

# 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](http://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**



## *Indice/Inhalt*

<i>Premessa</i>	7
<i>Vorwort</i>	15
CLAUDIA BAMBERG <i>August Wilhelm Schlegels Konzept des romantischen Übersetzens, oder: Wie wird aus Nationalliteratur Weltliteratur?</i>	23
KATRIN HENZEL <i>August Wilhelm Schlegels Vorlesungen im Kontext der "Letteratura comparata". Versuch einer Neuperspektivierung auf die Anfänge der Komparatistik als Wissenschaftsdisziplin</i>	41
OLAF MÜLLER <i>«Du bruit dans le silence». Mme de Staël und der Mailänder Übersetzungsstreit von 1816</i>	55
MARIKA PIVA <i>Letterature assimilate, letterature comparate e letterature tradotte. Goethe tra Francia e Italia a inizio Ottocento</i>	75
MICHELE SISTO <i>Michiel Salom traduttore. Goethe, Wieland e il romanzo italiano prima di Manzoni</i>	89
FLAVIA DI BATTISTA <i>«Dirò ancora di Verter». Leopardi lettore di Goethe</i>	111
DARIA BIAGI <i>«Mirate e giudicate». Il problema del narratore nelle traduzioni ottocentesche dei romanzi goethiani</i>	127
TOBIA ZANON <i>Forme della traduzione delle Idyllen di Gessner in Italia tra fine Sette e primo Ottocento</i>	145

SUSANNE VITZ-MANETTI <i>Goethes Lyrik in Italien: zu den Anfängen</i>	157
ELENA POLLEDRI <i>I numi della Grecia dello Schiller romantico: le prime traduzioni italiane dei Götter Griechenlands tra Classicismo e Romanticismo</i>	175
MARCO RISPOLI <i>Su alcune traduzioni dell'ode di Schiller An Goethe, als er den Mahomet von Voltaire auf die Bühne brachte</i>	197
MIRJAM MANSÉN <i>Mondnacht in Italien. Ein Übersetzungsvergleich</i>	213
VALENTINA GALLO <i>La «lirica più gioconda che mai poeta abbia cantato»: Pirandello traduttore delle Römische Elegien</i>	225
DANIELE VECCHIATO <i>Tradurre per le scene tra Sette e Ottocento. Note in margine a L'autorità paterna di Salvatore Fabbrichesi, «libera traduzione» del dramma Die Advokaten di Iffland</i>	245
ULISSE DOGÀ <i>Lo stile letterario del Manifesto del partito comunista e la sua prima traduzione italiana</i>	263
<i>Riassunti</i>	283
<i>Abstracts</i>	289

## *La « lirica più gioconda che mai poeta abbia cantato »: Pirandello traduttore delle Römische Elegien*

VALENTINA GALLO

Edita nel 1896, dopo una lunga incubazione, la traduzione pirandelliana delle *Römische Elegien* di Johann Wolfgang Goethe<sup>1</sup> appartiene a una stagione circoscritta – l'ultimo decennio dell'Ottocento – dell'attività dell'agrigentino, durante la quale la riflessione intorno al ruolo e alle forme letterarie passa anche attraverso la traduzione dal tedesco<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Si legge ora grazie a MARTA FUMI, «*Senza l'amore non sia mondo il mondo*», nuova edizione delle *Elegie romane* di Goethe nella traduzione di Luigi Pirandello, con testo tedesco a fronte e commento, EDUCatt, Milano 2017, da cui si cita.

<sup>2</sup> L'apprendimento del tedesco è un progetto (almeno un progetto) che si affaccia presto nella formazione del giovane Pirandello, come attesta una lettera, non datata, ma verosimilmente dell'autunno-inverno 1886-1887 (cfr. LUIGI PIRANDELLO, *Lettere giovanili da Palermo e da Roma 1886-1889*, introduzione e note di E. PROVIDENTI, Bulzoni, Roma 1993 [d'ora in avanti Lg], p. 174, lett. XLIX, ai familiari, s.d.); giunto a Bonn il suo tedesco orale doveva essere assai discreto («Intendo bene i tedeschi che parlano il tedesco; ma non intendo punto gli abitanti di Bonn che parlano il loro dialetto renano», avrebbe scritto dalla cittadina sul Reno: LUIGI PIRANDELLO, *Lettere da Bonn, 1889-1891*, introduzione e note di E. PROVIDENTI, Bulzoni, Roma 1984 [d'ora in avanti LdB], p. 47, lett. VIII alla sorella Lina e al cognato Calogero, 26 ottobre 1889), probabilmente peggiore di quello scritto con cui poteva indirizzarsi a Ernesto Monaci (cfr. L. Pirandello a E. Monaci, 14 ottobre 1889, in LUCIANA FINAZZI AGRÒ, *Pirandello studente universitario*, «Nuova antologia», 1943, CDXXXVI, pp. 143-149: 149). Di certo lo studio del tedesco passò anche attraverso le auto-traduzioni affidate al taccuino di Jenny Schulz Lander (interamente riprodotto da GIUSEPPE FUASTINI, *Un amore primaverile. Inediti di Luigi Pirandello e Jenny*, Polistampa, Firenze 2019, pp. 191-247), le traduzioni di due liriche di Theodor Echterener, *Notte e Albergo*, di alcune favole di Lessing, apparse su «Cenerentola» nel marzo del 1893 (che ora si leggono in LUIGI PIRANDELLO, *Saggi, poesie e scritti vari*, a cura di M. LO VECCHIO-MUSTI, Mondadori, Milano 1965 [d'ora in avanti SPSV], pp. 1045-1046, cui Pirandello iniziò a lavorare proprio a Bonn alla fine del 1889 (cfr. LdB, p. 67, lett. XVII, ad Anna Pirandello, 12 dicembre 1889; e cfr. ALFREDO BARBINA, *La biblioteca di Luigi Pirandello*, con una premessa di U. BOSCO, Bulzoni, Roma 1980, p. 61) e del prologo del *Faust* di Nikolaus Lenau (1900), ora in SPSV, pp. 790-792. Pirandello tradurrà anche la *Grammatik der Romanischen Sprachen* di Wilhelm Meyer-Lübke (cfr. WILLI HIRDT, *Pirandello a Bonn, ovvero «due autori in cerca d'un personaggio»*, in *Pirandello poeta*, Atti del convegno internazionale organizzato dal Centro Nazionale di Studi Pirandelliani di Agrigento, raccolti e ordinati da P.D. GIOVANELLI, Vallecchi, Firenze 1981, pp. 69-94: 76) che però non vide la luce. Incerta, infine, l'attribuzione a Pirandello delle traduzioni dall'albanese dell'opera di Giuseppe Schirò (sulle quali cfr. FAUSTINI, *Un amore primaverile*, cit., pp. 171-190). Per una panoramica generale sui problemi della traduzione pirandelliana, cfr. MICHAEL RÖSSNER, ALESSANDRA SORRENTINO (a cura di), *Pirandello e la traduzione culturale*, Carocci, Roma 2012.



Un'attività che sarebbe certamente ingeneroso leggere alla luce del più tardo *Illustratori, attori, traduttori* (1908), in cui, come è noto, la figura del traduttore, assimilata a quella dell'attore e dell'illustratore, è ricondotta al rango di mediatore infedele della parola autoriale. Piuttosto sarà vero il contrario: alcune affermazioni che si leggono nel saggio del 1908 saranno il frutto di una distanziata valutazione (auto)critica dei risultati poetici raggiunti nel trapianto della pianta goethiana nel giardino italiano:

[tradurre] è come trapiantare un albero generato da un altro terreno, fiorito sotto altro clima, in un terreno che non è più il suo: sotto il nuovo clima perderà il suo verde e i suoi fiori; per il verde, per le foglie intendiamo le parole native e per fiori quelle grazie particolari della lingua, quell'armonia essenziale di essa, inimitabile. Le parole di una lingua hanno per il popolo che la parla un valore che va oltre il senso, per dir così, materiale di esse, e che è dato da tante cose che sfuggono all'esame più sottile, poiché veramente sono, come l'anima, impalpabili: ogni lingua ispira un particolare sentimento di sé, e valore ha finanche la forma grafica delle parole. Se traduciamo la parola tedesca *liebe* con l'italiana *amore* traduciamo il concetto della parola, nient'altro: ma il suono? quel particolar suono con quella tale eco che esso suscita nello spirito e su cui forse il poeta in quel dato punto faceva assegnamento? E la grazia che deriva dalla speciale collocazione delle parole, dei costrutti, degli atteggiamenti proprii a un dato idioma?<sup>3</sup>

Il tramonto del secolo XIX vede infatti Pirandello impegnato nel consolidamento della formazione giovanile con le nuove acquisizioni maturate durante il soggiorno romano prima e quello tedesco poi (dall'ottobre del 1889 all'aprile del 1891)<sup>4</sup>: un processo di innesto e approfondimento

<sup>3</sup> LUIGI PIRANDELLO, *Illustratori, attori e traduttori*, in *SPSV*, pp. 207-224: 218-219; e anche p. 217, p. 220.

