



LEVIA GRAVIA

Anno XX

Quaderno annuale

DIREZIONE

Mariarosa MASOERO e Patrizia PELLIZZARI

COMITATO EDITORIALE

Clara ALLASIA, Valter BOGGIONE, Davide DALMAS, Paolo LUPARIA, Beatrice MANETTI,  
Laura NAY, Gabriella OLIVERO, Massimiliano TORTORA, Giuseppe ZACCARIA

COMITATO SCIENTIFICO

Gabriella ALBANESE (Pisa), Giancarlo ALFANO (Napoli), Alberto BENISCELLI (Genova),  
Smaranda ELIAN SBARATU (Bucarest), Jane EVERSON (Londra),  
Silvia FABRIZIO COSTA (Caen), Denis FERRARIS (Parigi), Jean-Louis FOURNEL (Parigi e Lione),  
Monica LANZILLOTTA (Cosenza), Giulio LUGHI (Torino),  
Salvatore Silvano NIGRO (Milano), Éanna Ó CEALLACHÁIN (Glasgow),  
Lino PERTILE (Villa I Tatti - Firenze), Mark PIETRALUNGA (Tallahassee, Florida),  
Paolo PROCACCIOLI (Toscia), Vittorio RODA (Bologna), Hanna SERKOWSKA (Varsavia),  
Emmanuela TANDELLO (Oxford)

SEGRETERIA DI REDAZIONE

Elisabetta PITOTTO

«Levia Gravia» is an International Peer-reviewed Journal.

Il quaderno è redatto dalle Università di Torino e del Piemonte Orientale  
Dipartimento di Studi Umanistici (via Sant'Ottavio, 20 - 10124 Torino)  
<https://unito.academia.edu/LeviaGravia>

Registrato presso il Tribunale di Alessandria al nr. 652 (10 novembre 2010)  
Direttore Responsabile: Lorenzo Massobrio

*Condizioni di abbonamento*

Abbonamento annuo: € 30,00 (più spese di spedizione variabili, per l'estero, da Paese a Paese)  
Abbonamento a due annate: € 60,00 (più spese di spedizione variabili, per l'estero, da Paese a Paese)

Il pagamento può essere effettuato tramite:

- versamento su conto corrente postale n. 10096154 (IBAN IT64X0760110400000010096154) intestato alle Edizioni dell'Orso S.r.l.
- bonifico bancario su conto corrente n. 15892 (IBAN IT22J0306910400100000015892) a favore delle Edizioni dell'Orso S.r.l.
- carta di credito (circuito Paypal) attraverso il link <http://www.ediorso.it/cc/index.html>

# *Levia Gravia*

Quaderno annuale  
di letteratura italiana

XX (2018)

Scrittori che traducono scrittori  
Traduzioni “d’autore” da classici latini e greci  
nella letteratura italiana del Novecento

*a cura di*

Monica Lanzillotta



Edizioni dell'Orso  
Alessandria

©

Copyright by Edizioni dell'Orso S.r.l.

15121 Alessandria, via Rattazzi 47

Tel. 0131.252349 – Fax 0131.257567

E-mail: [info@ediorso.it](mailto:info@ediorso.it)

<http://www.ediorso.it>

Cura redazionale: Patrizia Pellizzari, Elisabetta Pitotto

Redazione informatica e impaginazione a cura di Francesca Cattina  
([francesca.cattina@gmail.com](mailto:francesca.cattina@gmail.com))

Grafica della copertina a cura di Paolo Ferrero  
([paolo.ferrero@nethouse.it](mailto:paolo.ferrero@nethouse.it))

*È vietata la riproduzione, anche parziale, non autorizzata, con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la fotocopia, anche a uso interno o didattico. L'illecito sarà penalmente perseguibile a norma dell'art. 171 della Legge n. 633 del 22.04.1941*

ISSN 1591-7630

ISBN 978-88-6274-953-4

## INDICE

	<i>pag.</i>
MONICA LANZILLOTTA, <i>Introduzione</i>	1
FRANCESCA IRENE SENSINI, <i>Pascoli traduttore dal greco: filologia e poesia «con gli eccessi dei suoi pregi»</i>	5
GIUSEPPE DINO BALDI, « <i>Togliere siepi e clausure ai sentieri di Parnaso</i> ». Jolanda De Blasi traduttrice di Omero	29
ANDREA CERICA, <i>Tra Gallavotti, Coppola, Quasimodo e Bemporad. La Saffo di Pasolini</i>	51
RAFFAELLA VICCEI, « <i>Sempre caro mi sei</i> » (Al 23). La 'Alkestis' euripidea tradotta da Camillo Sbarbaro	69
SOTERA FORNARO, <i>L'«Iliade» sacra di Cristina Campo e Simone Weil</i>	89
FRANÇOIS LIVI, « <i>Andavamo dove ci avevi detto, / Nobile Ulisse [...]</i> ». Ungaretti traduttore di Omero	107
GIOVANNI BARBERI SQUAROTTI, « <i>Questo catullino sfrontato</i> ». Ceronetti traduttore di Catullo	123
GIUSTO TRAINA, « <i>Una testimonianza schiumosamente libera</i> ». Guido Ceronetti traduttore delle 'Satire' di Giovenale	145
ELEONORA CAVALLINI, <i>Imitazioni o traduzioni? Leonardo Sinisgalli e l'«Antologia Palatina»</i>	157
GIUSEPPE LO CASTRO, <i>La «lotta per raggiungere la parola»</i> . Jolanda Insauna traduttrice da Saffo al 'De amore'	171

	<i>pag.</i>
ADDOLORATA BELLANOVA, <i>Tragedie siciliane: la Tauride di Vincenzo Consolo</i>	189
ANGELA FRANCESCA GERACE, «L'esperienza dell'antico»: <i>'La Mosella' di Ausonio tradotta da Giuseppe Pontiggia</i>	207
MASSIMO GIOSEFFI, <i>Voci d'echi lontane. Franco Fortini traduttore di Orazio</i>	231
MONICA LANZILLOTTA, <i>Travasar «da voce a voce»: le 'Metamorfosi' di Ovidio tradotte da Vittorio Sermonti</i>	247
—————	
Abstracts	273

