

Centro studi
La permanenza del Classico

Ricerche 34



ante retroque prospiciens

Dipartimento di Filologia Classica e Italianistica
Università di Bologna

<http://www.permanenza.unibo.it>





«UN COMPITO INFINITO»

Testi classici e traduzioni d'autore nel Novecento italiano

a cura di

Federico Condello e Andrea Rodighiero

Volume pubblicato con il contributo di



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA
DIPARTIMENTO DI FILOLOGIA
CLASSICA E ITALIANISTICA



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI VERONA
DIPARTIMENTO DI FILOLOGIA,
LETTERATURA E LINGUISTICA

Bononia University Press
Via Ugo Foscolo 7, 40123 Bologna
tel. (+39) 051 232 882
fax (+39) 051 221 019

© 2015 Bononia University Press

ISBN 978-88-6923-083-7

www.buonline.com
info@buonline.com

I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica, di riproduzione e di adattamento totale o parziale, con qualsiasi mezzo (compresi i microfilm e le copie fotostatiche), sono riservati per tutti i Paesi.

Progetto di copertina: DoppioClickArt (San Lazzaro di Savena, Bologna)

Progetto grafico e impaginazione: Silvia Pastorino

Stampa: Editografica (Rastignano, Bologna)

Prima edizione: dicembre 2015

SOMMARIO

Federico Condello, Andrea Rodighiero <i>Ragioni per «un compito infinito»: considerazioni introduttive</i>	7
Gianluigi Baldo <i>«Orazio acuto e amaro». Odi ed epodi in sei poeti italiani</i>	37
Giulia Bernardelli <i>«Canto la lotta di un uomo...». Pasolini traduttore dell'Eneide</i>	61
Andrea Capra <i>'Poesia e non poesia' nella Festa aristofanesca di Sanguineti</i>	77
Federico Condello <i>«Cinquant'anni dopo Quasimodo»: lirici greci e poeti italiani contemporanei (un dialogo fra sordi)</i>	95
Marco Fucecchi <i>Venit odoratos Elegia nexa capillos: l'elegia latina in alcune traduzioni di poeti italiani contemporanei</i>	121
Alessandro Iannucci <i>Un dramma borghese. Note alla traduzione dell'Antigone di Pasolini</i>	133
Alfredo Mario Morelli <i>Catullo, o il lepos 'impossibile' del secondo Novecento italiano (Quasimodo e gli altri)</i>	153
Massimo Natale <i>Polidoro e Anchise: Zanzotto traduttore dall'Eneide</i>	179

Annalisa Neri <i>L'Iliade einaudiana: echi pavesiani nella traduzione di Rosa Calzecchi Onesti?</i>	199
Maria Pia Pattoni <i>Il 'marchio d'autore': Giovanni Raboni traduttore di Antigone</i>	215
Andrea Rodighiero <i>L'Odissea di Giovanna Bemporad</i>	229
Agnese Semprini <i>Vitrea fracta et somniorum interpretamenta: il Satyricon secondo Sanguineti</i>	245
Martina Treu <i>La Medea 'scancellata' di Emilio Isgrò</i>	263
Paolo Zoboli <i>Il tiranno e il ribelle: Sbarbaro traduttore del Prometeo incatenato</i>	277
Appendice	
Giorgio Ieranò <i>Il Demiurgo e il Lampadario: avventure (e disavventure) di Kavafis in Italia</i>	295
Indice dei passi	307
Indice dei nomi (e dei traduttori)	311
Indice dei concetti	317

GIANLUIGI BALDO

«Orazio acuto e amaro»*
Odi ed epodi in sei poeti italiani

1. Verso un nuovo Orazio italiano: Pavese, Canali, Ramous

Nel Settecento e nell'Ottocento la fortuna di Orazio presso i poeti italiani ebbe esiti piuttosto deludenti. Privo di un'attenzione storico-filologica, il poeta latino (in Italia più che altrove) si trovò a essere, nelle fasi più recenti della sua storia bimillenaria, una sorta di 'manuale' di versificazione, oggetto di studio e traduzione scolastici, dall'altro il simbolo astratto di una teoria estetica¹. Mancò un rapporto vitale e fecondo con la tradizione oraziana dei secoli precedenti e degli altri paesi europei. Mancarono anche poeti capaci di misurarsi con la traduzione dei versi oraziani per nutrire la propria *langue* e il proprio messaggio, e che insieme contribuissero in modo significativo a svecchiare l'Orazio italiano.