<sup>4</sup> Il capitolo renano della bibliografia pirandelliana è certamente corposo, se non sempre affidabile. Cfr. MATHIAS ADANK, *Luigi Pirandello e i suoi rapporti col mondo tedesco*, Druckereigenossenschaft, Aarau 1948; i saggi di LUIGI BIAGIONI, *Der Dichter Pirandello in Bonn am Rhein*, «Rheinische Vierteljahrsblätter», 1949, XIV, pp. 208-213; ID., *Pirandello in Deutschland*, «Die Neueren Sprachen», 1952, pp. 523-533; *Pirandello in Bonn am Rhein*, «Italienische Kultur Nachrichten», 1958, 3, pp. 1-11; ID., *Bonn im Leben und Werk des italienischen Dichters Luigi Pirandello*, in *Studien zur deutsch-italienischen Geistesgeschichte*, Böhlau, Köln-Graz 1959, pp. 1-20; FRANZ RAUHUT, *Der junge Pirandello oder das Werden eines existentiellen Geistes*, Beck, München 1964; EMMY ROSENFELD, *Pirandello und Deutschland*, in *Studi di letteratura, storia e filosofia in onore di Bruno Revel*, Olschki, Firenze 1965, pp. 499-519; WILLI HIRDT, *Pirandello a Bonn*, cit.; ERNESTO GUIDORIZZI, *Il giovane Pirandello la Germania e l'ispirazione elegiaca*, «Lettere italiane», 1984, XXVI, pp. 373-388; ELIO PROVIDENTI, *Il giovane Pirandello in Germania*, «Le Forme e la Storia», 1989, 1, pp. 113-123; il già citato FAUSTINI, *Un amore primaverile*, cit., pp. 31-125; PASQUALE GUARAGNELLA, *Autoritratto di giovane forestiero melanconico. Luigi Pirandello e le "Lettere" da Bonn*, in *La Germania di Pirandello tra sogno e realtà*, a cura di C. KLETTKE, Frank&Timme, Berlin 2019, pp. 99-125; MICHAEL RÖSSNER, «Tradurre la Germania». *La dimensione transnazionale dell'opera di Luigi Pirandello*, ivi, pp. 85-97; ma sul soggiorno renano ha ora scritto, fuggando molti equivoci, ANNAMARIA ANDREOLI, *Diventare Pirandello*, Mon-

dei principi estetici<sup>5</sup> che si accompagnò a un precisarsi dei modelli letterari, anche attraverso l'ampliamento della cultura letteraria dell'agrigentino<sup>6</sup>. L'esigenza avvertita dal giovane siciliano, d'altra parte, fu comune a una breve stagione della cultura italiana, che vide nel classicismo carducciano, temprato alla luce di quello tedesco, un'alternativa al Naturalismo francese.

La traduzione di Pirandello, conclusasi verosimilmente all'inizio del 1892<sup>7</sup>, segna una forte discontinuità nella storia italiana della ricezione delle *Römische Elegien*: sul piano formale Pirandello manda in pensione l'usurato verso di traduzione (l'endecasillabo sciolto) e la terzina dantesca, impiegata nel Cinquecento come equivalente del distico elegiaco; su quello linguistico-poetico, Pirandello fa discendere le scelte lessicali e sintattiche da un atto interpretativo (pirandelliano, verrebbe da dire) che valorizza la dialettica tra forma elegiaca e contenuto gioioso, innovando dall'interno il concetto di 'classico'.

La 'rivoluzione' pirandelliana è l'approdo di una consapevole ricerca espressiva di cui sembra opportuno ricostruire la genesi, non solo per valorizzare la 'funzione Goethe' nella riflessione critico-estetica di Pirandello, ma anche per verificare una volta di più il ruolo profondo che la traduzione può svolgere nell'aggiornamento dei modelli e nella loro 'gioiosa' strumentalizzazione.

dadori, Milano 2020, pp. 84-132. In attesa dell'edizione integrale del *Taccuino di Bonn*, custodito presso la Biblioteca Luigi Pirandello di Agrigento e previsto dalla Edizione Nazionale in corso, si leggono alcuni suoi estratti in *SPSV*, pp. 1227-1235.

<sup>5</sup> Oltre a Goethe, durante il soggiorno tedesco Pirandello poté approfondire il pensiero di Theodor Lipps di cui, nell'*Umorismo*, cita *Komik und Humor. Eine psychologisch-ästhetische Untersuchung*; l'argomento fu oggetto del corso sull'estetica del comico e del tragico che, nell'inverno del 1889-1890, Lipps tenne a Bonn (cfr. HIRDT, *Pirandello a Bonn*, cit., p. 76). Si aggiunga poi la scoperta di Heine, Tieck, Hoffmann, Lenau e, come vedremo, Nordau (cfr. GIORGIO SANTANGELO, *Influenze della poesia dell'800 sulla produzione lirica pirandelliana*, in *Pirandello poeta*, cit., p. 34).

<sup>6</sup> Attraverso lo studio della poesia provenzale, cui si dedicò proprio a Bonn, viene precisandosi, ad esempio, anche il gusto del giovane Pirandello, al quale la poesia dei Trobadori, sulla scorta del *Die Poesie der Troubadours* di Friedrich Christian Diez, appare guastata da una componente artificiosa (cfr. HIRDT, *Pirandello a Bonn*, cit., p. 74, che però travisa il significato del giudizio pirandelliano che, nel definire la poesia provenzale «opera più di riflessione e di studio, [composta] più con la testa che col cuore», non intende certo riconoscerle un valore 'cerebrale' nell'accezione poi pirandelliana, quanto piuttosto artificiosa, insincera).

<sup>7</sup> Marta Fumi assegna il lavoro di traduzione all'aprile-17 ottobre del 1891 (data di una lettera di Pirandello a Jenny Schulz Lander, cfr. FAUSTINI, *Un amore primaverile*, cit., p. 80, lett. XVII). Una missiva alla madre del gennaio-febbraio 1892, tuttavia, suggerisce di spostare in avanti di qualche mese il termine *ante quem* (cfr. LUIGI PIRANDELLO, *Lettere della formazione 1891-1898*, con appendice di lettere sparse, introduzione e note di E. PROVIDENTI, Bulzoni, Roma 1996 [d'ora in avanti *Ldf*], p. 89, lett. CCLXIV, s.d. [post ? . dicembre 1891]).

*Dall'endecasillabo sciolto al distico elegiaco**Pirandello elegiaco*

«Ho voglia di fare anche delle elegie in esametri e pentametri come Goethe. Non so perché quel che egli fece col duro e restio tedesco non possa farsi col flessibile italiano», aveva scritto Giosue Carducci a Giuseppe Chiarini nel gennaio del 1874<sup>8</sup>. Con un tempismo sorprendente, l'anno dopo usciranno tre traduzioni integrali delle *Römische Elegien*: quella in endecasillabi sciolti di Guerrieri Gonzaga<sup>9</sup>, quella in terzine dantesche di Domenico Gnoli<sup>10</sup> e la versione in endecasillabi sciolti di Andrea Maffei<sup>11</sup>, seguite nel 1877 dalla 'scelta' di Emilio Teza (ancora in endecasillabi sciolti)<sup>12</sup>. La concentrazione temporale avverte senza alcun dubbio di un interesse non superficiale verso una raccolta che, fino a quel momento, aveva varcato le Alpi solo per *disiecta membra* e che invece in questo scorcio di secolo assunse un valore modellizzante: un classicismo pagano e sensuale, finalmente moderno<sup>13</sup>.

Era il classicismo (rivoluzionario)<sup>14</sup> carducciano cui aderiva, nell'ac-

<sup>8</sup> Carducci a Giuseppe Chiarini, 1° gennaio 1874, in ID., *Lettere*, IX: 1874-1875, Zanichelli, Bologna 1942, lett. 1689. Sulla sperimentazione carducciana del distico elegiaco, cfr. GUIDO CAPOVILLA, *D'Annunzio e la poesia «barbara»*, Mucchi, Modena 2006, pp. 63-81.

<sup>9</sup> JOHANN WOLFGANG GOETHE, *Römische Elegien*, traduzione di Anselmo Guerrieri-Gonzaga, in KARL HILLEBRAND, *Italia*, II, Hartung & Sohn, Leipzig 1874, pp. 265-282.

