

MAŁGORZATA EWA TRZECIAK (WARSZAWA)

LEOPARDI E CESAROTTI: QUESTIONI DI TRADUZIONE

LEOPARDI AND CESAROTTI: TRANSLATION ISSUES

LEOPARDI I CESAROTTI: KWESTIE TŁUMACZEŃ

Drawing upon studies on the Italian reception of Ossian's cycle of poems translated by Melchiorre Cesarotti in 1763, the article analyses the influence of Cesarotti's translation on Giacomo Leopardi's poetry. The aim is to trace the affinities between the two authors in the field of literary translation, so far neglected by the critics. The article argues that Cesarotti's translation has played an important role in the development of preromantic sensitivity in Italy. In doing so, it attempts to articulate how the literary translation enables transnational perception of poetic imagery.

Leopardi inizia la sua esperienza di traduttore nel 1814, quando, appena sedicenne, volge in italiano alcuni scherzi epigrammatici greci. Due anni più tardi traduce il primo canto dell'*Odisea* e nel 1817 manda la sua traduzione del secondo canto dell'*Eneide* a Pietro Giordani, Vincenzo Monti e Angelo Mai. Dopo queste prime esperienze, scrive a Giordani: "mi pare di essermi accorto che il tradurre così per esercizio vada veramente fatto innanzi al comporre, e o bisogni o giovi assai per divenire insigne scrittore, ma che per divenire insigne traduttore convenga prima aver composto ed esser bravo scrittore, e che insomma una traduzione perfetta sia opera piuttosto da vecchio che da giovane" (lettera del 29 dicembre 1817) (Leopardi 1997: 1158-9). Tuttavia, Leopardi non smetterà affatto di tradurre, anzi, continuerà la sua esperienza di traduttore per oltre vent'anni, e in questo lungo arco di tempo prenderanno corpo sia le sue più elaborate versioni dal latino e dal greco, sia le sue riflessioni teoriche sulla traduzione, affidate soprattutto allo *Zibaldone* e all'epistolario. Benché alla questione della traduzione nell'opera leopardiana siano già dedicati numerosi contributi critici, tra cui gli interventi del XXXI Convegno di Recanati "Leopardi e la traduzione. Teoria e prassi" svoltosi dal 26 al 28 settembre 2012, rimane un aspetto ancora poco approfondito dalla critica: le affinità che si possono riscontrare, nell'ambito della teoria e della pratica della traduzione, tra Leopardi e Cesarotti.

Spesso quello che incide più profondamente sulla storia della traduzione non sono tanto le considerazioni teoriche o la conoscenza astratta del problema, quanto le soluzioni pratiche elaborate da grandi autori-traduttori che, misurandosi individualmente con testi stranieri, propongono soluzioni inedite che contribuiscono al rinnovamento della cultura del loro paese. Indubbiamente è il caso della traduzione dei *Canti di Ossian* di Cesarotti, che contribuì all'instaurarsi della poetica romantica in Italia. L'autore di questa importante traduzione è noto oggi soprattutto per le sue traduzioni di Omero (in prosa e in versi)¹ e per i suoi scritti teorici di carattere linguistico ed estetico, ma la traduzione che lo rese famoso all'epoca è indubbiamente quella dei canti celtici del leggendario "Omero del Nord".

