*, cit., p. 321.

³² Si tratta della «Scelta raccolta di romanzi de' più celebri autori tedeschi recati per la prima volta in italiano», inaugurata dalla prima edizione italiana delle *Wahlverwandschaften* (su cui cfr. la nota che segue) a cui avrebbero fatto seguito, secondo quando riportato dalla «Bibliografia italiana», le traduzioni di *Herr Lorenz Stark* di Johann Jakob Engel (*Lorenzo Stark*, 1837) e di *Gabrielle* di Johanna Schopenhauer (*Gabriella*, 1838), entrambe realizzate dallo stesso A.C. (cfr. «Bibliografia italiana», gennaio 1838, IV, 1, p. 19; e ivi, maggio 1838, IV, 5, p. 128).

resa con l'aiuto «di colta ed intelligente persona»³³, è condotta stavolta direttamente sull'originale tedesco, ma a confermarlo sono soprattutto gli errori di interpretazione. Come dichiara Giovanni Battista Bolza sulle colonne della «Rivista Viennese», i traduttori dimostrano infatti già con le sole quattro parole del titolo, *La scelta dei parenti*, «l'assoluta loro ignoranza della lingua», dal momento che «Die Wahlverwandschaften, vocabolo composto, [...] viene a dire: *Le Affinità d'elezione*, e forse darebbero meglio in italiano col titolo più semplice: *Le affinità*»³⁴. All'invettiva sulla scarsa qualità della traduzione si aggiunge poi il persistente giudizio sull'immoralità dell'opera («non v'ha qui donna gentile, la quale non si vergognasse di confessare in un'onesta brigata d'averlo letto»³⁵), che contribuisce a confinare definitivamente il romanzo nel recinto della letteratura sentimentale e scandalistica.

Le difficoltà di traduzione, tuttavia, non sono un mero problema linguistico: l'opacità del titolo è intimamente connessa alla difficoltà, per i lettori del tempo, di comprendere l'impianto morale del libro e il senso di una voce narrante che, come abbiamo visto, «si dilegua»: «per costringere addirittura chi legge a una autonoma riflessione», l'autore sceglie infatti «un titolo inusitato, scientizzante, letteralmente sperimentale [...] e lascia che il lettore cerchi di indovinarne i riflessi nel comportamento

³³ *La scelta dei parenti. Romanzo di Goethe, prima versione italiana di A. C.*, Angelo Ceresa Carlotajo, Milano 1837. La traduzione, in due volumi, è preceduta da una nota intitolata *Il traduttore* (vol. I, pp. 5-7) che si sofferma brevemente su alcuni problemi di resa testuale e sulle finalità della collana. A confermare che dietro le iniziali A.C. si cela lo stesso Ceresa è un trafiletto che compare nello stesso anno sulle pagine della «Bibliografia italiana» (ottobre 1837, III, 10), dove si segnala che il volume «è traduzione anonima di A. Ceresa» (p. 196).

³⁴ G.[IOVANNI] B.[ATTISTA] B.[OLZA], *La scelta dei parenti. Romanzo di Goethe. Prima versione italiana di A.C. Milano. Presso Angelo Ceresa, in Rivista viennese. Collezione mensile*, II, 2, Vienna 1839, p. 268. Sebbene rimanga in attività per appena due anni, dal gennaio del 1838 al gennaio del 1940, la «Rivista viennese» ha un ruolo di primo piano nella diffusione della letteratura tedesca in Italia, anche grazie all'autorevolezza dei numerosi collaboratori che non rinunciano a «menar la frusta» contro le cattive edizioni (cfr. BELSKI, *La ricezione di Goethe in Italia*, cit., in particolare alle pp. 42-45). Alla stroncatura di Bolza fa eco una nota analoga di Francesco De Fiori, che nel menzionare il romanzo di Goethe ricorda come «se ne pubblicò in Milano una traduzione italiana, intitolata: *La scelta de' parenti!!!* Uno sproposito si grossolano nella versione del titolo fa dubitare a ragione della buona riuscita dell'intera traduzione» (FRANCESCO DE FIORI, *Brevi cenni sulla letteratura tedesca nel 1838*, «Rivista Europea», 30 giugno 1839, II, pp. 476-482: 482, nota 2). Per un'analisi dei fraintendimenti linguistici presenti nella versione di Ceresa cfr. LUCIA SALVATO, *Herausforderungen an den Übersetzer. Überlegungen zur Theorie und Praxis*, EDUCatt, Milano 2010, pp. 134 sgg.; e RISPOLI, «*Alfredo Meister*». *Kurioses aus der frühen italienischen Goethe-Rezeption*, cit. A parziale discolora del traduttore, vale la pena ricordare almeno che la prima traduzione italiana di *De l'Allemagne* aveva escogitato per il romanzo un titolo se possibile ancor più improbabile: «*I Parentadi di elezione*» (cfr. *L'Alemagna. Opera della signora baronessa di Staël Holstein*, cit., p. 261).