<sup>10</sup> ID., *Gli Amori*, traduzione di Domenico Gnoli, Vigo, Livorno 1875. Il conte Gnoli, figura influente nella Roma della seconda metà dell'Ottocento, fu critico e storico letterario, direttore della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, fondatore e direttore di diverse riviste culturali, tra cui la «Nuova Antologia» e la «Rivista d'Italia». Il metro della versione di Gnoli (canzonato schiettamente nella quinta poesia della sezione *Triste di Mal giocondo*: «Ma il conte Gnoli ah quanto m'ha seccato, | e le scimmie, le scimmie, ohimè, d'Orazio!», in SPSV, p. 495), la terzina dantesca, era quello tipicamente cinquecentesco di versione del distico elegiaco latino.

<sup>11</sup> ID., *Arminio e Dorotea – Ifigenia – Elegie romane – idilli*, traduzioni di Andrea Maffei, Successori Le Monnier, Firenze 1875, pp. 261-303.

<sup>12</sup> EMILIO TEZA, *Traduzioni. Goethe – Voss – Groth – Puškin – Tennyson – Lonfellow – Heine – Petöfi – Burns*, Ulrico Hoepli, Napoli-Milano-Pisa 1888, pp. 79-90.

<sup>13</sup> Sulla diffusione di Goethe nella cultura italiana, cui giovò non poco lo stesso Carducci, promotore della traduzione dello Gnoli nonché grande estimatore del poeta tedesco (cfr. CARDUCCI, *Lettere*, cit., p. 3, lett. 1689; p. 15, lett. 1696; p. 34, lett. 1704; p. 237, lett. 1802, e *passim*), cfr. ERNESTO GUIDORIZZI, *La poesia e la critica italiana di fronte a Goethe*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1992; per il primo Ottocento, invece, cfr. 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 metà dell'Ottocento*, Vita e Pensiero, Milano 1990, pp. 3-55.

<sup>14</sup> Lo sperimentalismo barbaro non fu infatti fenomeno restaurativo, ma di rottura delle forme tradizionali della poesia italiana; esso fu il primo segnale di un'insofferenza formale che porterà al versoliberismo (cfr. SANTANGELO, *Influenza della poesia dell'800 sulla produzione lirica pirandelliana*, cit., pp. 26-27): una strada che Pirandello non percorrerà fino in fondo, restando legato al concetto di metrica come «fren dell'arte» (cfr. Pirandello ad Angiolo Orvieto, da

cezione ‘realista’, vessillo di una protesta antiretorica (quando ‘retorica’ voleva dire, confusamente, artificio stilistico, pompa parolaia), anche Giuseppe Fraccaroli, grecista e poeta giunto all’Ateneo palermitano nell’ottobre dell’86 e salutato trionfalmente dal giovane Pirandello, al suo primo anno di studi universitari<sup>15</sup>.

Anche attraverso Fraccaroli e poi durante il biennio romano (1888-1889) Pirandello, che l’8 gennaio del 1888 aveva assistito alla Sapienza di Roma al discorso di Carducci intitolato *L’opera di Dante*<sup>16</sup>, si era accostato alla metrica barbara e aveva avviato uno studio approfondito di quella carducciana, protrattosi lungo le rive del Reno da dove, appena aggiunto, scriveva ai familiari:

Soltanto ho da dirvi, che se non avete ancora spedito il mio baule, desidero ardentemente, che vi mettiate dentro i seguenti libri:

Catulli, Tibuli, Propertii – *Carmina* [...]

Le Odi barbare e le nuove Odi barbare di Giosuè Carducci

Commento metrico a XIX odi di Orazio di Ettore Stampini [...]

Raccomando a Innocenzo di farmi pervenire anche una copia delle «Terze Odi Barbare» di Giosue Carducci, appena verranno a la luce, che sarà tra breve se di già non lo sono<sup>17</sup>.

La lettera è quanto mai eloquente nell’accostare, anche per Pirandello, lo studio degli elegiaci latini, l’esemplare (nel senso etimologico) sperimentalismo barbaro di Carducci e l’analisi della metrica classica, condotta su uno strumento per molti versi innovativo come il commento di Ettore Stampini. Erano d’altra parte elementi culturali di un’intera generazione di poeti, che in questo scampolo d’Ottocento guardarono con interesse alla forma elegiaca: alle traduzioni da Goethe, al cui manipolo bisognerà aggiungere anche quella sgranata nel *Piacere* (1889) di D’An-

Roma, 11 marzo 1902, in LUIGI PIRANDELLO, *Carteggi inediti (con Ojetti – Albertini – Orvieto – Novaro – De Gubernatis – De Filippo)*, a cura di S. ZAPPULLA MUSCARÀ, Bulzoni, Roma 1980 [d’ora in avanti *Ci*], pp. 291-293, lett. XXIII); Pirandello a Pietro Mastri, [? marzo 1902], in ELIO PROVIDENTI, *Nuove archeologie. Pirandello e altri scritti*, Polistampa, Firenze 2009, p. 45, lett. XII: «Hai veduto il volume di Angiolo Orvieto? Gli scrivo ora ora che, in complesso, non mi ha lasciato per nulla contento. I versi si fanno, o non si fanno. La corbellatura dei così detti *vers-libristes* non mi garba punto. E poi, dobbiamo sempre essere scimmie dei francesi?»; e vedi *infra*, nota 49.

<sup>15</sup> Cfr. Pirandello al padre Stefano, da Palermo, 27 ottobre 1886, in *Lg*, lett. XXXIII, p. 145.

<sup>16</sup> Cfr. Pirandello ai familiari, da Roma, 22 gennaio 1888, in *Luigi Pirandello intimo*, lettere e documenti inediti a cura di R. MARSILI ANTONETTI, Gangemi, Roma 1998 [d’ora in avanti *Pi*], p. 253.

<sup>17</sup> Pirandello ai familiari, 24 ottobre 1889, in *LdB*, lett. VII p. 45; ai familiari, 11 novembre 1889, *ibid.*, lett. XIII, p. 57; ad Anna Pirandello, 12 dicembre 1889, *ibid.*, lett. XVII, p. 67.

nunzio e, nel 1893, la versione in distici elegiaci di Luisa Macina Gervasio (in arte Luigi da San Giusto)<sup>18</sup>, si sommarono subito le sperimentazioni originali di Pascoli<sup>19</sup>, dello stesso D'Annunzio, che tra il luglio del 1887 e il 1891 pubblicò alla 'spicciolata' le liriche poi edite con il titolo di *Elegie romane*<sup>20</sup>, e, tra gli altri, di Mario Rapisardi, che volle intitolare *Elegie* la silloge polimetrica svolta nel nome di Goethe (così l'epigrafe: «Was ich irrte, was ich strebte, | Was ich litt und was ich lebte, | Sind hier Blumen nur in Strauss. | Goethes Lieder»)<sup>21</sup>. Certo in Rapisardi il tributo al genere si consuma sul piano prettamente tematico (la morte, l'abbandono amoroso, la solitudine, ecc.), tanto che il titolo avverte di come il termine 'elegia' possa perdere il suo valore tecnico e prestarsi a significare uno stato d'animo poetico tipico di quella *fin de siècle*<sup>22</sup>.

### Le 'Elegie della città'

È in questo contesto che si colloca lo sperimentalismo elegiaco di Pirandello, quasi a ridosso di quello dannunziano, del quale accoglie la sfida di una 'poesia della città eterna', Roma, scoperta nell'autunno del 1887.

<sup>18</sup> JOHANN WOLFGANG GOETHE, *Elegie romane*, traduzione di L. di San Giusto, L. Roux e C., Torino 1893.

<sup>19</sup> CAPOVILLA, *D'Annunzio e la poesia barbara*, cit., pp. 82-98.

<sup>20</sup> ANNAMARIA ANDREOLI, *Note a GABRIELE D'ANNUNZIO, Versi d'amore e di gloria*, I, edizione diretta da L. ANCeschi, a cura di A. ANDREOLI, N. LORENZINI, introduzione di L. ANCeschi, Mondadori, Milano 1982, p. 977, ricorda come la prima delle *Elegie romane* (questo il pretitolo utilizzato), *Villa Medici*, apparve il 24 luglio sul «Fanfulla della Domenica», seguita, il 7 agosto, dall'annuncio del prossimo volume.