Come si sa, il Settecento fu un secolo caratterizzato dalla volontà di approfondire la conoscenza delle letterature straniere e benché l'Italia considerasse se stessa come esemplare di alta civiltà letteraria, vi si poteva notare il desiderio di divulgazione dei fondamenti teorici della nuova civiltà europea innanzitutto tramite le traduzioni dal francese e dall'inglese. Vi era quindi, da una parte, l'amore per la classicità di cui l'Italia si sentiva l'erede e, dall'altra, la volontà di conoscere, soprattutto a partire dalla seconda metà del diciottesimo secolo, testi preromantici inglesi e tedeschi. Come è stato già dimostrato da Walter Binni nel famoso studio sulle traduzioni preromantiche, l'Italia, immersa nelle leggi rigide della grazia e della compostezza, non poteva facilmente assimilare le immagini della poetica settentrionale che sconvolgevano il suo sistema estetico. I primi traduttori, abituati alla poetica dell'utile e del dilettevole, si dovevano misurare con l'orrore e la disperazione dei poeti nordici, così estranei alla letteratura italiana d'allora, e trovare le parole adatte per trasportare queste nuove immagini nella lingua della loro nazione. Alcuni di questi testi erano già stati tradotti in francese, quindi divulgarli in Italia fu meno difficile; tuttavia, molti traduttori dovettero fare i conti con il forte distacco che separava l'Italia dai paesi nordici. Era talmente radicata in Italia la tradizione della poesia in metro che i traduttori preromantici spesso traducevano ciò che negli originali era in prosa in forma di poesia metrica. La traduzione doveva adattarsi al gusto del paese d'arrivo e perciò si accettavano tali interferenze, che invece di avvicinare le due poetiche rendevano ancora più lontana e incomprensibile la poetica settentrionale, cosicché il lettore non solo non poteva apprezzare appieno lo spirito originale dell'autore,

¹ Come spiegò il traduttore stesso: "la prima in verso e poetica, la seconda in prosa ed accuratissima, quella libera e disinvolta, e per quanto mi fu possibile originale, questa schiava della lettera sino allo scrupolo, e tale quanto al senso e al valor preciso dei termini potrà servire il testo a chi non intende la lingua" (Cesarotti: 1805: 184-186). Leopardi criticò non solo la volontà di Cesarotti di cambiare il titolo originale e intitolarlo la *Morte d'Ettore* ("stimando che Omero non avesse ben inteso se stesso e la sua propria intenzione"), ma anche gli sforzi cesarottiani di attualizzare l'opera. (Cfr. *Zib*, 3113-4) (Si cita dall'edizione dello *Zibaldone* curata da Rolando Damiani riportando direttamente nel testo la pagina dell'autografo leopardiano).

ma spesso si trovava di fronte ad “uno spettacolo di smarrimento” (Binni 1947: 153) offertogli dai traduttori italiani.

Il tentativo riuscito della conciliazione tra i due mondi fu quello di Melchiorre Cesarotti, che presentò agli italiani la sua traduzione dei *Canti di Ossian* nel 1763. In un primo momento, Cesarotti cercò, come gli altri letterati coevi, di conciliare le nuove immagini poetiche derivanti dall’esperienza del sublime con un atteggiamento razionale che vedeva nella poesia l’ideale dell’utile e del ragionevole. Da una parte traduceva le tragedie volteriane e dall’altra nutrivava invece interesse per la poesia creata non più secondo le secche regole del classicismo razionalistico ma secondo l’ispirazione poetica del genio creatore che oltrepassa i limiti del canone classico. Cruciale fu l’incontro con Ossian con cui, come affermarono Walter Binni e Benedetto Croce, comincia veramente la storia del preromanticismo italiano. Ma poté una traduzione avere un impatto così decisivo per l’instaurarsi della poetica preromantica in Italia?