Un segnale di novità lo si può rinvenire in un documento poetico che paradossalmente solo ora giunge sul proscenio editoriale, benché risalga alla seconda metà degli anni Venti del Novecento: si tratta delle traduzioni delle *Odi* oraziane di Cesare Pavese, date recentemente alle stampe per la cura di Giovanni Barberi Squarotti². Studente di liceo classico – un liceo che poneva e pone Orazio al centro dei programmi di latino – Pavese traduttore dei *Carmina* percepisce il lavoro sui versi oraziani come indispensabile al proprio apprendistato poetico. Come scrive il curatore (p. XIII), egli «si distingue

* Cf. *infra*, n. 11. Desidero qui ringraziare Andrea Afribo per la lettura attenta e i suggerimenti preziosi.

¹ L'unico vero 'oraziano' del Settecento italiano è Giuseppe Parini (1729-1799): egli pone Orazio, e in particolar modo l'Orazio lirico, al centro delle proprie riflessioni di poetica e della concreta elaborazione poetica. Significativo è il fatto che, nel suo poema satirico, *Il Giorno*, Parini abbondantemente e fecondamente attinga non alle *Satire*, ma alle *Odi*, il cui apparato mitologico è oggetto di un costante straniamento, in quanto è assunto a simbolo di un astratto paludamento della poesia e della vita che rispecchia il vuoto morale e la decadenza della classe nobiliare. Una storia delle traduzioni oraziane deve ancora essere scritta, sebbene la ponderosa e, forse, in parte deludente, *Enciclopedia oraziana* (vol. III, Roma 1998) ne registri e ne sondi le fasi importanti, non solo italiane.

² Cf. Barberi Squarotti 2013.

Gianluigi Baldo

dalla prassi prevalente nelle traduzioni ottocentesche e riesce da una parte a liberare l'esercizio su Orazio dalle sovrastrutture auliche e spesso stranianti di un classicismo ormai superato, dall'altra a guadagnare a sé ampia autonomia di manovra in funzione di una resa fedele e al tempo stesso moderna e originale. Ciò non toglie che sia avvertita [...] la portata essenzialmente letteraria e retorica del lavoro». Parole importanti per chi voglia seguire l'itinerario del Novecento oraziano: è lo stesso Barberi Squarotti (p. XII) a sottolineare che, in queste traduzioni per certi versi acerbe, si può rinvenire la tendenza che connota alcune delle migliori prove contemporanee di 'imitazione' e/o traduzione italiane dei *Carmina*.

Nel processo (lento) di svecchiamento dell'Orazio 'italiano', è ovviamente difficile individuare una filiera netta ma, senza dubbio, un contributo decisivo alla storia della traduzione dei classici è stato dato da Luca Canali: per lui si può parlare di una inconsapevole continuità con l'esperienza pavesiana. Canali, nato nel 1925 e recentemente scomparso, è noto al grande pubblico per essere traduttore 'professionale' – anzi forse il più professionale dei traduttori contemporanei dal latino. La sua traduzione dell'Orazio lirico è divenuta in qualche modo traduzione ufficiale del Bimillenario³. Notoriamente Canali fu anche studioso e docente di letteratura latina, romanziere e poeta in proprio – poeta di qualità. Difficile tuttavia è assegnare un ruolo specifico alla traduzione oraziana nell'apprendistato di Canali e nell'elaborazione della sua poetica. La sua produzione rispecchia un'esperienza esistenziale segnata dal male oscuro della depressione e contraddistinta da una visione cupa e disperata dell'esistenza, che certo poteva trovare consonanze con un certo tematismo di Orazio, ma non con la levità complessiva del suo registro.