<sup>21</sup> MARIO RAPISARDI, *Elegie*, Tipografia Franc. Vigo, Livorno 1889. La silloge è preceduta da un *Avvertimento* dell'Editore: «Sotto il titolo di Elegie ho raccolto tutti i versi d'affetto del Rapisardi, parecchi dei quali apparvero in tre edizioni delle *Ricordanze*, altri sparsamente sui giornali, e onorati in parte da traduzione di P. Heyse, in tedesco, e da I. Vrchickey, in boemo. La cura che l'autore vi pose per emendarli, l'integrità della raccolta e la nitidezza della stampa mi fanno sperare non ingrata accoglienza da quanti non hanno ancora perduto il gusto d'una poesia, che spontanea sgorga dal cuore e ingenuamente ai cuori si volge». Sul rapporto di Pirandello con Rapisardi, cfr. SANTANGELO, *Influenza della poesia dell'800 sulla produzione lirica pirandelliana*, cit., pp. 37-38; da integrare con *Pirandello caricaturista. Schizzi in margine alle Elegie di Mario Rapisardi*, «Rivista di studi pirandelliani», 1989, VII, 3, pp. 71-93, che documenta una precoce presa di distanza dal modello, e la lettera ai familiari del 21 ottobre 1887: «Siffatti poemi [della sorella] valgono certamente di più che quelli del Signor Rapisardi» (*Lg*, lett. LXXIV, p. 219); e quella alla sorella, Anna Pirandello, del 14 dicembre 1888 (*ibid*, p. 301): «È vero che il Rapisardi è poeta soltanto pei capelli che ha in capo».

<sup>22</sup> E sulla contrapposizione Carducci-Rapisardi, cfr. l'articolo pirandelliano apparso su «La Critica», 22 aprile 1896 (ora in LUIGI PIRANDELLO, *Saggi e interventi*, a cura e con un saggio introduttivo di F. TAVIANI e una testimonianza di A. PIRANDELLO, Mondadori, Milano 2006 [d'ora in avanti *SeI*], pp. 143-148).

Il titolo di ‘elegia’ viene infatti impiegato per la prima volta nel componimento in terzine dantesche (il metro cinquecentesco dell’elegia) ispirato al viaggio che da Palermo aveva condotto l’agrigentino nella capitale del regno, pubblicato come sesto delle *Elegie della città* sulla «Sicilia letteraria» nel giugno del 1888. Ad un anno dalla prima delle *Elegie romane* di D’Annunzio, dunque, Pirandello entra in tenzone con il poeta rivale, opponendo alla ubertosa poesia del pescarese un diverso, alfieriano (Alfieri, *Rime*, XVI), classicismo:

Pervenni a Roma, che era notte. In mente  
 Rivolgea gloriose fantasie,  
 Ma sotto i piè guazzavami un torrente  
     Di fango. – Oh al fine le romane vie  
 Calcavo anch’io! Di gloria le grandi ale  
 Su l’eterna Città stese, le mie  
     Membra, a dir vero, riparavan male  
 Da le scosse di pioggia turbinose  
 E dal rigor crudissimo invernale  
 [...]

Ma in Roma... Oh sì, quel fango la severa  
     Bellezza de le vie mi conturbava;  
 Quel fango, sì, mi faceva brutto giuoco:  
 Le iperboli tra mano mi guastava.

Ma egli era, ch’io soltanto allor da poco  
 Letto dei padri avea l’antica storia;  
 E pane io non cercava e vino e fuoco  
     Per quelle vie, ma cenni di vittoria...  
 E a lungo andare in fatti ne trovai:  
 Su le vestigia de l’antica gloria  
     Non so che vidi: c’era fango assai<sup>23</sup>.

La frustrata ricerca della città della gloria, descritta in una metaforica degradazione fangosa, è il controcanto pirandelliano al radioso *Sogno d’una mattina di Primavera* (*Elegie romane*, I.2, apparso il 13 novembre del 1887) di D’Annunzio; un controcanto in cui si intravede già, sebbene solo a livello situazionale, il modello delle *Römische Elegien*, cui Pirandello si è ispirato per la progettata raccolta (non realizzata) di una trentina di ele-

<sup>23</sup> Cfr. *Lg*, p. 227, nota 1. La seconda *Elegia della città* si legge in una lettera di Pirandello alla sorella e al cognato, datata 14 maggio 1888, firmata *Madònio Allegro* (*ibid.*, lett. CIII, pp. 273-274), intessuta di motivi foscoliani, leopardiani, carducciani e alfieriani. Il progetto di un volume omonimo continua ad affacciarsi nelle lettere del giugno 1888: cfr. *ibid.*, lett. CVI, ai familiari, da Roma, 13 giugno 1888 p. 279; *ibid.*, lett. CVII, da Roma, 22 giugno 1888, p. 281.

gie dedicate proprio a Roma, poi rastremata nella sezione ovidiana *Triste di Mal giocondo*<sup>24</sup>.

Lo scarto tra questo primo riecheggiamento di Goethe, recuperato attraverso e 'contro' d'Annunzio, e le *Elegie renane* e poi *Romane* si misura però sul piano metrico, quando, a partire dall'approdo a Bonn (ottobre 1889), Pirandello adotta il distico elegiaco, di cui invia un primo saggio ai familiari il 14 ottobre del 1889<sup>25</sup>. La primizia, *Ancor le miti, Italia, purissime brezze de l'alba*, se metricamente ha recepito la forma dannunziana, tematicamente riprende e complica la prima delle *Römische Elegien* (in cui Goethe salutava il Belpaese), descrivendo Pirandello un duplice viaggio, quello fisico verso la Germania (vv. 1-15) e quello inverso e tutto mentale di ritorno verso l'Italia e la Sicilia (vv. 16-34), mentre la forma elegiaca si consolida come metro odeporico per eccellenza.

### *Il Goethe pirandelliano*

#### *Goethe vs. D'Annunzio*

Siamo così giunti a ridosso della versione pirandelliana delle *Römische Elegien*, di cui non si potrà non osservare la mancata tempestività, che la porta ad affacciarsi su un mercato editoriale ormai sostanzialmente saturo (da qui anche, forse, le lungaggini che ritardarono la pubblicazione). La ragione di questa tardiva proposta va cercata, come sempre nel caso degli autori-traduttori, sul piano poetico, dove assume i contorni di un atto di 'critica militante' svolto in forme mediate e multiple nel segno di Goethe, cui Pirandello si rivolge con insistenza: oltre alle *Renane*, già ricordate<sup>26</sup>, e alla versione delle *Römische Elegien*, Pirandello tradurrà anche una scelta dei *Gespräche mit Goethe* di Johann Peter Eckermann<sup>27</sup> e

<sup>24</sup> Cfr. ELIO PROVIDENTI, *Archeologie pirandelliane*, Maimone, Catania 1989, pp. 209-211.

<sup>25</sup> L'acquisizione della specificità metrico-stilistica dell'elegia indurrà Pirandello a mutare, per gli sciolti di *Sinfonia rurale* (1907), l'indicazione formale del titolo originario, 'elegia' (*Elegia rurale*, ante 1899) in favore del meno tecnico 'sinfonia' (cfr. *SPSV*, pp. 817-819), la cui genesi è documentata dal *Taccuino di Harvard*, a cura di O. FRAU, C. GRAGNANI, Mondadori, Milano 2002, pp. 25-34. Per una rassegna delle forme metriche pirandelliane, cfr. GIOVANNI CAPPELLO, *Tradizione, rinnovamento e «mistificazione» (per uno studio metrico della produzione pirandelliana)*, in *Pirandello poeta*, cit., pp. 212-257.

<sup>26</sup> Forte e ancora da approfondire il rapporto *Renane - Romane*, sul quale ha scritto cursoriamente HIRDT, *Pirandello a Bonn*, cit., pp. 82-84.

<sup>27</sup> La traduzione apparve a puntate sulla «Rassegna settimanale universale», 2 febbraio-13 dicembre 1896, ed è stata riproposta a cura di G. CORSINOVÌ, *Persistenza e metamorfosi: Pirandello e Goethe (prima ristampa delle 'Conversazioni col Goethe' di Eckermann tradotte da Pirandello nel 1896)*, Caltanissetta 1997.

metterà diffusamente a frutto la lezione estetica del poeta tedesco in una serie di scritti apparsi tra la fine dell'Otto e l'inizio del Novecento<sup>28</sup>.

Maturata con ogni probabilità in ambiente romano, con le illustrazioni di Ugo Fleres, con il quale nell'inverno del 1891/92 Pirandello ripercorreva le orme goethiane<sup>29</sup>, la traduzione apparve con un frontespizio in cui campeggia non l'effigie del poeta tedesco, ma la sua statua all'antica, ombreggiata da un oleandro in fiore<sup>30</sup>: un Goethe statuario, 'classico'<sup>31</sup>, calato in un contesto naturale. Il frontespizio, all'ideazione del quale non sarà stato estraneo lo stesso Pirandello, isola due elementi che torneranno significativamente nella presentazione della versione italiana dei *Gespräche mit Goethe* di Eckermann:

un grande scrittore può a noi giovare in due modi: rivelandoci i misteri della nostra propria anima, o rendendoci sensibili le meraviglie del mondo esteriore. E come l'Eckermann noi saremo, grazie al Goethe, condotti a una osservazione più precisa nei due riguardi; e l'*idea dell'unità*, quel che d'armonioso e di completo ha ogni individuo considerato in sé medesimo, il senso infine delle *mille apparizioni della natura e dell'arte*, si scopriranno in noi viemaggiormente di giorno in giorno<sup>32</sup>.