MASSIMO GIOSEFFI

VOCI D'ECHI LONTANE.  
FRANCO FORTINI TRADUTTORE DI ORAZIO

La bibliografia su Fortini traduttore è ancora dominata, nonostante i quasi trent'anni di distanza, dal libro di Anna Manfredi dedicato alle traduzioni da Paul Éluard.<sup>1</sup> Il francese, come anche il latino, non è stato forse la lingua seconda più praticata da Fortini, ma merito di quel volume è aver fissato una serie di categorie, valide pure nel nostro caso. Mi spiego. Nato a Firenze nel 1917, e lì formatosi, Fortini ha sviluppato come attività principali quelle di poeta e pubblicitista. Le sue traduzioni, in genere, nascono per due ragioni complementari: alcune sono parte obbligata di un percorso e una tensione politica che in Fortini non vengono mai meno, e che prevedono sempre una messa a servizio del letterato rispetto al pubblico cui si rivolge e verso il quale indirizza la propria azione. È il caso delle traduzioni da Brecht, Goethe, Kafka, Simone Weil e perfino del volume su Mao, giusto per fare alcuni nomi.<sup>2</sup> L'altra motivazione è più personale, una sorta di omaggio del poeta Fortini ad autori che hanno fatto parte della sua storia intellettuale: un omaggio, però, che tende a diventare, nella maggior parte dei casi, una sorta di lotta, una resa dei conti di cui la traduzione si fa occasione e veicolo. È appunto il caso di Éluard, poeta prima amato, poi rifiutato per la sua poetica troppo borghese, ma proprio per questo ampiamente tradotto, in una sorta di appropriazione prima dell'espulsione e della liquidazione, quasi un obbligo connesso a una verifica del proprio passato. È probabilmente anche il caso di Gide e di Proust; come vedremo – o almeno, come propongo – è il caso di

---

<sup>1</sup> Anna Manfredi, *Fortini traduttore di Eluard*, Lucca, Pacini Fazzi, 1992. Su Fortini traduttore (ma anche su Fortini teorico della traduzione, o oggetto di traduzioni altrui) segnalo il convegno tenutosi a Siena il 2-4 novembre 2017. Alla data in cui scrivo, una serie di interventi, opportunamente registrata, è disponibile on-line a cura di Lorenzo Pallini, sul sito <https://vimeo.com/channels/francofortini>.

<sup>2</sup> Una silloge di diciannove poesie di Mao-Tze-Tung fu pubblicata da Garzanti nel 1976, per le cure di Franco De Poli e con l'introduzione di Franco Fortini. Gli altri autori citati nel testo sono tutti stati tradotti a più riprese da Fortini. Per la bibliografia in merito, rimando al volume *Bibliografia degli scritti di Franco Fortini*, a cura di M. Marchi, E. Nencini, Siena, Quodlibet, 2012, parzialmente consultabile sul sito dell'associazione «L'ospite ingrato», Rivista del Centro Interdipartimentale di Ricerca "Franco Fortini" dell'Università di Siena (= [www.ospiteingrato.unisi.it](http://www.ospiteingrato.unisi.it)).

Orazio, per il quale vale un'ulteriore, doppia motivazione. Da una parte c'è infatti il ritorno a un poeta legato alla gioventù fiorentina di Fortini;<sup>3</sup> dall'altro, Orazio è un "bene rifugio" in un momento di depressione e di ricerca di conforto. Le traduzioni da questo poeta sono opera di un Fortini anziano, vicino alla morte, deluso, in parte chiuso su se stesso, non più troppo sicuro di parlare a un pubblico disposto a sentirlo e a seguirlo, e che anche nel riferirsi a eventi storici di grande portata sceglie un tono sorprendente e straniato, leggero ed ironico, ripiegato sul quotidiano personale.<sup>4</sup> Al libro della Manfredi, già ricordato, dobbiamo un'altra importante precisazione, della quale farò ampiamente uso. Come dimostra con più prese di posizione esplicite Fortini stesso,<sup>5</sup> tradurre è, per lui, una parte dell'interpretare, non del poetare. Non a caso, nella premessa alla traduzione del *Faust* di Goethe (Milano, Mondadori, 1970), egli ha connesso la traduzione alla saggistica, non alla produzione letteraria e poetica, che a suo dire è un'altra cosa. E, tornando più volte sull'argomento, non ha mai mancato di sottolineare come l'approccio corretto a un autore che si sia espresso in una lingua diversa dalla nostra debba passare prima di tutto attraverso una "sana" operazione filologica, ossia attraverso la ricostruzione del testo che si vuole interpretare; poi, attraverso la sua traduzione, che si fa quindi momento necessario della comprensione, perfino quando si presenti, inevitabilmente, come un rifacimento lontano e diverso del testo di partenza, a causa dell'eccessiva distanza fra i mondi che dovrebbe connettere (quello dell'Autore e quello del Lettore che non sia in grado di accostarsi da solo all'Autore, e abbia perciò bisogno della traduzione per affrancarsi da una situazione di *handicap*).<sup>6</sup> Per Fortini è infatti essenziale che una traduzione esprima soprattutto la sfera psicologica

---

<sup>3</sup> E alla figura di Giorgio Pasquali, lettore ed esegeta di Orazio. Su questo rimando al mio *Dalla parte del latino. Citazioni classiche in tre autori del Novecento*, in *Uso, riuso e abuso dei testi classici*, a cura di M. Gioseffi, Milano, LED, 2010, pp. 303-355 (ma per Fortini cfr. in partic. pp. 320-340).

<sup>4</sup> Penso alla concomitanza cronologica delle traduzioni con opere come le *Sette canzonette del Golfo*, dedicate alla cosiddetta "prima Guerra del Golfo" (1991). Le canzonette hanno generato pareri critici contrastanti, e non è questa la sede per tentarne una ricostruzione: rimando, in proposito, all'articolo di Francesco Diaco, *Per una rilettura delle 'Canzonette del Golfo'*, in «L'ospite ingrato», 28 gennaio 2016, reperibile alla pagina internet <http://www.ospiteingrato.unisi.it/per-una-rilettura-delle-canzonette-del-golfo/>.

<sup>5</sup> Soprattutto, ma non solo, nei testi inclusi nei *Saggi italiani* (Bari, De Donato, 1974) e nelle tarde *Lezioni sulla traduzione* del 1989, un seminario napoletano edito dopo la morte del poeta, a cura di M.V. Tirinato, Siena, Quodlibet, 2011.