Nel 1762 a Venezia Cesarotti ebbe l’opportunità di leggere per la prima volta il *Fingal*, pubblicato l’anno precedente da James Macpherson. Il suo interesse era talmente forte che subito si accinse a tradurre in versi italiani quel poema con l’aiuto dell’amico Charles Sackville. La sua traduzione era corredata dalle note esplicative del letterato scozzese e da una serie di osservazioni di Cesarotti. Alla prima pubblicazione seguirono altre ristampe innescate dal grande interesse suscitato dalla traduzione. Nel *Saggio sulla filosofia del gusto* Cesarotti spiegava quanto quest’accostamento alla nuova poesia fosse difficile: “a guisa d’atleta mediocre costretto a lottare con un gigante, a fine di non restarne oppresso dovetti ricorrere a una scherma particolare e inventare scorci ed atteggiamenti di nuova specie” (Cesarotti 1800: 317). Questo fu appunto l’originale approccio alla traduzione che contribuì al passaggio dall’illuminismo al preromanticismo. Da questa difficoltà di traducibilità o anzi intraducibilità nacque una nuova teoria della traduzione: ora una buona traduzione non è più quella che sostituisce, riproduce o copia l’originale ma quella che evoca il senso e la forma del testo originale. “Quanto a me” – scrisse Cesarotti nel 1772, proponendo la sua seconda edizione delle *Poesie di Ossian* – “ho seguito costantemente lo stesso metodo di tradurre, cioè d’esser più fedele allo spirito che alla lettera del mio originale e di studiarli di tener un personaggio di mezzo fra il traduttore e l’autore” (Cesarotti 1807: 3). Come spiega Guido Baldassarri nel suo recente studio sulla traduzione cesarottiana di *Ossian*: “fin dall’inizio è chiaro al Cesarotti che la traduzione non può essere letterale (...) nel caso dell’Ossian, è proprio l’ammirazione a imporre da subito qualcosa di assai differente (una traduzione in versi, in primo luogo), e insomma non solo e non tanto la resa, ma l’acclimatazione dell’originale nel nuovo contesto culturale e letterario.” (Baldassarri 2011: 158). Ovviamente la sua traduzione non è perfetta, ma, come nota lo studioso: “al di là della monotonia delle situazioni e della narrazione, di cui lo stesso Cesarotti dovrà progressivamente accorgersi, è la nascita di questo nuovo linguaggio poetico, composito

e tuttavia e a suo modo unitario, il dato più rilevante e la conquista più duratura dell'impresa" (Baldassarri 2011: 161).

Cesarotti era pienamente consapevole dell'effetto della sua nuova posizione nei riguardi della traduzione, tant'è che nel *Saggio* appena citato si chiedeva "Chi avrebbe pensato che le montagne di Caledonia dovessero aprire una miniera poetica del tutto nuova?" (Cesarotti 1800: 315). Infatti, in questa traduzione, traspare l'ideale della poesia nata dalla "natura" e dal "sentimento", che può agire direttamente sul lettore perché è spontanea. Come spiega nel discorso preliminare: "Ossian è il genio della natura selvaggia" (Cesarotti 1807: 9), e sia il genio, sia la natura selvaggia erano in Italia concetti nuovi, che sarebbero entrati a far parte dell'immaginario romantico: il genio assumerà il carattere di libertà creativa e la natura diventerà insieme la fonte del piacere e della paura nell'ambito dell'esperienza del sublime. Nella sua traduzione Cesarotti cercava inoltre di conservare la semplicità, la varietà delle espressioni e la naturalezza: tutti valori a cui si sarebbero richiamati i romantici italiani, e, in modo particolare, Giacomo Leopardi.

Nella biblioteca di Casa Leopardi si trovavano le più importanti opere di Cesarotti, compresa la traduzione dei canti ossianici², citata in vari passi dello *Zibaldone*, di cui occorre ricordare almeno il passo sull'epica nel quale i canti ossianici sono indicati come esempi del genere più conforme alla natura: "L'epica, non solo per l'origine, ma totalmente, in quanto essa può esser conforme alla natura, e vera poesia, cioè consistente in brevi canti, come gli omerici, ossianici ec., ed in inni, ec., rientra nella lirica" (*Zib*, 4412-4413). All'influsso della traduzione di Cesarotti sulla poetica leopardiana sono stati dedicati numerosi saggi (tra cui bisogna ricordare innanzitutto *Sull'ossianismo leopardiano* di Luigi Blasucci del 2002) e altrettanto studiata è la linea Ossian–Omero–Leopardi; tuttavia, rimane una questione ancora poco esplorata, cioè come si configuri, nei due autori, la ricetta per una buona traduzione.