Dell'estrema riflessione estetica goethiana, Pirandello dunque valorizza la centralità riconosciuta al soggetto creatore, all'uomo («E veramente un uomo, nel senso più alto e nobile dell'espressione [...] verrà in

<sup>28</sup> Insieme a Graziadio Isaia Ascoli e a Francesco De Sanctis, Goethe è il 'maestro' del giovane Pirandello: cfr. PROVIDENTI, *Il giovane Pirandello in Germania*, cit., pp. 117-118. Per una rilettura storica della questione Pirandello-cultura tedesca, cfr. W. SAHLFELD, *L'immagine riflessa. Pirandello e la cultura tedesca*, Soveria Mannelli, Rubettino, 2004, pp. 13-31.

<sup>29</sup> Con Fleres (un profilo del quale si legge grazie a GIOVANNI COLONNA, *Fleres, Ugo*, in *DBI*, XLVIII, 1997, pp. 298-301) Pirandello condividerà anche un viaggio 'pittorico' a Perugia nell'ottobre del 1893, di cui scriverà entusiasta alla sorella Rosalina: «Io sono stato tre giorni a Perugia in compagnia dell'amico Fleres, per visitare i capolavori della scuola umbra, i quadri e gli affreschi di Pietro Vannucci detto il Perugino, e dei suoi alunni, primo tra' quali Raffaello Sanzio» (Pirandello alla sorella Lina e al cognato, da Roma, 30 ottobre 1893, in *Pi*, p. 131).

<sup>30</sup> L'erma, realizzata da Gustav Eberlein, sarà poi donata all'Italia da Guglielmo II (cfr. *SPSV*, p. 935).

<sup>31</sup> E così fu letta la versione pirandelliana: cfr. la recensione di Luigi Parpagliolo apparsa sul «Fanfulla della Domenica», 1896, XVIII, 23, pp. 2-3: «L'importanza grande di queste Elegie sta in ciò: che sono il più alto modello di poesia classica ne' nostri tempi, esempio memorabile del come concetto e forma possano sbocciare contemporaneamente ed insieme, fuse nella medesima semplicità ed eleganza [...] rappresentano la manifestazione più pura di quell'ellenismo, che fu uno dei caratteri più salienti della rinascenza letteraria in Germania. Queste opere, che hanno lo splendore e il lustro del marmo, richiamano alla mente la serena purezza delle statue greche».

<sup>32</sup> PIRANDELLO, *Goethe ed Eckermann*, in *SPSV*, pp. 934.



effigie a Roma», avrebbe scritto nel 1902)<sup>33</sup>, e la multiformità dell'arte e della natura: quel molteplice enigmatico che per essere conosciuto va svelato dallo sguardo di un poeta<sup>34</sup>. Attraverso la lezione di Goethe, dunque, Pirandello non solo ribadisce la funzione conoscitiva dell'arte, in aperta polemica con l'estetismo di fine secolo, ma oppone all'idea di un'arte oggettiva-naturalistica l'irrinunciabile presenza del soggetto poetico.

Tanto più interessante questa riflessione pirandelliana sulla statura di Goethe se letta sullo sfondo di quanto in quegli stessi mesi l'agrigentino andava scrivendo, sollecitato dagli scritti del sociologo Max Simon Nordau:

Forse ogni opera letteraria creata nel tempo nostro è condannata a perire. La nostra produzione è quasi tutta negativa, non per difetto nostro, ma per necessità del tempo stesso e delle condizioni morali in cui viviamo. Se i nostri pensieri son dissociati e le azioni nostre impulsive e quasi senza legge, come possiamo creare all'arte un uomo di criterio? se i sentimenti nostri son disgregati, nella discordia dei più opposti consigli, come possiamo creare all'arte un uomo di coscienza? O in altri termini, che virtù di resistenza avranno contro il tempo il criterio scombuscolato e la disgregata coscienza d'oggi?<sup>35</sup>

<sup>33</sup> PIRANDELLO, *Le "Elegie romane" del Goethe*, *ibid.*, p. 935.

<sup>34</sup> Denso e imprescindibile un articolo pirandelliano non accolto nella silloge curata da Lo Vecchio Musti e pubblicato sul «Marzocco» il 7 marzo 1897, dal titolo *Sincerità e arte*, in cui si legge, tra l'altro, contro la pretesa di Ugo Ogetti di ridurre il reale alla rappresentazione del soggetto senziente: «Che le esistenze oltre alla nostra sieno quasi apparenze senza realtà all'infuori dell'io, lo pretendono i partigiani d'un idealismo che gl'inglesi chiamano solipsismo: e tu sai che non è concetto nuovo: gli han dato forma fantastica gli scrittori inglesi seguaci della filosofia del Berkeley. E tu conoscerai il *Through the Looking Glass*. Pretendi, caro Ugo, che io, poniamo, fuori del tuo io non sia se non come tu mi vedi? Vuol dire, che la tua coscienza è unilaterale, e che tu non hai coscienza di me, che tu non mi realizzi in te, per usare un'espressione di Iosiah Royce, con una rappresentazione vivente per me. [...] Per me il mondo non è solo un'idealità, non è cioè limitato all'idea ch'io posso farmene: fuori di me, il mondo esiste per sé e con me; e nella mia rappresentazione io debbo propormi di realizzarlo quanto più mi sarà possibile, facendomene quasi una coscienza, in cui esso viva, in me come in sé stesso; vedendolo com'esso si vede, sentendolo com'esso si sente»; in cui Pirandello prende le distanze tanto dal sensismo inglese quanto dall'idealismo di Fichte e dal neoidealismo di fine secolo. Si legga, però, a scanso di equivoci veristi, anche l'osservazione del *Taccuino di Harvard*: «L'obbiettivismo è una conquista dell'arte; è piuttosto una dote dell'arte anziché dell'artista. Esso come meta non è discutibile, in quanto che è fuor di dubbio che, a parità d'altri dati, tanto meno l'autore s'intrude fra i personaggi, tanto è più perfetta l'opera sua. L'obbiettivismo vuole appunto che l'artista si esprima, si manifesti, si confessi, si riveli senza apparire» (PIRANDELLO, *Taccuino di Harvard*, cit., p. 8).

<sup>35</sup> PIRANDELLO, *Conversazioni letterarie* [1896], in *Sel*, pp. 111-148. Su Pirandello e Nordau, cfr. GIANCARLO MAZZACURATI, *Stagioni dell'apocalisse. Verga Pirandello Svevo*, con un'introduzione di M. PALUMBO, Einaudi, Torino 1998, pp. 9-10; e SILVIA ACOCELLA, *Effetto Nordau. Figure della degenerazione nella letteratura italiana tra Ottocento e Novecento*, Liguori, Napoli 2012.

La proposta pirandelliana degli scritti di Goethe non si colloca dunque al di fuori del tempo, ma in una riflessione dialettica tra l'età del Romanticismo e quella a lui presente, quando all'*idea dell'unità* (un prisma attraverso il quale scomporre la luce bianca nella molteplicità cromatica) incarnata dalla solida soggettività goethiana è subentrata, all'estremo opposto di quello stesso secolo, la dissociazione del soggetto, incapace di creare 'personaggi coerenti' (una polemica che Pirandello svolge a ridosso delle *Vergini delle rocce* di D'Annunzio)<sup>36</sup> ed opere sottratte alla tirannia del tempo<sup>37</sup>. In polemica con la 'degenerazione' dell'arte contemporanea, Pirandello sembra indicare nelle *Römische Elegien* una poesia in cui il soggetto rifiuta l'idillio e accetta di dare forma poetica alle contraddizioni del reale: l'arte e la sensualità, il mondo della poesia e quello sensibile, la bellezza ideale e quella corporea<sup>38</sup>, il sublime del sentimento e la comicità popolare coesistono nell'immortale distico elegiaco del tedesco.