<sup>6</sup> Su questo resta prezioso il già ricordato volume di Manfredi, *Fortini traduttore di Eluard*, cit.



dell'originale, quella etnologica e quella sociologica, che solo essa è in grado di cogliere appieno, perché è obbligata a tentare un ricalco dell'opera di partenza, scavando più in profondità del semplice commento. Meno importa invece il rispetto della *facies* fonologica, morfologica, sintattica e perfino, se è il caso, di quella lessicale e semantica del testo che si traduce. La traduzione, dunque, non può mai essere un'impresa accademica e paludata, perché risulterebbe troppo tesa a un'impossibile restituzione letterale dell'originale; ma, anche quando sia d'autore, e anche quando (come vedremo) comporti un rifacimento *ex novo* dell'originale, non può essere nemmeno un'opera d'arte autonoma e a sé stante, una ricreazione nella quale conti più il traduttore dell'autore. La traduzione deve avere il coraggio e l'umiltà di farsi opera di servizio, al servizio dell'Autore e del Lettore.<sup>7</sup>

Se questi possono essere considerati – un po' sommariamente espressi – i principi generali sui quali si fonda il tradurre in Fortini, nel caso specifico di Orazio ci troviamo davanti a due particolarità. La prima è che il *corpus* delle traduzioni a nostra disposizione è decisamente ristretto; ed è, come già accennavo, tutto tardo (gli ultimi anni di vita del poeta); inoltre, questo *corpus* nasce all'inizio da un'esigenza esterna, e solo in seguito conosce uno sviluppo autonomo e personale. Seconda difficoltà, che però è un poco la conseguenza della prima, è che mentre le altre traduzioni Fortini in genere le fa precedere da introduzioni più o meno ampie nelle quali sono espressi i criteri della propria opera, per le traduzioni da Orazio non disponiamo, che io sappia, di nessuna dichiarazione esplicita dell'autore. È giunto tuttavia il momento, a questo punto, di ripercorrere brevemente la storia dei rapporti di Fortini con Orazio, un compito che avevo già tracciato, in sostanza, nell'articolo del 2010. Qui ricordo solo pochi dati. Come dicevo all'inizio, Fortini si era formato a Firenze e lì aveva frequentato per un certo tempo Giorgio Pasquali, un oraziano di ferro,<sup>8</sup> del quale non aveva solo seguito i corsi universitari, ma che aveva incontrato spesso anche fuori dalle aule accademiche – prima con una certa ammirazione, considerandolo un maestro

---

<sup>7</sup> Nel 1989, calcando ulteriormente questa idea, ma riconoscendone anche il tradimento continuo, perfino personale, Fortini arriverà a dire che si dovrebbe perseguire il minimo di soggettività e di invenzione poetica a favore del massimo del rigore filologico e storico, sino a fornire, se necessario, la possibilità al lettore del «do-it-yourself».

<sup>8</sup> All'ampia bibliografia su Pasquali, già in parte elencata nel saggio *Dalla parte del latino...*, cit., aggiungo la voce nel frattempo redatta per il *Dizionario Biografico degli Italiani* da Antonio La Penna (2014), consultabile on-line all'indirizzo [http://www.treccani.it/enciclopedia/giorgio-pasquali\\_%28Dizionario-Biografico%29](http://www.treccani.it/enciclopedia/giorgio-pasquali_%28Dizionario-Biografico%29).

di vita e di libertà; poi con un certo distacco,<sup>9</sup> del Maestro di un tempo scorrendo ora soprattutto le umane debolezze, le incertezze, le vanità superficiali.<sup>10</sup> Benché naturalmente Orazio non sia l'unico autore classico riaffiorante nella biografia di Fortini,<sup>11</sup> è però certamente quello che, come in una sorta di percorso carsico, più frequentemente e più lungamente vi compare. Ne cita un sintagma come titolo di una propria poesia (*Vice veris*, in *Foglio di via*, Torino, Einaudi, 1946); lo usa come cartina al tornasole per giudicare un certo modo, che considera affine, di fare poesia; vi fa allusione criptica, o esplicita citazione, all'interno dei propri versi; accetta di introdurre la traduzione dei *carmina* realizzata dall'amico Roberto Lerici; se ne avvale come nume ispiratore in proprie composizioni.<sup>12</sup>

Ma veniamo alle traduzioni. La prima, in termini di tempi, nasce da un'esigenza puramente pratica, come dicevo, ossia la partecipazione, nel 1993, a un'impresa ideata per Bompiani da Vincenzo Guarracino, e cioè l'antologia a più mani *Poeti latini tradotti da scrittori italiani contemporanei*. Guarracino (1948-) traduttore, saggista, poeta, aveva collaborato con Bompiani per una traduzione dei *Lirici Greci*, sulle orme di Quasimodo, pubblicata nel 1991.<sup>13</sup> Da qui l'idea di un'antologia più ampia, in cui poeti e scrittori italiani, all'epoca tutti viventi, erano invitati a tradurre brani più o meno lunghi di poeti latini. L'antologia è molto ricca, sia per numero di testi presi in considerazione, sia per numero di autori che vi si sono prestati come traduttori. Si struttura in due volumi, disposti cronologicamente secondo gli autori latini, dal terzo secolo avanti Cristo al settimo dopo Cristo. Uno stesso autore può

---

<sup>9</sup> Ma va ricordato che la testimonianza è resa a distanza di anni, e naturalmente deve essere depurata della polvere e dell'acredine – e anche della chiarezza critica – accumulate nel frattempo.

<sup>10</sup> Come mentore degli anni fiorentini Fortini riconoscerà semmai, a posteriori, Giacomo Noventa.

<sup>11</sup> Un poeta, comunque, che non ama fare mostra della propria dottrina, e che non si concede facilmente delle citazioni classiche.

<sup>12</sup> *Da un'Arte Poetica*, ad esempio, un testo presente nella raccolta postuma, *Poesie inedite*, Torino, Einaudi, 1995, pubblicata un anno dopo la morte. Per ulteriori dettagli rinvio all'articolo *Dalla parte del latino...*, cit.