Come traduttore, del resto, Luca Canali non si può ancora considerare del tutto svincolato dai canoni retorici e classicistici. Un'esperienza interessante, la sua, perché emblema della dedizione, e insieme della fatica, con cui il letterato italiano cerca un rapporto vitale con i testi latini e greci. Una figura di traduttore-poeta, se non analoga, perlomeno accostabile a quella di Canali è quella di Mario Ramous, il cui nome compare, alternato a quello di Canali (e di altri) nel novero dei traduttori delle *Odi* stampate nel primo volume dell'*Enciclopedia oraziana*⁴. L'esperienza di Mario Ramous, tra le più ricche di indizi per comprendere la percezione contemporanea della poetica oraziana, ha ricevuto non a caso l'attenzione di due illustri latinisti – Antonio La Penna prima e Alfredo Ghiselli poi – che hanno visto in lui uno dei protagonisti del processo di rinnovamento della traduzione nella seconda metà del Novecento italiano⁵. Ghiselli riferisce una critica che lo stesso Canali amichevolmente aveva mosso a Ramous a proposito di Hor. *carm.* III 13,5 *dulci digne mero non sine floribus*⁶; la traduzione proposta da Ramous, «con vini

³ Si veda Canali 1991. Alcune delle sue traduzioni sono state poi ristampate nel primo volume dell'*Enciclopedia oraziana* (Roma 1996), contenente gli *opera omnia* del poeta, accanto alle traduzioni di P. Bufalini, C. Della Corte, T. Gargallo, L. Natoli, F. Pastonchi, M. Ramous.

⁴ Si veda *supra*, la n. 3. La traduzione degli *opera oraziani* è stata pubblicata da Ramous nel 1988, ma sin dal 1954 compaiono traduzioni parziali pubblicate a più riprese (cf. qui sotto la *Bibliografia*).

⁵ Per un'analisi sinottica delle traduzioni di E. Cetrangolo, P. Bufalini, E. Mandruzzato e M. Ramous cf. Fedeli 1991.

⁶ In Ghiselli 2001, 137.

«Orazio acuto e amaro». Odi ed epodi in sei poeti italiani

dolci», richiama per Canali una connotazione da enoteca – ma Canali, appunto, «non ha del tutto emarginato [...] certe strutture attecchite: egli avrebbe preferito scrivere: 'dolci vini', uno di quegli aulicismi che Ramous e quanti fanno capo alla stessa officina evitano come il fumo negli occhi».

Nelle traduzioni di Ramous riemerge la tendenza già intravista in Pavese. Ma le osservazioni più interessanti riguardano la stretta relazione che si può riscontrare fra la poetica di Ramous e la poetica oraziana: «le parole, ogni parola per sé. È questa una prima convergenza con la poetica oraziana»⁷; e ancora, nel poeta italiano si può apprezzare «l'elevazione al rango poetico della lingua comune»⁸ con procedimenti che sono i medesimi di Orazio: dare alla parola di ogni giorno «mediante l'accostamento ad altra parola o collocandola all'interno di un ritmo, una valenza nuova». E l'analogia tra l'una e l'altra poetica, la consonanza tra l'antica voce e la nuova, sono documentate dal «travalicare dalle pagine del poeta a quelle del traduttore» di «un *cast* di parole», all'insegna di una forte unità d'ispirazione che lega l'uno e l'altro 'mestiere' di Ramous⁹.

2. «Fugge livida / l'E.T.A». Franco Fortini

Diverso è il caso di poeti che includono la voce oraziana nel proprio *corpus* in modo intermittente o addirittura preziosamente isolato, attuando una intercettazione rara e, per così dire, miracolosa della voce classica, che fluttua nei 'luoghi' della memoria – scolastica perlopiù – e subito viene trasfigurata e talora travolta dall'urgenza espressiva. In questi poeti si fa più chiara e personale la possibilità di persistenza, la fecondità del classico nella poetica contemporanea: e sono casi che si dispongono in una gamma amplissima di tipologie citazionali, come dimostra il lavoro di Alessandro Fo sui «modi oraziani di pensare il tempo», a mia conoscenza l'indagine più ampia e approfondita sul tema, anche se parziale per il preciso taglio¹⁰. Fo, percorrendo la storia moderna del *carpe diem*, specialmente nella poesia italiana recente, pone in evidenza la capacità tipica del poeta contemporaneo, anticlassicistica e postmoderna, di innervare nel proprio tessuto discorsivo *clichés* scolastici in quanto tali, e quindi perciò stesso disponibili a trasfigurazioni ironiche; egli d'altronde osserva anche i tentativi di assumere l'«orazianità» o la *persona* di Orazio come figura simbolica di una modalità esistenziale. Oltre a casi di ripresa puntuale e allusione precisa all'ode del *carpe diem*, Fo registra quelle che egli chiama «diffrazioni», «i condizionamenti generali che un modello importante può esercitare al di là del puntuale recupero allusivo», di per sé indizi di una memoria allusiva persistente.