Più avanti, già a partire dal saggio dell'*Umorismo*, Pirandello dovrà congedarsi dalla fiducia nella funzione classica dell'arte: accettata la frantumazione dell'io, sceglierà di svelarne i *centomila* volti; a quest'altezza cronologica, invece, egli sembra appagato dal rifiuto della menzogna artistica in nome di un *sincerismo*<sup>39</sup> che restituisca la natura ossimorica della realtà (ed ossimorico – *Mal giocondo* – era stato il titolo della prima raccolta poetica pirandelliana) e accusi l'arte biecamente imitativa delle mode:

<sup>36</sup> PIRANDELLO, Su "Le Vergini delle rocce" [1895], in SPSV, pp. 945-949: «comincio col domandare se Claudio Cantelmo [...] non sia in fondo lo stesso Giorgio Aurispa del *Trionfo della Morte*. Rammento infatti che il D'Annunzio, pubblicando prima su la *Nuova Rassegna* una parte del suo precedente romanzo sotto il titolo *Il Primogenito*, chiamava appunto il protagonista Claudio Cantelmo. Il che significa che, o l'uno e l'altro son due bei nomi antichi e non due persone distinte, ciascuna con fisionomia e caratteri propri, o sono nella mente dello scrittore una sola persona, che può prendere questo o quel nome a piacere».

<sup>37</sup> Si legga quanto Pirandello scrive in *Conversazioni letterarie* [1896], cit.

<sup>38</sup> Significativa la lezione che proprio in questi anni Pirandello desume da Goethe: «È un'illusione il credere che le idee abbiano un'esistenza soprannaturale, assoluta, anteriore all'apparizione del mondo sensibile (V. Goethe). Non esiste un mondo intellettuale separato dal mondo sensibile» (PIRANDELLO, *Taccuino di Harvard*, cit., p. 5).

<sup>39</sup> Celebre l'articolo programmatico con il quale Pirandello inaugurava nel 1898 la rivista «Ariel» dal titolo, appunto, *Sincerità*, preceduto dal già citato *Sincerità ed arte*. Ma i due saggi vanno chiosati con la lettera alla sorella Rosalina, da Roma, 21 marzo 1895: «Lina mia, non è come tu credi, come Anna crede: io non sono avvilito, io sono sdegnato. E non voglio avviliti! M'avvilirei, se mi mettessi a corteggiare i giornalisti, a imitare i loro ideali, a scrivere, per esempio, come il D'Annunzio, secondo la moda ora russa or francese, senza sincerità, senza personalità, et cetera. E questo non voglio; questo non farò mai. Intanto resto così, poco men che ignoto, e con la scrivania ingombra di manoscritti che non trovano editore» (in *Pi*, p. 144).

Ecco una materia di studio [la menzogna del sentimento nell'arte], che esercita su me una grande attrazione, e per cui vorrei disponibile larga parte di tempo, a dimostrare – tenendo conto dei tempi e delle razze, e del relativo modo di sentire e di pensare – fino a qual punto nelle più note e celebrate produzioni delle letterature antiche e moderne, il sentimento umano abbia trovato la sua vera espressione nell'arte. [...] tra l'offendere la convenienza scenica con selvagge imprecazioni e offendere il sentimento umano con una stupida e misura compostezza, a parer mio la scelta non può cader dubbia<sup>40</sup>.

Negli scritti giornalistici e critici del 1890-96, Pirandello svolge una costante riflessione sul rapporto tra *sentimento*, *arte* e *artificio*, fiancheggiando (senza identificarvisi) la fronda antidannunziana impegnata a denunciare i 'furti' del Vate<sup>41</sup> e la critica di Luigi Capuana verso gli *-ismi*<sup>42</sup>. Alle mode letterarie di fine secolo Pirandello critico e storico della letteratura contrappone l'opera di svecchiamento avviata alla fine del Settecento da una schiera di letterati animati da istanze civili ed estetiche, che, per superare i modelli più usurati della tradizione (quelli quattro-seicenteschi), aveva dialogato con le letterature straniere senza però tradire l'eredità classica:

Non vorrei intanto s'intendesse che, a giudizio mio, si sia fatto male ad accogliere i frutti della coltura e della civiltà straniera, a trar pro dell'altrui progresso;

<sup>40</sup> PIRANDELLO, *La menzogna del sentimento nell'arte* [29 giugno 1890], in *SPSV*, pp. 868-878: 868, 870.

<sup>41</sup> Sulla polemica antidannunziana, cfr. GIORGIO MIRANDOLA, *La «Gazzetta Letteraria» e la polemica dannunziana (1882-1900)*, «Lettere italiane», luglio-settembre 1970, XXII, 3, pp. 298-324; e FRANCESCO NICOLOSI, «*Mal giocondo*», in *Pirandello poeta*, cit., pp. 95-109: 101-102. In Sicilia lo scontro assunse un valore identitario, dal momento che intorno al Cesareo si era polarizzata l'alternativa D'Annunzio-Verga (cfr. SANTANGELO, *Influenze della poesia dell'800 sulla produzione lirica pirandelliana*, cit., pp. 35-36). Né si dimentichi che il Cesareo era stato anch'egli traduttore di Goethe e che aveva percorso le orme di Pirandello, perfezionandosi, grazie alla mediazione di Ernesto Monaci, all'Università di Bonn con Wendelin Förster. Sulla posizione di Pirandello all'interno della fronda antidannunziana si legga PIRANDELLO, *L'idolo* [31 gennaio 1896], in *SeI*, pp. 122-125; ma anche le lettere di Pirandello a Pietro Mastri, in PROVIDENTI, *Nuove archeologie*, cit., p. 32, lett. I, 27 settembre 1900: «al Pascoli e al D'Annunzio, la cui arte io, com'ella sa, detesto (avrò torto!) con tutte le forze dell'anima; quella del Pascoli per una ragione, quella del D'Annunzio per cento mila. L'uno mi dà l'asma, l'altro...»; ivi, lett. XIII, 3 aprile 1902: «Gustave Kahn, Henri de Régnier, Jean Moréas in Francia col loro corteo di *vers-libristes*, che hanno fatto? Eh via! Son pazzie di cui si può pascere soltanto, ormai, la gloria di quella scimmia spudorata che si chiama Gabriele D'Annunzio [...] stupidissimo e irriverente pasticcione».

<sup>42</sup> Si vedano almeno, *Prosa moderna* (1890), in *SPSV*, pp. 878-881, in cui Pirandello attribuisce il disinteresse del pubblico verso la prosa italiana non al «difetto d'inventiva o nella povertà degli effetti o dell'intreccio generale, nei nostri romanzi. [...] ma nella forma: la nostra prosa non è viva, non è amabile; le manca ciò che solamente può darle anima, la spontaneità»; *Id.*, *Arte e coscienza d'oggi* [1893], ivi, pp. 891-906, in particolare p. 901; *Eccessi* [1896], ivi, pp. 906-911; e *Il neo-idealismo* [1896], ivi, pp. 913-921.

ma dovevano almeno, io dico, custodir la nostra lingua, serbare intatte le nostre virtù native, e non lasciarci invader l'anima così, senza ritegno alcuno. Della viva luce che veniva d'oltremonte e d'oltremare s'illuminarono anche il Foscolo e il Monti, come apertamente mostrano l'*Ortis* e i *Sepolcri* e il *Bardo* e la *Mascheroniana*; s'illuminò il Manzoni e tanti altri con lui; ma questi tutti non avevano ancor lasciato nella dimenticanza i volumi dell'antichità, e poterono maturare in sé i frutti del campo altrui e imprimere il nostro carattere e vestir nostranamente le opere ispirate e suggerite dalle letterature straniere<sup>43</sup>.

Se, cioè, per il Pirandello del 1897, il dialogo di fine Sette-inizio Ottocento con le letterature straniere (soprattutto inglese e tedesca), temperato dal recupero della tradizione classica, aveva contribuito all'edificazione di una letteratura nazionale, l'imitazione del secondo e dell'ultimo Ottocento, caratterizzata da una forte subalternità linguistico-culturale, impediva la nascita di una prosa e di una poesia italiana:

Se poi il letterato italiano anziché proporsi di mettersi a fare un romanzo alla maniera del Tolstoj [sic] o del Dostojewsky [sic], alla maniera dello Zola o del Bourget, o una poesia alla maniera del Verlaine; o un dramma alla maniera dell'Ibsen, ecc.; si proponesse di mettersi a fare un po' d'arte italiana, non mi sembrerebbe in vero tanto ridicolo<sup>44</sup>.

In cui non contano tanto i modelli, quanto gli epigoni cui Pirandello obliquamente allude: i veristi («alla maniera dello Zola o del Bourget»), D'Annunzio.

### *Un Goethe umorista?*

Atto critico, di critica militante, la traduzione pirandelliana partecipa dunque alla battaglia per un classicismo progressista, alternativo alla 'degenerazione' (Nordau) dell'arte contemporanea, accusata da Pirandello negli anni Novanta dell'Ottocento. Da questo punto di vista, la traduzione sarà anche una risposta 'per le rime' al D'Annunzio elegiaco, apparso in volume nel 1892, ma anticipato in rivista tra il 1887 e il 1891.