<sup>13</sup> Per la quale cfr. Federico Condello, "Cinquant'anni dopo Quasimodo": lirici greci e poeti italiani contemporanei (un dialogo fra sordi), in "Un compito infinito". Testi classici e traduzioni d'autore nel Novecento italiano, a cura di F. Condello, A. Rodighiero, Bologna, BUP, 2015, pp. 95-119; Eleonora Cavallini, *Introduzione*, in *Scrittori che traducono scrittori. Traduzioni 'd'autore' da classici latini e greci nella letteratura italiana del Novecento*, a cura di E. Cavallini, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2017, pp. VII-XXIX (in partic. pp. XIX-XX). In precedenza, Guarracino aveva curato, per lo stesso editore, una raccolta dei *carmina* di Catullo, 1986, e una delle testimonianze e dei frammenti di Pitagora, 1987.

essere affidato (con composizioni diverse) a più traduttori, e uno stesso traduttore può impegnarsi su più di un poeta latino. Composizioni brevi vengono proposte per esteso, composizioni lunghe per saggi antologici. Prevala una visione lirica della poesia antica, che privilegia l'incontro con *carmina* o con testi che siano riducibili alla misura e alla struttura di un *carmen*.<sup>14</sup> Fortini si impegna con una sola traduzione, l'ode I 11 di Orazio, *Tu ne quaesieris*. Alla medesima ode ritorna, poco prima di morire, nel suo ultimo volume di poesia, *Composita solvantur* (Torino, Einaudi, 1994). Qui, nella sezione finale dedicata a brevi composizioni derivate da modelli (non solo antichi), appare la sua traduzione più nota e studiata, ossia di nuovo una resa di Orazio, I 11, ora presentata con il titolo *Orazio al bordello basco*. Infine, nel 1995, un anno dopo la morte di Fortini, Einaudi pubblica, per le cure di Pier Vincenzo Mengaldo, un breve volume di *Poesie inedite*, fra le quali, un po' inaspettatamente, troviamo un'ulteriore traduzione oraziana, quella dell'ode dedicata al *Fons Bandusiae* (III 13).

Ora, come dicevo, e come possiamo facilmente comprendere, proprio *Orazio al bordello basco* è stato il testo più studiato.<sup>15</sup> Le ragioni sono ovvie. Portando avanti (e all'estremo) quello che forse solo Ezra Pound aveva osato sperimentare con il suo Properzio,<sup>16</sup> Fortini realizza una traduzione che punta al suono, non al senso. Il calco fonico è cioè quanto determina le scelte di traduzione,<sup>17</sup> senza rispetto né dell'originale latino, che viene inevitabilmen-

---

<sup>14</sup> Per questo, ad esempio, Lucrezio vi appare meglio e più di Virgilio o della tradizione satirica e largo spazio trovano soprattutto i poeti lirici ed elegiaci: cfr. Marco Fucecchi, "Venit odoratos Elegia nexa capillos": *l'elegia latina in alcune traduzioni di poeti italiani contemporanei*, in "Un compito infinito"..., cit., pp. 121-131.

<sup>15</sup> Cfr. Leopoldo Gamberale, *Non solo classici, non solo letteratura*, in «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», n.s., LXXIX (2005), pp. 127-151 (in partic. le pp. 146-147); Alessandro Fo, *Ancora sulla presenza dei classici nella poesia italiana contemporanea*, in «Semicerchio», XXVI-XXVII (2002), pp. 24-52 (per Fortini, p. 47). Sulle traduzioni novecentesche di Orazio cfr. anche, più in generale, Paolo Fedeli, *Tradurre poesia, tradurre Orazio*, in *La traduzione dei classici greci e latini in Italia oggi. Problemi, prospettive, iniziative editoriali*. Atti del Convegno Internazionale, Macerata, 20-22 aprile 1989, a cura di P. Janni, I. Mazzini, Macerata, Università degli Studi di Macerata, 1991, pp. 25-42.

<sup>16</sup> In *Homage to Sextus Propertius* (1919). In sede di discussione, Giovanni Barberi Squarotti mi ha giustamente ricordato il caso del *Catullo* tradotto per Einaudi da Guido Ceronetti, nel 1969. Fortini era stato critico con quella traduzione: cfr. Franco Fortini, *Traduzione e rifacimento*, in *Saggi ed epigrammi*, a cura di L. Lenzini, Milano, Mondadori, 2003, pp. 818-838, e Id., *Dei compensi della versione in poesia*, in *La traduzione del testo poetico*, a cura di F. Buffoni, Milano, Marcos y Marcos, 2004, pp. 72-77.

<sup>17</sup> Ovviamente, leggendo il testo latino nella cosiddetta pronuncia ecclesiastica.

te stravolto nella nuova veste, né di una eccessiva continuità del testo finale, quello che esce dalla traduzione.

Tu ne quaesieris, scire nefas, quem mihi, quem tibi  
finem di dederint, Leuconoe, nec Babylonios  
temptaris numeros. Ut melius, quidquid erit, pati!  
Seu plures hiemes seu tribuit Iuppiter ultimam,  
quae nunc oppositis debilitat pumicibus mare  
Tyrrhenum, sapias, vina liques, et spatio brevi  
spem longam reseces. Dum loquimur, fugerit invida  
aetas: carpe diem, quam minimum credula postero.

Tu, neh, chi è serio uscire lo fai. Che mucchi, che tibie  
fini, di dèe, a un *drink*, Leucònoe, che al *Babylone*  
tendevi i numeri! Meglio qui checche arrapàte  
(sia plurinsieme sia in tribù: hippies tre?); l'ultima  
che in coppia di seta debilita, pomícia, da fare  
un treno... Lo sai? Vini e liquori e il pazzo in breve  
spelunca rese il cesso. Tum, occhio, tum! Fugge livida  
l'E.T.A. Corpodío, a che omínidi credi? È là il poster.