Già nel maggio 1816, nella *Lettera* ai compilatori della "Biblioteca Italiana", Leopardi mette in discussione la tesi che le traduzioni debbano adattarsi al gusto dei lettori e pone, invece, in primo piano la fedeltà all'originale ("Sa ogni buon letterato che a tradurre Omero vuolsi piena fedeltà, e che ogni parola del testo trascurata è una gemma perduta, poiché togliere a un verso d'Omero le parole che sembrano di niun rilievo, per privarlo di tutto il sapore Omerico è renderlo come un ramo senza foglie.") (Leopardi 1997: 940) Per prima cosa bisogna quindi essere fedeli all'originale, ma altrettanto importante è la naturalezza, ovvero la spontaneità, perché, come spiega Leopardi: "ogni bellezza principale nelle arti e nello scrivere deriva dalla natura e non dall'affettazione e ricerca. Ora il traduttore necessariamente affetta, cioè si sforza di esprimere il

² L'edizione dei *Canti di Ossian* presente in casa Leopardi è quella di Bassano del 1789, Remondini, Venezia.

carattere e lo stile altrui, e ripetere il detto di un altro alla maniera e gusto del medesimo. Quindi osservate quanto sia difficile una buona traduzione in genere di bella letteratura, opera che dev'essere composta di proprietà che paiono discordanti e incompatibili e contraddittorie. E similmente (...) l'ingegno del traduttore. Massime quando (...) uno dei principali pregi dell'originale consiste appunto nell'inaffettato, naturale, spontaneo, laddove il traduttore per natura sua non può essere spontaneo." (*Zib*, 320). Che cosa deve fare, dunque, un traduttore per apparire spontaneo? Cesarotti, nel suo *Saggio sulla filosofia delle lingue*, svolge un interessante confronto, simile a quello leopardiano, affermando che la lingua dello scrittore "cammina equabilmente con una disinvoltura o compostezza uniforme" e invece quella del traduttore "rappresenta un atleta addestrato a tutti gli esercizi della ginnastica, che sa trar partito da ognuno de' suoi membri, e si presta ad ogni movimento più strano così agevolmente, che lo fa parere più naturale, anzi l'unico" (Cesarotti 1807: 315). Il traduttore, quindi, deve sforzarsi per presentare il testo con disinvoltura, in altre parole: deve fingere talmente bene da apparire naturale. Anche Leopardi, che altrove condanna l'affettazione, nota che questa è necessaria nelle traduzioni perché "anche la stessa negligenza e noncuranza e sprezzatura e la stessa inaffettazione può essere affettata" (*Zib*, 50), e aggiunge: "I francesi si sbrigano facilmente della detta difficoltà, perchè nelle traduzioni non affettano mai. Così non hanno traduzione veruna" (*Zib*, 320).

La terza, e più importante regola è che il traduttore deve comportarsi come l'autore quando compone, ovvero imitare perché: "La piena e perfetta imitazione è ciò che costituisce l'essenza della perfetta traduzione" (*Zib*, 1988). Ma come si traduce imitando? Leopardi lo spiega nel *Discorso sopra la Batracomiomachia*:

"Cercai d'investirmi nei pensieri del poeta greco, di rendermeli propri e di dar così una traduzione che avesse qualche aspetto di opera originale, e non obbligasse il lettore a ricordarsi ad ogni tratto che il poema, che leggeva era stato scritto in greco molti secoli prima. Volli che le espressioni del mio autore, prima di passare dall'originale nelle mie carte, si fermassero alquanto nella mia mente, e conservando tutto il sapor greco, ricevessero l'andamento italiano, e fossero poste in versi non duri e in rime che potessero sembrare spontanee." (Leopardi 1997: 399)