Che le *Elegie romane* di D'Annunzio guardassero a Goethe era sotto gli occhi di tutti: non soltanto perché apertamente dichiarato in epigra-

<sup>43</sup> PIRANDELLO, *Sincerità e arte*, cit., p. 4.

<sup>44</sup> *Ibid.* E, tra le tante pagine di polemica contro l'assuefazione alla cultura e al teatro francese, si ricordi almeno la lettera ai familiari, del 27 novembre 1887 (poco dopo il suo arrivo a Roma): «Non sono stato ancora in alcun teatro; al *Drammatico Nazionale* si rappresentano drammi [sic] in francese, da una compagnia francese. Anche a Roma, declinante la gloriosa repubblica [sic], vivente Catullo, per vezzo si parlava in greco e si vestiva alla greca» (*Lg*, lett. LXXII, pp. 231-232).

fe, ma anche perché esplicitato dalla critica più risentita, come quella di Enrico Corradini, che aveva accusato D'Annunzio di un'imitazione esteriore e menzognera<sup>45</sup>.

Pirandello si inserisce in questo discorso critico in modo originale, valorizzando della musa elegiaca goethiana gli aspetti a lui più congeniali. Egli per primo, in Italia, coglie nelle *Römische Elegien* la contraddizione interna tra la forma – la flebile elegia – e l'esuberante vitalità dell'amore sensuale: le *Römische Elegien*, avrebbe scritto nel 1902, «rappresentano senza dubbio la lirica più gioconda che mai poeta abbia cantato»<sup>46</sup>. In cui si colga l'uso 'tecnico' di una parola come *giocondo*, che componeva il titolo della prima raccolta poetica pirandelliana, *Mal giocondo*, e che al contempo misura la distanza dalle coeve *Elegie renane*, di cui da Bonn scriveva ai familiari: «libro assai triste, ma che stimo di molto superiore a tutto ciò che io abbia scritto finora»<sup>47</sup>. All'insegna dell'ossimoro, d'altra parte, Pirandello intende anche la sua *Zampogna*, riassunta nel motto *in tristitia hilaris* a Pietro Mastri in una cartolina di primo Novecento<sup>48</sup>.

Ossimoriche, dunque le *Römische* goethiane, che si avviano ad entrare così nell'orbita dell'umorismo pirandelliano: non sarà certo un caso che il traduttore fondi la propria versione sul rilievo dato al conflitto tra forma elegiaca e contenuto 'giocondo', imponendosi il rispetto della scelta metrica, cui d'altra parte lo stesso Goethe aveva richiamato l'attenzione nei *Gespräche mit Goethe*. Nella storia della ricezione delle *Römische Elegien*, Pirandello è il primo infatti (se diamo fede alle testimonianze epistolari del 1892) ad abbandonare l'endecasillabo sciolto, adottando la coppia di settenario+novenario e settenario+settenario per rendere il distico elegiaco<sup>49</sup>.

<sup>45</sup> ENRICO CORRADINI, *Elegie romane*, «Germinal. Giornale d'arte», 10 luglio 1892, 30: «Giova però osservare, che mentre nel Goethe, questo movimento è vero, umano, spiegabilissimo, nel D'Annunzio, dato lo stato psicologico, in cui si finge il poeta, diventa inesplicabile ed ha tutti i caratteri della falsità. Può commentarsi con i versi del Goethe, cioè può dirsi che deriva da quelli; ma in se stesso non è né sincero, né vero. Troppe volte nel poeta abruzzese l'imitazione tien luogo della spontaneità e la falsità e l'artificio della verità e della verità» (p. 3).

<sup>46</sup> PIRANDELLO, *Le «Elegie romane» del Goethe*, cit.; e cfr. GUIDORIZZI, *Il giovane Pirandello e la Germania*, cit., p. 387.

<sup>47</sup> Pirandello ai familiari, 17 novembre 1889, in *LdB*, lett. XIV, p. 60.

<sup>48</sup> Cfr. Pirandello a Pietro Mastri, cartolina postale, 12 giugno 1901, in PROVIDENTI, *Nuove archeologie*, cit., lett. II, p. 36.

<sup>49</sup> La scelta pirandelliana è supportata da una conoscenza tutt'altro che episodica dei fenomeni metrici, come testimoniano la varietà e la precisione dei modelli formali adottati sin da *Mal giocondo*, e come ribadiscono le lettere di Pirandello a Orvieto [1901], in *Ci*, lett. XVI, p. 283: «Le invio la prima parte d'un articolo, in cui ho raccolto la parte polemica d'un mio lungo studio su la Metrica, che mi costa parecchi anni di assiduo lavoro. Mi sembra che questo articolo possa

Il metro, cui, come si è visto, Pirandello si converte non appena giunto a Bonn, era stato istituzionalizzato proprio da D'Annunzio nelle sue *Elegie romane*, parimenti dedicate ad un poeta (Enrico Nencioni). Lo speculare omaggio pirandelliano a Ugo Fleres cela una sottile allusione polemica al *vero vate* Goethe: l'«originale» rivelato dal traduttore affinché si potesse più circostanziatamente valutare la «copia» dannunziana:

Quando a la boreal nebbia che stese,  
lunga stagion, sui miei più caldi amori  
sua grigia notte, ai nordici rigori  
volsi le spalle, e alfin del mio paese  
il chiaro ciel rividi e gli splendori,  
nel sorriso d'April, diletto mese;  
da la dolcezza che nel cor mi scese  
sbocciar gli affetti, come tanti fiori.

E Roma salutai con la possente  
voce del *Vate*, che oblio più non teme,  
teco volgendo l'*Elegia* ridente,

Ugo, e i nostri pensier con insueta  
rispondenza rifletteano insieme  
i *giocondi* fantasmi del Poeta.

In questo omaggio, Pirandello riconosce che l'unica poesia elegiaca ancora possibile è quella che canta non la malinconia, ma l'ossimorica condizione di un *male giocondo*, della poesia stessa, cioè, sgorgata dalla più cupa meditazione e unica fonte di gioia (l'appagamento estetico).

vivamente interessare tutti i cultori di poesia, e non debba passare inosservato. È addirittura rivoluzionario! E sarà come una iniezione di ossigeno, alla maniera del dott. Ox, ai parrucconi della scienza metrica»; e da Roma, 11 marzo 1902, *ibid.*, lett. XXIII, p. 291, accusando la ricezione della raccolta di Orvieto, *Verso l'Oriente*: «No, carissimo: qui non si tratta di pedanteria, né di misonismo, si tratta dell'essenza stessa della poesia. Essere o non essere. È vero o non è vero che i tempi esistono naturalmente nelle parole? Dalla disposizione dei tempi, dall'accordo cioè degli elementi armonici delle parole, nasce il ritmo. Se tu distruggi la simmetria, distruggi il verso. In che differisce, infatti, il ritmo della prosa da quello della poesia? Differisce solo in questo: che il periodo poetico è un numero fisso di tempi, mentre il periodo prosastico è indeterminato. Che cosa significa comporre un ritmo? Significa collocare i tempi (parole), in periodi (versi) determinati per il numero dei tempi e per la loro qualità e corrispondenza. Ora, se tu non tieni più conto dei tempi insiti nelle parole, e distruggi i periodi alterando il numero dei tempi e la loro qualità e la loro corrispondenza, tu distruggi necessariamente anche il ritmo, e non fai più versi. Senza regole, non si fanno versi». Si leggano anche le lettere di Pirandello a Pietro Matri, in *PROVIDENTI, Nuove archeologie*, cit., pp. 31-51.

*La ridente elegia*

Pirandello torna sulla componente 'gioiosa' delle *Römische Elegien* in un breve scritto di presentazione della raccolta goethiana apparso nel 1902 su «Capitan Fracassa»: «Non sarà discaro ai lettori un ricordo più particolareggiato dell'opera del Goethe, in cui questo sentimento del suo rinascere e la gioia, l'ebbrezza del vivere, provati durante il suo viaggio in Italia, trovarono la più felice espressione artistica»<sup>50</sup>. Le *Römische Elegien* dunque sarebbero, per Pirandello, il controcanto gioioso e sentimentale della *Italienische Reise*: una lettura critica che, come vedremo, si traduce in una precisa valorizzazione della nota squillante della gioia, un sentimento intorno al quale si addensa la traduzione pirandelliana e il cui scandaglio, ora, potrà forse rendere conto del metodo traduttorio del girgentino.

Il termine 'gioia' e i suoi derivati compaiono nella traduzione di Pirandello nove volte, dove traducono: *Genuß* (il piacere), *Freude* (la gioia), *Zufriedenheit* (l'appagamento), *Glücklich* (la felicità del soggetto), *Behagen* (il contento) e *schönsten Moment* (il più bel momento). Di fatto, dunque, Pirandello procede a un'assimilazione di una serie di stati d'animo imparentati, ma che in Goethe vengono opportunamente distinti:

V, 3-4: Qui seguo il consiglio, a l'opre mi do dei maggiori  
con premurosa mano, sempre con nuova gioia (*Genuß*).