Il calco può essere alle volte strettissimo, come quando l'incipitario (e perciò inamovibile) «Tu ne [quaesieris]» diviene il fonicamente identico, seppure variato di senso, «Tu, neh», conservando la memoria del suono, ma iniziando l'operazione di mutamento e demolizione del significato, con il passaggio di «ne» da congiunzione a interiezione. Proprio «quaesieris», che completa il costrutto, mette ulteriormente in evidenza quest'operazione, diversa e complementare alla prima, trasformandosi in «chi è serio»: che comporta anch'esso una variazione totale di significato rispetto a «quaerere» e all'idea di interrogazione espressa dall'originale, e nella sua riproduzione fonica dà rilievo alle sole consonanti rispetto alle vocali, individuandole come gli elementi che maggiormente portano al riconoscimento di una parola.<sup>18</sup> I due meccanismi così evidenziati, uno più fedele, però solo al suono, l'altro meno fedele nella riproduzione sia del suono che del significato, si mescolano in continuazione tra loro: «scire nefas», inciso a sé stante in Orazio, diviene «uscire lo fai», con calco esatto dell'infinito che apre il sintagma, tuttavia ampliato da una vocale iniziale, che ne stravolge il valore; ma con più ampio allontanamento da ogni idea di calco nel caso

---

<sup>18</sup> Fanno eccezione solo le consonanti finali delle parole, quelle portatrici di senso morfologico, in quanto parte della desinenza, che sono fatte cadere e trascurate sempre.

del secondo termine, che dell'originale conserva unicamente la fricativa centrale, mentre alla nasale di inizio sostituisce una liquida, difficile da confondere perfino a livello uditivo. Non insisto oltre in questa analisi, che si potrebbe riproporre per tutta la poesia. Segnalo piuttosto alcuni dettagli. Uno, già evidente nell'*incipit* che ho appena preso in considerazione, è il relativo rispetto delle pause interne al verso oraziano: «scire nefas», in Orazio, è nesso fortemente scandito da una cesura metrica prima e dopo il costruito, necessaria per il ritmo e per il senso; così «uscire lo fai» in Fortini è sì seguito naturale di «tu, neh, chi è serio...», ma inserito entro una struttura sintattica marcata, che impone una breve pausa dopo «chi è serio». Seconda osservazione: l'esito finale della traduzione è un *pastiche*, che diviene *pastiche* soprattutto a livello linguistico, sia perché diversi sono i registri linguistici dell'italiano che viene utilizzato,<sup>19</sup> sia perché l'italiano di base vi si mescola con l'inglese della *koinè* postmoderna.<sup>20</sup> La menzione dell'E.T.A., in luogo di «aetas», l'associazione separatista basca, al tempo ancora attiva e ricorrente nelle cronache dalla Spagna,<sup>21</sup> giustifica l'idea, espressa dal titolo, di una collocazione del carne nella zona settentrionale della penisola iberica; l'esito confusionario e postmoderno, in cui lingue e *langues* diverse si affiancano e si completano, perdendo unità e identità, spiega l'immagine del bordello, variante colta del più comune "casino" (e dei valori metaforici che la parola porta con sé). Il senso oraziano del carne è del tutto perso, ma pur nella confusione dell'insieme una traccia di significato sembra di avvertirla comunque:<sup>22</sup> la pallida linea di continuità, che nel testo finale pur sempre si riscontra, porta infatti a immaginare, se non proprio un bordello, quanto meno un locale alla moda, ancorché di dubbia frequentazione, il «Babylone», nel quale si mescolano assieme uomini, anzi razze inferiori di uomini, «omínidi» come dice il testo, delle più diverse genie: Leuconoe, sui cui «numeri» è meglio non indagare troppo; le già ricordate «cheche ar-

---

<sup>19</sup> Che parte dall'apparente entusiasmo esclamativo per le «tibie fini di dee» che si ammucchiano al «Babylone», ma prima della fine conosce non poche punte sgradevoli verso il basso: le «cheche arrapàte», il «cesso / spelonca», la bestemmia «Corpodio».

<sup>20</sup> Come nel caso di «*drink*», «*hippies*», ma anche dello stesso «Babylone», alterazione di un aggettivo difficile da scomporre in parole di senso compiuto, e che si trasforma in nome appropriato per un locale / "divertificio", non del tutto improbabile nel contesto.

<sup>21</sup> E.T.A. è l'acronimo di "Euskadi Ta Askatasuna", ossia "Paese Basco e Libertà". L'associazione separatista dei Paesi Baschi, fondata nel 1958, è stata sciolta ufficialmente solo nel 2018, anche se di fatto aveva diradato la sua attività, spesso ispirata all'uso della violenza armata, dalla fine degli anni Novanta del secolo scorso.

<sup>22</sup> Lo notavano Gamberale, *Non solo classici...*, cit., e Fo, *Ancora sulla presenza dei classici...*, cit., pur parlando il primo di un esito «straniato» e «sorprendente», l'altro di un «enigma».

rapàte»; gli «hippies tre»; la coppia vestita di seta che «pomicia da fare un treno»; il «pazzo» che ha reso i servizi igienici una «spelunca»... Costante è anche l'atteggiamento del narratore esterno, che descrive questo ambiente con malcelato disprezzo: quel disprezzo che si avverte dai termini in uso («checche», «un pazzo»), dalle allusioni, dalle reticenze, dalle metafore iperboliche («spelunca»; «un treno»), dai giudizi linguisticamente espliciti («che mucchi!»).<sup>23</sup> Ne consegue che l'E.T.A., a voler guardare l'unica nota seria del nuovo testo (in perfetta correlazione, per una volta, al serissimo oraziano «invida aetas») possa solo fuggire «livida» da un simile ambiente, che pure è emblema dell'umanità contemporanea («È là il poster»).<sup>24</sup> Non si tratta però di una dissacrazione del testo originale; ad essere deriso non è Orazio, quanto l'atto del tradurre da una parte; il mondo confuso, eppure non del tutto irreale, che viene fuori dall'intera operazione, dall'altra. Più che di dissacrazione, parlerei di una traduzione che rende evidente come i classici abbiano perso il loro significato, anche quando – formalmente, esteriormente – la cosa non si possa dire del tutto vera, e da un certo punto di vista continuino, anzi, a fare sentire il loro peso.<sup>25</sup> Perché nella evidente, vistosa riscrittura che Orazio subisce, meno evidente – e però evidentissimo, una volta che vi si presti attenzione – è che la struttura dell'originale è complessivamente conservata: conservate sono le clausole e le fini di verso, conseguenza implicita di quella *contrainte* oulipista, la traduzione omofonica, che Fortini si è scelto; ma conservate sono anche tutte le parole che abbiano un'immediata equivalenza nella lingua d'arrivo. Eppure, proprio quelle parole, per quanto possano sembrare a prima vista coincidenti con l'originale, di fatto sono sempre ricontestualizzate.<sup>26</sup> Penso a termini come *numeros, plures, ultima, vina*, tutti mantenuti in certa misura inalterati all'interno della traduzione, perché identici ai loro omologhi italiani; eppure,

---

<sup>23</sup> Ma già l'iniziale «chi è serio uscire lo fai» suggeriva con che occhi guardare al locale e ai suoi clienti abituali.