Bisogna quindi immedesimarsi con l'autore e creare un'opera quasi originale. Anche secondo Cesarotti l'autentico traduttore deve essere "animato del medesimo spirito dell'autor favorito", in modo da saperne cogliere perfettamente il carattere; in questo caso l'autore originale è destinato a trovare nella traduzione un equivalente della sua stessa opera ed in qualche caso anche a «far guardiano del cambio» (Biasutti 2011: 288). Come si sa, quest'approccio alla traduzione era preferitodal più grandi romantici tedeschi: per August Wilhelm Schlegel la traduzione poetica era la "poesia della poesia", mentre per Novalis le traduzioni avevano bisogno del "più elevato spirito poetico" (Kofler 2006: 11) perché, proprio in virtù di questo spirito, il traduttore diventava "il poeta del poeta", ovvero il suo *alter ego* nell'altra lingua. Leopardi però fa notare un altro aspetto

molto importante: afferma che l'opera tradotta deve conservare tutto il suo "sapor greco", allontanandosi così dalla vecchia tesi secondo la quale la traduzione doveva adattarsi al gusto del lettore; per Leopardi, al contrario, il traduttore poteva facilitare sì la fruizione dell'opera, ma andava preservato innanzitutto il suo carattere originario. Il poeta approfondirà questa riflessione anche nello *Zibaldone*, quando scriverà che "la perfezione della traduzione consiste in questo che l'autore tradotto, non sia, per esempio, greco in italiano, greco o francese in tedesco, ma tale in italiano o in tedesco, quale egli è in greco o francese. (*Zib*, 1311)". A questo compito si adatta perfettamente la lingua italiana perché, come spiegano sia Cesarotti sia Leopardi, essa, come la lingua greca, è "pieghevole" cioè "atta a prestarsi felicemente a tutti i soggetti e tutti i generi" (Cesarotti 1800: 212).

Cesarotti nel *Saggio sulla filosofia delle lingue* mette in luce un altro problema inerente alla ricezione delle opere tradotte, ovvero, l'inadeguatezza del giudizio dei lettori moderni nei confronti degli autori classici causata da due fenomeni: "l'uno che molti luoghi delle loro opere ci sembrano appena mediocri, che pure sappiamo aver destato negli antichi ammirazione ed applauso: l'altro chespresso troviamo in essi ammirabile e trascendente ciò che forse i contemporanei trovavano comune, e talor anche difettoso o disadatto" (Cesarotti 1800: 69). L'autore applica quest'osservazione anche alle opere moderne: "lo stesso accade fra gli scrittori nostrali, quelli specialmente che si distinguono per sceltezza ed ornamenti di lingua, molti ci colpiscono al vivo, e ci sembrano pieni di grazie, che riescono freddi ed insipidi agli stranieri che pure intendono la nostra lingua" (Cesarotti 1800: 70). Così Cesarotti propone una soluzione: "viene da ciò a dimostrarsi la necessità di rinfrescar di tempo in tempo il colorito della lingua coll'introdur nuovi termini, nuove derivazioni e metafore, se vogliamo che l'espressioni siano assortite al sentimento, nel che è posta tutta la bellezza e la vivacità dello stile." (Cesarotti 1800: 70-71). Quindi un'altra affinità tra i due autori che si può riscontrare nell'ambito della pratica della traduzione è l'attenzione ai vocaboli nuovi. Come si è visto, tra le ragioni del successo della traduzione cesarottiana vi era l'introduzione di neologismi; anche Leopardi esprime nelle prime pagine dello *Zibaldone* un'interessante riflessione a questo proposito, molto affine a quella cesarottiana:

"Molte volte noi troviamo nell'autore che traduciamo (...) una parola che ci pare ardita, e nel renderla ci studiamo di trovargliene una che equivalga, e fatto questo siamo contenti. Ma spessissimo (...) l'autore la formava allora a bella posta, e però nei lettori greci faceva quell'impressione e risaltava nello scritto come fanno le parole nuove di zecca (...) Onde tu che traduci, posto ancora che abbi trovato una parola corrispondentissimaproprissimaequivalentissima, tuttavia non hai fatto niente se questa parola non è nuova e non fa in noi quell'impressione che faceva nei greci." (*Zib*, 12)

È ovvio che la lingua si sviluppa con l'invenzione delle nuove parole da parte di grandi autori come Dante, che per Leopardi, come per Cesarotti, rappresenta

un modello ineguagliabile; ed è altrettanto chiaro che tutti e due gli autori vedono nella lingua nazionale la prima fonte dei neologismi.