³⁵ *Ibid.*

dei personaggi»³⁶. Anche tra i lettori tedeschi, del resto, l'iniziale curiosità suscitata dall'argomento del romanzo aveva presto lasciato il posto a un senso di generale delusione, e mai come in questo caso Goethe era stato accusato di essere addirittura «ostile al pubblico»³⁷. Il gesto del narratore, che osserva le passioni dei suoi personaggi con lo stesso sguardo misurato e distante con cui il chimico esamina i fenomeni naturali, sembra disamorare del tutto i lettori alla materia trattata, e a poco valgono i tentativi con cui traduttori e curatori cercano di smorzarne l'effetto. Non esiste stavolta un narratore ingenuo a cui passare il testimone, e in questo senso la prima frase del romanzo suona già come una presa di posizione: «Eduard – so nennen wir einen reichen Baron im besten Mannesalter – Eduard hatte in seiner Baumschule...»³⁸. *So nennen wir* – così chiameremo un ricco barone nel fiore degli anni – che è un po' come dire: lo chiamiamo così ma potremmo chiamarlo anche diversamente, perché il gesto del narratore è arbitrario, è una costruzione retorica. Ceresa interviene subito: «Edoardo, così chiamavasi un ricco barone in età virile...»³⁹. Non siamo qui nel territorio dei fraintendimenti, bensì in quello, evidentemente volontario, delle interpretazioni: in italiano il romanzo attacca fin dalla prima riga con tutt'altro tono, più favolistico e tradizionale, ma neanche questo basta a fare da contraltare ai lunghi passi riflessivi che sospendono l'azione e che il traduttore di *Ottilie* consigliava infatti di saltare. L'insieme di tutti questi elementi – la cattiva pubblicità francese, l'inaffidabile traduzione italiana, la difficoltà per i lettori del tempo di immedesimersi in una narrazione che viene percepita come fredda – farà sì che *Die Wahlverwandtschaften* non conoscano in Italia altre traduzioni fino all'inizio del Novecento, quando la ricollocazione del Goethe romanziere al vertice della tradizione letteraria tedesca condurrà anche a un complessivo riesame delle sue tecniche narrative.

³⁶ SANPAOLO, *Critica del moderno, linguaggi dell'antico*, cit., p. 50.

³⁷ Cfr. i giudizi di Friedrich Jacobi, Wilhelm Grimm, Ludwig Tieck e Johann Joseph von Görres riportati nelle pagine di commento a JOHANN WOLFGANG VON GOETHE, *Die Leiden des jungen Werthers. Die Wahlverwandtschaften. Kleine Prosa. Epen*, XI, a cura di W. WIETHÖLTER in collaborazione con C. BRECHT, Deutscher Klassiker Verlag im Taschenbuch, Frankfurt am Main 2006, pp. 984-985.

³⁸ *Ibid.*, p. 271.

³⁹ *La scelta dei parenti. Romanzo di Goethe*, cit., p. 9.

Verso il Novecento

Confrontando la faticosa ricezione ottocentesca italiana dei romanzi di Goethe con quello che accade nei primi decenni del secolo successivo non si può infatti far a meno di notare come le traduzioni inizino rapidamente a susseguirsi con un ritmo del tutto nuovo. *Le affinità elettive* tornano disponibili ai lettori italiani in due diverse versioni, la prima a cura di Emma Perodi e Arnaldo De Mohr, realizzata nel 1903 per la Libreria Editrice Nazionale e poi accolta nel catalogo Treves, e la seconda curata da Eugenio Levi nel 1914 per Sonzogno; tra il 1913 e il 1915 esce la prima edizione integrale dei *Wilhelm Meisters Lehrjare* tradotta per Laterza da Alberto Spaini e Rosina Pisaneschi; del *Werther* compaiono a distanza di pochi anni le versioni di Luisa Graziani (1922) e di Giuseppe Antonio Borgese (1926, pubblicata nel 1930), ospitate da due collane prestigiose come la «Biblioteca Sansoniana Straniera» e la «Biblioteca Romantica Mondadori». Si tratta di traduzioni rigorosamente condotte sugli originali tedeschi e improntate a criteri di attenzione filologica sconosciuti alla maggioranza dei traduttori ottocenteschi, ma a rendere possibile tutto ciò non è soltanto il fatto che si è formata, nel frattempo, una nuova generazione di mediatori più competenti e specializzati. Ad essersi modificata è soprattutto la posizione di Goethe – del Goethe romanziere – nel canone tedesco ed europeo, per il concomitante effetto che hanno la canonizzazione dell'autore in Germania e la nobilitazione del romanzo come tale all'interno del sistema dei generi letterari⁴⁰. Questa svolta nella ricezione della narrativa goethiana coincide anche con la trasformazione dei circuiti di mediazione che la diffondono in Italia: non più spericolati editori ai margini del campo letterario ma collane prestigiose di editori accreditati, nelle quali difficilmente trovano spazio traduzioni mal fatte o troppo rimaneggiate. Ad accrescere la centralità della narrativa goethiana nel contesto europeo d'inizio Novecento sarà infine l'attenzione che inizieranno a dedicarle alcuni dei più importanti studiosi di questi anni: si è già fatto cenno all'importanza che la costruzione del *Werther* riveste nello studio di Käte Friedemann sul ruolo del narratore nel romanzo, ma non meno rilevante è il posto che ricoprono il *Wilhelm Meister* negli studi

⁴⁰ Cfr. CLAUDE HAAS, JOHANNES STEIZINGER, DANIEL WEIDNER (a cura di), *Goethe um 1900*, Kadmos, Berlin 2017, che esamina la crescente centralità di Goethe nel canone letterario tedesco dovuta, tra gli altri, agli studi di Friedrich Gundolf e Wilhelm Dilthey. Queste nuove interpretazioni si diffondono anche in Italia grazie a mediatori come Borgese, Spaini, Pisaneschi e Mazzucchetti, che compiono in Germania gran parte dei loro studi.

letterari di Lukács e di Bachtin o le *Affinità elettive* in quelli di Benjamin. Il romanzo smette di essere considerato, come voleva Madame de Staël, «il più facile» tra i generi letterari di finzione, e anche le strane situazioni narrative costruite da Goethe diventano così, da elementi compositivi che necessitavano di qualche correzione, territori su cui è possibile edificare una nuova idea di letteratura.