<sup>24</sup> Sulla domanda «A che ominidi credi?» porta invece l'accento Fo, *Ancora sulla presenza dei classici...*, cit., p. 47: «A Leuconoe, intenta a allontanare le persone serie, si potrà rivolgere un *carpe diem* tramutato in corposa interiezione introduttiva alla domanda cruciale: “a che ominidi credi?”».

<sup>25</sup> È quanto traspariva, per altra via, dalla erronea citazione presente nel giovanile racconto *La morte del cherubino*, 1941, studiata nell'articolo del 2010 (cfr. *supra*, n. 3) e individuata allora come il punto di svolta nel rifiuto fortiniano del ruolo di guida assegnato dalla tradizione alla cultura classica.

<sup>26</sup> Solo Leuconoe, rimando necessario per chiarire la provenienza del testo da Orazio, conserva sia la stessa forma dell'originale, sia, come pare di capire dall'allusione ai suoi «numeri», una funzione non troppo dissimile da quella di un'etera greca.

tutti divenuti lacerti di un testo affogato nel mare del niente che Fortini, per il tramite di Orazio, ci lascia come immagine del nostro tempo.

Più interessanti per gli scopi di questo contributo possono risultare, credo, le altre due traduzioni, alle quali dedicherò ora la mia attenzione. Partiamo dal *Fons Bandusiae*, che, pur nel rispetto di massima del testo oraziano, a me pare un buon esempio della libertà traduttiva di Fortini. Fortini infatti, lo anticipo subito, aggiunge una parte di poesia inesistente in Orazio: parte, però, che va nella direzione cui accennavo prima di una reinvenzione e maggiore esplicazione della chiave psicologica del testo, cosicché la sezione modificata non è stata concepita davvero come un allontanamento dall'ode oraziana, ma solo come un suo ampliamento secondo una diversa, e però giudicata identica, sensibilità. La traduzione, inoltre, mette in evidenza l'uso interpretativo della traduzione in Fortini, poiché sviluppa autonomamente e in chiave esegetica numerose *iuncturae* di Orazio, spiegando nessi e sintagmi del testo latino, resi così di più immediata comprensione al lettore moderno. Dalla lettura viene fuori anche l'ambiguità statutaria della poesia di Fortini, in relazione a quella che, da Mengaldo in poi, è stata chiamata la «grammatica dell'ermetismo». <sup>27</sup> *Vexata quaestio*, com'è noto, quella dei rapporti di Fortini con l'ermetismo <sup>28</sup> – una relazione dal poeta di solito sdegnosamente rifiutata, ma dai lettori percepita altrettanto costantemente come possibile, se non addirittura sicura – e che qui riaffiora in certe scelte che hanno sapore di ermetismo, sia a livello di lessico e di immagini, sia a livello di rispetto, appunto, di alcuni elementi della appena ricordata «grammatica».

O fons Bandusiae splendidior vitro,  
dulci digne mero non sine floribus,  
cras donaberis haedo,  
cui frons turgida cornibus  
primis et venerem et proelia destinat.  
Frustra: nam gelidos inficiet tibi  
rubro sanguine rivos  
lascivi suboles gregis.

---

<sup>27</sup> Pier Vincenzo Mengaldo, *Il linguaggio della poesia ermetica*, in Id., *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi, 1991, pp. 131-157.

<sup>28</sup> Si veda la divertente reazione di una lettrice comune, Franca Magnani, raccolta in Ead., *Una famiglia italiana*, Milano, Feltrinelli, 1991, p. 186. Il giudizio non ha valore critico, ovviamente, ma rende bene una percezione comune: Fortini, fin dai tempi dell'internamento in Svizzera (1943) «scriveva poesie ermetiche. Facevo gran fatica a seguire i suoi versi».

Te flagrantis atrox hora Caniculae  
nescit tangere, tu frigus amabile  
fessis vomere tauris  
praebes et pecori vago.  
Fies nobilium tu quoque fontium  
me dicente cavis impositam ilicem  
saxis, unde loquaces  
lympphae desiliunt tuae.

Fonte Bandusia, splendido specchio,  
vino squisito meriti e fiori;  
e domani un capretto  
ti darò, che già punta

le sue piccole corna.  
Niente: nato ultimo del gregge  
col suo sangue vivace turberà  
quei tuoi rivoli freddi.

Il gran fuoco d'agosto  
non ti turba. Il tuo gelo  
è grato ai buoi che arano  
e alle pecore stanche.

Così anche tu sarai  
tra le fonti famose, se non tacqui  
gli elci cui voci rechi  
d'acque lontane e d'echi.

Prima di analizzare qualche esempio di ognuno dei fenomeni sopra segnalati, sottolineo ancora questo: come nel caso della traduzione *pastiche* di prima, c'è in genere una certa corrispondenza tra verso latino e verso tradotto, con un andamento sintattico che non viene sostanzialmente modificato nel passaggio da una lingua all'altra. Inevitabilmente, il costruito passivo di «donaberis» viene risolto dal poeta con un «ti darò» che mette il soggetto parlante al centro dell'azione e del rapporto con il *fons*.<sup>29</sup> Pur conservando, come dicevo, una struttura complessivamente vicina all'ori-

---

<sup>29</sup> Come sappiamo dai commenti tardoantichi, il *fons* era presente nella villa sabina del poeta: ma nel testo originale Orazio tende volutamente a scomparire, come persona, fino alla celebrazione poetica evocata nel finale, forse proprio per dare maggior peso a quella celebrazione.