IX, 9-10: Poiché tra gli altri doni Amore le diè di svegliare  
La gioia, come prima, quasi in cener, s'attuti (*Freude*)

XII, 7: Celebriam la festa con gioia, in segreto, or noi due (*freudig*)

XII, 34: Né alcuna frode reca il giojr nostro al mondo (*Zufriedenheit*)

XV, 48: Gioja! e non sta scoccando? No; ma già tre n'ascolto. (*Glücklich*)

XVII, 3: Solo un cane sovente io odo con gioia latrare (*Behagen*)

XVIII, 7: Se nel momento in cui più bella ti s'offre la gioia (*schönsten Moment*)

XIX, 22: vincitore ei diviene; sposo con gioia il dico (*Freuden*)

XIX, 61-62: al santocchio, | Tra il peccato e il bisogno, semina amare gioje. (*Genuß*)

<sup>50</sup> PIRANDELLO, *Le «Elegie romane» del Goethe*, cit., p. 935, corsivo mio.

Il confronto con le scelte traduttorie concorrenti potrà illuminare quella che potrebbe apparire una semplificazione linguistica o una indebita assimilazione. Assai più parco, ad esempio, Guerrieri-Gonzaga, che usa il termine «gioja» solo tre volte, rispettivamente nella IX (*Freude* | Pirandello: «gioja»), nella XV (*Glücklich* | Pirandello: «caldo saluto») e nella XIX (*Freuden* | Pirandello: «gioja»). Più 'gioiosa' la versione di Gnoli, con 6 occorrenze: VIII (*entzückt* | Gnoli: «son gioja» | Pirandello: «ristorata»); IX (*Freude* | Gnoli: «gioja» | Pirandello: «gioja»); XII (*in Stillen freudig* | Gnoli: «gioja secreta» | Pirandello: «segreto divino»); XV (*Glücklich* | Gnoli: «gioja» | Pirandello: «gioco»); XIX (*Freuden* | Gnoli: «giojosamente» | Pirandello: «gioja»); XIX (*freute* | Gnoli: «gioi» | Pirandello: «s'allegria»); nonché quella di Maffei, sostanzialmente sullo stesso gradiente: XIII (*Genuß* | Maffei: «gioja» | Pirandello: «[del puro contemplare] il diletto»); XVII (*Behagen* | Maffei: «gioja» | Pirandello: «gioja»); XVIII (*macht mein Glück* | Maffei: «È la mia gioja» | Pirandello: «mi rende felice»); XIX (*Freuden* | Maffei: «gioja» | Pirandello: «gioja»). Macina Gervasio, invece, mostra di aver recepito la centralità di questo sentimento che compare sette volte: III (*lauten Fest* | Macina Gervasio: «festa gioiosa» | Pirandello: «grande festa»); IX (*Freude* | Macina Gervasio: «gioia» | Pirandello: «gioia»); XIII (*freudig Erwachen* | Macina Gervasio: «qual gioioso risveglio» | Pirandello: «qual dolce destarsi»); XIII (*Denkmal der Lust* | Macina Gervasio: «memoria de la gioia» | Pirandello: «ricordo del piacere»); XIII (*den stillen Genuß reiner Betrachtung* | Macina Gervasio: «la gioia del pur contemplare» | Pirandello: «del puro contemplare [...] il diletto»); XVIII (*macht mein Glück* | Macina Gervasio: «gioja» | Pirandello: «mi rende felice»); XIX (*Freuden* | Macina Gervasio: «gioja» | Pirandello: «gioja») <sup>51</sup>.

Ben più del dato quantitativo, tuttavia, rileva quello semantico. Pirandello utilizza, infatti, il termine 'gioia' in relazione a due campi dell'esperienza, e solo a questi: l'amore, nella sua componente sensuale e intellettuale, e la creazione artistica<sup>52</sup>. La coerenza di questa scelta risalta, ad esempio, dallo scarto rispetto alla versione maffeiana (la più autorevole per Pirandello) della XIII elegia: Maffei utilizza il termine «gioja» per descrivere il piacere della visione suscitato dal corpo della donna; un piacere

<sup>51</sup> Non è possibile un'indagine quantitativa della versione di Emilio Teza, in quanto ci troviamo di fronte a una traduzione parziale.

<sup>52</sup> Stesso duplice significato assume *gioja* in *Ciascuno a suo modo* (e nella fonte *Si gira*), dove allude al piacere erotico provato dal possesso del corpo di Delia Morello e a quello estetico raggiunto dal possesso della sua immagine nella creazione artistica che se ne procura il pittore Giorgio Salvi.



visivo legato a un oggetto naturale, in cui non interviene né la sfera della creazione artistica/poetica (non è dunque un piacere estetico), né quella del godimento carnale; la visione della donna, che in Pirandello è «puro contemplare», genererà nella versione dell'agrigentino «diletto», non «gioja»:

Maffei, XIII

La man le stringo,  
Ed aprir que' celesti occhi la veggo.  
Oh no! ch'io possa vagheggiarla in calma!  
Non vi aprite, occhi belli! Ebbre, confuso  
Mi fate voi, né la tacita gioja  
Di mirar le sue membra a me lasciate.

Pirandello, XIII, 45-48

A una stretta di mano io veggo i begli occhi  
di nuovo  
Aprirsi. Oh no! ch'io possa ancora un po' mirarla.  
Non vi aprite! voi ebbro, confuso mi fate; rubate  
Del *puro contemplare* a me presto il diletto.

Altrettanto significativa la diversa resa del piacere innescato dalla memoria: nell'elegia XV Goethe si ripromette di salutare più festosamente le osterie romane giacché in una di loro ha incontrato Faustina in compagnia dello zio; nella XVII, è l'abbaia del cane che ricorda a Goethe una notte in cui l'animale segnalò l'arrivo dell'amata. Il meccanismo memoriale è simile, ma è diverso il contenuto del ricordo: la vista nella XV, la notte d'amore nella XVII; così che Pirandello renderà il primo con «caldo saluto», il secondo con «gioja» (*Behagen*); la scelta lessicale va confrontata, in negativo, con quelle di Guerrieri-Gonzaga, un altro precedente che Pirandello vagliò con cura (come dimostra la similarità degli esiti traduttori):

Guerrieri-Gonzaga, XV

E con più gioja  
D'oggi in poi vi saluto, o voi cantine,  
[...] Oggi la Bella mia voi mi mostraste  
Accompagnata dallo zio

Pirandello, XV, 5-7

E d'ora innanzi, voi mèscite, abbiate un più  
caldo  
Da me saluto, oh voi, care osterie romane!  
Ch'oggi veder la Bella mi date, a cui scorta  
è lo zio

Guerrieri-Gonzaga, XVII:

Uno solo  
Ho gran piacer d'udirlo: il cane è questo  
Che il mio vicino s'educò. Una volta  
Quando venia da me segretamente  
L'amica, le abbajò scoprendo quasi  
Il nostro arcano. Or se latrar lo sento  
Dico sempre fra me: vien la mia bella!  
O penso al tempo che aspettata venne.

Pirandello, XVII, 6-8

Solo un cane sovente io odo con gioja latrare,  
E questo è il cane, che s'allevò 'l vicino.  
Esso a la mia fanciulla un giorno abbajava,  
quand'ella  
Veniva furtiva, e quasi n'era il mister tradito.  
Ora, appena l'ascolto, mi dico pur sempre:  
ella viene?  
O ripenso quel tempo, che l'Attesa venia.

Un'ultima esemplificazione rispetto alle scelte lessicali di Macina Gervasio nella XIII elegia, che rende «gioioso» il risveglio con l'amata dopo una notte d'amore; ma non Pirandello per il quale è semplicemente «dolce» (una delle poche occorrenze del termine, che riacquista nella versione pirandelliana una sua precisa area semantica, dopo secoli di usi generici); nello stesso distico, mentre per la Macina Gervasio è la memoria della gioia ad assopire gli amanti, in Pirandello, più opportunamente, è il «ricordo del piacere», inteso ora come spossamento fisico e appagamento, coraggiosamente prossimo alla 'lussuria' goethiana («Mir das Denkmal der Lust, die in den Schlaf uns gewiegt!» XIII, 40): non che quella pirandelliana possa dirsi una versione 'audace', ma è certo che nel panorama delle versioni di fine secolo le vada riconosciuta almeno una più precisa nozione della pagana sensualità delle *Römische Elegien*, se non anche l'ardito tentativo di fare del poeta di Frankfurt am Main un precursore dell'umorismo.