Un'altra affinità che mi sembra molto importante e che è strettamente legata al passaggio dalla teoria della traduzione illuministica a quella romantica riguarda la differenziazione tra la "voce" e la "cosa". "La novità delle voci [deve] esser autorizzata, anzi estorta da qualche novità di cosa", scrive Cesarotti. Vuol dire che lo sviluppo della lingua deve andare di pari passo con lo sviluppo della scienza e dell'arte: "Le arti, le scienze, il commercio presentano ad ogni momento oggetti nuovi, che domandano d'esser fissati con termini nuovi (...) solo la lingua potrà cessar d'arricchirsi, quando lo spirito non avrà più nulla da scoprire, né da riflettere" (Cesarotti 1800: 20). Cesarotti contestò in questo modo la possibilità dell'esistenza della perfetta traduzione letterale. Se, come scrive, "Le metafore tratte da oggetti di scienza, le frasi allusive ad arti o a scoperte non appartengono in proprietà a veruna lingua, ma sono ricchezze comuni all'eloquenza d'ogni nazione" (Cesarotti 1800: 262), appartengono a tutti, con la differenza che "può bensì un popolo aver fatto uso di queste maniere (...) con più successo degli altri; può un altro popolo profittar di questo esempio o con crearne altre di nuove e sue proprie, o coll'adottar quelle stesse che furono di già introdotte dal primo, senza che ciò pregiudichi punto all'essenza della sua lingua" (Cesarotti 1800: 262). Si tratta quindi di un erario di "ricchezze comuni", perciò il traduttore non solo deve riorganizzare dal punto di vista strutturale e semantico della lingua d'arrivo il testo originale, ma ha il compito di produrre con la sua versione un accrescimento conoscitivo che rende la cultura d'arrivo "al corrente". Visto che le lingue sono in continuo sviluppo, non vi è spazio per una traduzione statica che sostituisce l'originale come la traduzione letterale. Quello che deve invece fare il traduttore è cercare di tenere il passo con lo sviluppo dell'arte e della scienza e, rinnovando la propria lingua, arricchire la cultura d'arrivo.

Il rapporto tra la novità della "voce" e la novità "cosa" alla quale fa riferimento Cesarotti torna anche in Leopardi, solo che quest'ultimo vi aggiunge ancora un'ulteriore distinzione: quella tra imitare e copiare: "parlando dell'adattabilità o pieghevolezza (...) di una lingua, bisogna distinguere l'imitare dall'aggiugliare, o rifare, le cose dalle parole". Per Leopardi l'essenza della traduzione è l'imitazione, però quello che bisogna imitare non sono le parole, bensì le cose. Ma che cosa vuol dire imitare le cose? Leopardi spiega che quando s'imitano le cose si imita "lo spirito ec. delle lingue, degli autori, dei generi di scrittura" invece quando "s'imitano le parole, cioè forme materiali, le costruzioni, l'ordine dei vocaboli di un'altra lingua, (...) non si arriva ad esprimere l'indole, la forza, la qualità, il genio della lingua e dell'autore originale (...)" (*Zib*, 2851). Perché questa distinzione è così importante? Perché solo dalla traduzione che rispetta questa legge può nascere un'opera, se non equivalente, il più simile possibile all'originale, ovvero, come spiega Goethe, una traduzione che "non sta al posto dell'originale", ma "in vece dell'originale" (Kofler 2006: 13).