ginale (ai vv. 1 e 2, ad esempio; al v. 3, invece, si assiste allo slittamento di «donaberis» / «ti darò» al rigo successivo), Fortini non esita ad eliminare tutta una parte di testo onde conservare la propria disposizione a quartine, affine eppure diversa dal verso adottato dal poeta latino.<sup>30</sup> Così del capretto apprendiamo sì che ha giovani corna («piccole», però, e non 'prime'; mentre scompare ogni accenno alla fronte che per esse si gonfia), pronte al combattimento con i suoi pari («proelia destinat», qui condensato nel solo «già punta / le sue piccole corna»); si perde tuttavia ogni cenno alla motivazione di questi combattimenti, da Orazio espresso attraverso il riferimento alle pulsioni amorose («venerem») – un dettaglio forse ritenuto inadatto all'età dell'animale, forse giudicato contraddittorio rispetto al vezzeggiativo, e però anche diminutivo, «capretto», con cui era stato appena reso «haedus».<sup>31</sup> In continuità con quanto abbiamo visto avvenire nel *Bordello basco*, percepiamo chiaramente la tendenza a conservare i marcatori oraziani, in particolare le clausole: «vitro» / «specchio»; «floribus» / «fiori»; «haedo» / «capretto», e solo laddove l'intera traduzione si allontana dall'originale (il dettaglio già osservato delle corna) anche le clausole, per forza di cose, sono costrette a mutare, sebbene «punta» sia quanto più si avvicina a «destinat» del testo di partenza<sup>32</sup> e «corna» corrisponda, forma morfologica a parte, a «cornibus».<sup>33</sup>

Tra i fenomeni più evidenti di intervento lessicale, finale a parte, sul quale tornerò fra breve, segnalerei un caso come «dulci digne mero», trasformato in «vino squisito meriti», dove «meriti» corrisponde a «dignus», ma trasferisce in azione l'aggettivo latino; mentre la resa di «dulcis» con «squisito» è una variazione tra forme diversamente standardizzate di lingua. In netta controtendenza a quanto appena detto, segnalo la propensione a far prevalere i sostantivi sui verbi e gli aggettivi. Significativo è il caso dell'iniziale «splendidior vitro», dove il comparativo, che in quanto tale racchiudeva inevitabilmente in sé un'idea di confronto, quindi un pur minimo agire da

<sup>30</sup> La strofe asclepiadea terza, che è di andamento anch'essa tetrastico, ma con due versi uguali (gli asclepiadei minori) e due simili tra loro (il ferecrateo e il gliconeo, di cui il ferecrateo può essere considerato una forma catalettica).

<sup>31</sup> Meno probabilmente penserei a un atto di censura verso un elemento avvertito come inutile, se non addirittura sconveniente.

<sup>32</sup> Non ne è infatti propriamente la traduzione, ma ne svolge comunque la stessa funzione sintattica ed è la parola che meglio esprime, a suo modo, l'azione cui il capretto sarebbe destinato dalla Natura, se non intervenisse la mano dell'uomo a mutarne la sorte.

<sup>33</sup> Con però un'inversione normalizzante delle due clausole, che favorisce la dislocazione a sinistra del verbo rispetto al suo complemento: il che è una costante dell'intera traduzione di Fortini.

parte del giudicante, viene risolto con «splendido specchio», un dato puramente denominativo, che elimina ogni raffronto e banalizza l'idea di uno «specchio d'acqua» – idea poco adeguata, fra l'altro, per un «fons» di acque correnti. Passo più velocemente su altri fenomeni, osservando solo il forte valore di «Niente», in corrispondenza all'oraziano «Frustra», già tanto fortiniano di suo nel tono; la trasformazione del sangue da 'rosso' a «vivace», per aumentare e rendere più esplicito, credo, il patetismo della situazione; la dislocazione marcatamente a sinistra di «suboles gregis», reso oltretutto con «nato ultimo del gregge». <sup>34</sup> Infine, segnalo ancora l'esplicativo «gran fuoco d'agosto» per «atrox hora Canicolae», che viene così ad essere spiegato nel suo significato, sia pure perdendo di vista la constatazione che proprio questo tono apparentemente freddo e privo di risonanze, fatto di cose che sono tolte, e non aggiunte, è quanto contraddistingue la poesia di Orazio, e meno quella di Fortini.

Identiche considerazioni si possono fare per la terza quartina: le pecore «vagae», e cioè semplicemente al pascolo, divengono «stanche», ossia bisognose di riposo presso la quiete di una fonte, con tipica immagine bucolica, che in Orazio rimane implicita, in Fortini si fa esplicita. <sup>35</sup> Più importante il finale, che viene completamente riscritto. Se «fies» trasformato in «sarai», con parziale perdita del costruito latino, non pone particolari problemi, e così neanche la trasformazione a litote di «me dicente» in «se non tacqui», gli ultimi due versi sono un pesante rifacimento del testo originale. Non più la «ilex» che sovrasta i cavi sassi di una qualche grotta probabilmente artificiale, né le acque della fonte zampillanti dall'alto – un complesso molto pittorico, ricostruito con attenta minuzia dal poeta e visivamente esposto al suo lettore. <sup>36</sup> Al posto di tutto ciò troviamo gli «elci», plurali, assai più indicati del comune 'leccio' cui la «ilex» latina, singola e non necessariamente

---

<sup>34</sup> «Suboles» è termine agricolo, dal facile uso metaforico nell'ambito della parentela: ma Fortini insiste qui, come in precedenza, sulla giovane età della vittima e sul carattere tenero e indifeso, rassicurante e patetico nello stesso tempo, del capretto offerto alla fonte, laddove Orazio registra, senza commenti, un uso sacrale della sua epoca.

<sup>35</sup> Da notare anche il passaggio dalla forma impersonale «gratus fons» a un personale, e attivo, «tu offri». Già in precedenza, il «lascivus grex» di capre – identificato da Orazio con aggettivo tipicamente bucolico, per il quale cfr. Verg., *Ecl.* II 64, «florentem cytisum sequitur lasciva capella» – era, in Fortini, un neutro «gregge» (l'idea di *lascivia*, 'disponibilità al gioco', venendo semmai spostata sull'aggettivo «vivace» del solo «haedus»).