È interessante che nel passo appena citato Leopardi ricordi la sua famosa *Lettera* ai compilatori della “Biblioteca Italiana” rivolta contro M.me de Staël, la quale, appunto, voleva mostrare agli italiani che le traduzioni potevano arricchire la letteratura nazionale di aspetti nuovi. Benché, in realtà, le riflessioni leopardiane sulla traduzione non fossero così distanti da quelle della Baronessa, Leopardi, da poeta qual era, non poteva non dare questa raccomandazione: “Nutriamoci di Ossian e d’altri poeti settentrionali, e poi scriviamo (...) come più ci va a grado senza usare le loro immagini e le loro frasi” perché è la “scintilla celeste (...) a fare un sommo poeta.” (Leopardi 1997: 943). Anche nelle successive riflessioni sulla traduzione a prevalere è il Leopardi poeta. Dal culmine del suo ragionamento sulla traduzione con cui si avvicina ai romantici europei passa subito alla riflessione sulla fruizione delle opere tradotte e chiude il discorso esprimendo la convinzione che non esista una *traduzione perfetta* perché le idee (quindi le cose che bisogna imitare) “indipendentemente (...) dalla parola o frase per se, sono differentissime per mille aspetti” e l’effetto di una stessa poesia varia a seconda del lettore. Leopardi si richiama quindi alla sempre mutevole individuale percezione dell’arte, condizionata dalle circostanze e dallo stato d’animo, e dunque mai pienamente prevedibile, e giunge infine alla conclusione che “la perfetta poesia non è possibile a trasportarsi nelle lingue straniere” (Lettera a F. Puccinotti del 5 giugno 1826) (Leopardi 1997: 1320). E anche con questa convinzione si avvicina ai romantici tedeschi, in particolare a Novalis e al suo ideale delle “traduzioni mitiche” che “rappresentano il puro, totale carattere dell’opera d’arte individuale. Esse non ci danno l’opera d’arte reale, bensì l’ideale della stessa” ma pure in questo caso “si tratta di un ideale utopico a cui avvicinarsi progressivamente, per tentativi e frammenti, senza raggiungerlo mai completamente” (Kofler 2006: 11) Non deve certo sorprendere che per i sommi poeti la perfetta traduzione poetica sia un ideale utopico, però quello che unisce il grande poeta e il grande traduttore è la convinzione che: “Tradurre testi poetici, cioè testi ad alta densità figurativa, significa pertanto aprire gli occhi su realtà e modi di percepire finora sconosciuti” (Kofler 2006: 7), esattamente come la traduzione cesarottiana dei *Canti di Ossian*.

BIBLIOGRAFIA

- BALDASSARRI, G. (2011): “L’*Ossian* di Cesarotti”, in: DANIELE A. (a cura di) *Melchiorre Cesarotti*, Esedra, pp. 155-185.
- BALDASSARRI, G. (1990): “Sull’*Ossian* di Cesarotti. Le varianti e «le parti liriche». Appunti sul Cesarotti traduttore”, in: *La rassegna della letteratura italiana*, XCIV, 3, pp. 21-68.
- BIASUTTI, F. (2011): “Melchiorre Cesarotti: la traduzione come ermeneutica filosofica”, in: DANIELE A. (a cura di) *Melchiorre Cesarotti*, Esedra, pp. 283-294.
- BINNI, W. (1947): “*Preromanticismo italiano*”, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli.

- CESAROTTI, M. (1800): *Saggi sulla filosofia delle lingue e del gusto*, Tipografia della Società Letteraria, Pisa.
- CESAROTTI, M. (1807): *Poesie di Ossian Antico Poeta Celtico*, Molini, Landi & C., Firenze.
- KOFLER, P. (2006): "La sostituzione negata: metafora e traduzione nel romanticism tedesco" in: PROFETI M. G (a cura di): *Il viaggio della traduzione. Atti del convegno, Firenze, 13-16 giugno 2006*, Firenze university press, Firenze.
- MELLI, G. (2002): "Gareggiare con il mio originale. Il „personaggio“ del traduttore nel pensiero di Melchiorre Cesarotti", in: BARBARISI G., CARNAZZI G. (a cura di) *Aspetti dell'opera e della fortuna di Melchiorre Cesarotti*, Cisalpino, Milano, 2002pp. 369-389.
- LEOPARDI, G. (1997): *Zibaldone*, a cura di DAMIANI R., Mondadori, Milano.
- LEOPARDI, G. (1997): *Tutte le poesie e tutte le prose*, a cura di FELICI L. e TREVI E., Newton Compton, Roma.