<sup>36</sup> Cfr. il commento di Nisbet e Rudd, *A Commentary on Horace: Odes Book III*, a cura di R.G.M. Nisbet, N. Rudd, Oxford, University Press, 2004, pp. 171-179, che parla di un «sacral-idyllic landscape», nel quale il pittoresco naturale si fonde perfettamente con quello artificiale.

collettiva, di norma si associa.<sup>37</sup> Ma io credo che Fortini sembri pensare, o piuttosto sembri volere far pensare, a un lecceto tutto intorno all'acqua, non a una pianta che sia parte integrante della fonte e della sua sistemazione artificiale, cambiando così, nella fantasia sua e in quella del lettore, il valore della fonte e il rapporto poeta / natura che il brano di Orazio prevedeva: una natura contemplata in Fortini, una natura ordinata nell'autore latino.<sup>38</sup> Da questa disposizione d'animo credo scaturisca anche l'idea per cui – mentre in Orazio la pianta si limita a sovrastare la fonte, e da questa le acque si riversano verso il basso, dopo un salto di rocce, parte integrante del sistema “architettonico” della fonte stessa – in Fortini è la fonte che porta alle piante echi e voci d'acque lontane: una totale invenzione, se guardiamo al testo latino, dove solo l'aggettivo «loquaces» può aver prodotto in qualche misura questo ibrido finale.<sup>39</sup> Ma, d'altra parte, l'associazione di «acqua» e «voce», e quella perfino più ovvia di «voce» ed «echi»,<sup>40</sup> sono entrambe banali: e solo la disposizione dei termini adottata da Fortini garantisce, al nesso, una cifra poetica e insolita, con un tratto raffinato e sfumato, indeterminato, che fa la poesia e la sua cifra ermetica.

Torniamo a *Tu ne quaesieris*, questa volta nella sua traduzione “ortodossa”, come prevedevano la collocazione editoriale della traduzione e la sua datazione – la esamino per ultima, ma è questa, lo ricordo, la prima traduzione oraziana di Fortini.

Non domandare, è male, la fine mia, la tua.  
Non cercar gli oroscopi. Ti basti,  
quel che sarà, patire.  
Altri inverni verranno o questo è l'ultimo  
che ora affanna ai promontori il mare  
Tirreno. Tu che sai,

---

<sup>37</sup> Ricordo che il leccio / elce è pianta di grandi dimensioni, che può raggiungere i 25 metri di altezza e 1 metro di diametro: immaginarne molti vuol dire ampliare quindi le dimensioni della scena.

<sup>38</sup> Nisbet e Rudd, *A Commentary...*, cit., pp. 178-179, sottolineano giustamente l'opposizione fra la verticalità protesa verso l'alto della singola «ilex» e quella verso il basso delle acque che cadono dal salto di roccia.

<sup>39</sup> Ma Orazio, presumibilmente, pensa al rumore prodotto dall'acqua nel suo salto dall'alto verso il basso, come indica il verbo *desiliunt*, con tanto di preverbo enfatico.

<sup>40</sup> Più ricercata invece l'associazione di «acqua» ed «echi».

versa altro vino: la vita è breve, è lunga  
la speranza. Recidila. Ti parlo e  
l'ora va. Ridi al giorno. Altro non c'è.

Si tratta di un'ortodossia che se rispetta la sintassi che abbiamo sperimentato per il *Fons Bandusiae*, questa volta non rispetta la sintassi di Orazio: il numero di versi è mutato, e viene cancellato perfino il riferimento a Leuconoe, cambiando così il destinatario esplicito dell'ode, e con esso il senso della composizione. C'è un tono più magistrale (che si avverte, ad esempio in «Ti parlo», che sostituisce l'oraziano «dum loquimur»<sup>41</sup>). Eppure, il lessico è spesso colloquiale: «la vita è breve, è lunga la speranza» ha sapore proverbiale e prende il posto del complicato, e difficile – e discusso – «spem reseces». «Scire nefas», così icastico e sacrale, diviene «è male»: i «numeri babilonii» lasciano spazio a più comuni «oroscopi», che non deturpano il senso complessivo dell'immagine,<sup>42</sup> ma non hanno la forza del dettato oraziano, banalizzato in qualcosa di abituale e quotidiano. Perfino «carpe diem», così celebre e sfruttato,<sup>43</sup> scompare, riassunto in un (improbabile, anche per il tono complessivo della poesia) «Ridi al giorno», che contraddice il pessimismo oraziano. Il finale è apodittico: «Altro non c'è» è di nuovo una netta modifica del testo di partenza, che del resto, portando l'attenzione sulla scomparsa Leuconoe «quam minimum credula posteror», risultava impossibile da conservare nella sua forma originale. «Altro non c'è», però, è come una sorta di suggello, messo giusto alla fine, a rendere evidente il tono complessivo dell'impresa traduttoria. La chiusa era ermetizzante nel caso del *Fons Bandusiae*, è moraleggiante in questa versione di I 11: ma ermetismo e moralità esasperata sono le due anime che le traduzioni di Fortini, benché pensate separatamente, a leggerle in continuità sembrano volersi incaricare di fare emergere in Orazio, senza curarsi troppo, in un caso come nell'altro, dell'anacronismo di una simile idea, né del rispetto dell'originale. Esempio perfetto di quel «tono psicologico» che, secondo Fortini, il traduttore nella sua opera si dovrebbe incaricare di far risaltare, al posto di un semplice «det-

---

<sup>41</sup> Che include nella conversazione anche la donna, mentre qui il risultato si avvicina di più a un precetto catechistico.

<sup>42</sup> Per cui, anche in questo caso, direi che la traduzione assolve essenzialmente un compito esplicativo.

<sup>43</sup> Il film di Peter Weir, *Dead Poets' Society*, in italiano *L'attimo fuggente*, è del 1989, quindi precede di pochissimo questa traduzione; ma già Fo, *Ancora sulla presenza dei classici...*, cit., ha elencato tutti i riusi, anche spiritosi ed inventivi, che del nesso si sono fatti, dai negozi di scarpe («Scarpe diem») ai pub alla moda.

tato semantico» che – come dicevo all’inizio – mal renderebbe il compito di chi traduce. Ermetismo represso e moralità esasperata sono però due anime di Fortini poeta, più che di Orazio: volerle ritrovare in Orazio era dunque una forzatura. È tuttavia proprio questa l’operazione, cui pure accennavo all’inizio, di un’appropriazione e un distanziamento da un modello del passato nel quale cercare di riconoscersi, ma dal quale cercare anche di differenziarsi. Un’operazione che costituisce certo, allo stesso tempo, il maggiore fascino e la maggiore ambiguità di Fortini traduttore.<sup>44</sup>

---

<sup>44</sup> Ringrazio, per i loro suggerimenti, Monica Lanzillotta (Calabria), Marcello Ferrario (Würzburg) e Mauro Novelli (Milano). Idee ed errori restano, naturalmente, tutti miei.