Dovendo indicare un poeta che abbia nella sua produzione varie modalità di 'presenza'

⁷ *Ibid.* 140s.

⁸ Ghiselli sintetizza la sua analisi della traduzione di Ramous nella voce a lui dedicata nell'*Enciclopedia oraziana*, III, Roma 1998, 447. Cf. anche Bonfiglioli 1988.

⁹ Ghiselli 2001, 141. Anche per quanto riguarda la metrica, secondo Ghiselli, la traduzione di Ramous «tiene il passo», trasportando alla resa ritmica del verso oraziano la lezione dell'endecasillabo ermetico (ma l'analisi è piuttosto sommaria e meriterebbe approfondimenti).

¹⁰ Fo 2009.

Gianluigi Baldo

oraziana, è facile pensare a Franco Fortini: dalla memoria 'scolastica' nutrita di esuberante emotività adolescenziale¹¹ al motivo del tempo nella 'irradiazione' di *carm.* II 14 (*Eheu fugaces Postume*) in una composizione degli anni Settanta¹². Ma, per quanto riguarda le traduzioni, singolare – ed emblematica – è piuttosto la triplice 'versione' dell'ode-archetipo del *carpe diem*, la I 11¹³. Fortini ne pubblica una versione 'canonica' nel 1993¹⁴:

Non domandare, è male, la fine mia, la tua.
 Non cercare 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,
 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.

Della traduzione esiste una precedente stesura, che fino a oggi non è stata precisamente datata, ma che si può collocare nel 1975, il cui dattiloscritto è custodito nell'Archivio del Centro Fortini dell'Università di Siena¹⁵. Fortini traduttore lavora per sottrazione, semplifica la già ridottissima ipotassi del dettato oraziano (*dum loquimur, fugerit invida aetas* ~ «ti parlo e / l'ora va»)¹⁶, trasforma l'esortazione in spietata opposizione asindetica (*et spatium brevi / spem longam reseces* ~ «la vita è breve, è lunga / la speranza. Recidila»), spo-

¹¹ Vd. la nota apparsa sul settimanale «L'Espresso» il 20 dicembre 1992, e citata da Fo 2009, 100, che rinvia anche ai versi di *Paesaggio con serpente* (Fortini 1984, 20), in cui il poeta rievoca i suoi diciott'anni in questi termini (27 aprile 1935): «domandavo amore alle rose bianche, / gialle e bianche. La città era chiara. / Nell'aria i primi seni. Orazio acuto e amaro».

¹² *Come una dopo l'altra*, collocata nel quarto gruppo della sezione *Di maniera e dal vero* (1970-1972) della raccolta *Questo muro* (1973), ora in Fortini 1978, 351: «come una dopo l'altra una dall'altra una / e un'altra ininterrottamente come lente o veloci / o come stagioni o come le ore o le api o le voci / o il pianto degli innocenti o lo strido delle foglie / o il vociio delle onde delle gocce delle scaglie / di pigna o l'ondulio della ragione nella sua cuna / o della dolorosa fortuna il lamento / / ma sopra come la dominante ostinata ragiona / e dice e ridice una la verità». Con un *incipit* più scopertamente citazionale, anche Attilio Bertolucci riprende la medesima ode in *Nel pomeriggio*, nella raccolta *Viaggio d'inverno* (Milano 1971): «ahimè fugace il Lazio, il Lazio, / e come il treno gira, il sole, / e ottobre che va via» (su cui Fo 2009, 77).

¹³ Si veda anche la traduzione di *O fons Bandusiae* (*carm.* III 13) in Fortini 1997, 41 (*Da Orazio*, datata al 1993).

¹⁴ In Guarracino 1993, I, 377. Per altre prove di traduzione oraziane vd. sempre Fo 2009, 101 n. 93 (lo studioso promette di ritornare sul Fortini traduttore oraziano).

¹⁵ Fo 2009, 101 n. 92. Così il testo: «non domandare, è male, la fine mia, la tua. / Non cercare gli oroscopi. Ti basti, / quel che sarà, patire. / Altri inverni verranno o questo è l'ultimo / che affanna ora ai promontori il mare / Tirreno. Guarda. Il vino / fila, il cammino è breve, troppo lunga / la speranza. Recidila. Ti parlo e / va l'ora. Credi al giorno. Altro non c'è».

¹⁶ In questo caso Fortini, come molti altri, perde l'essenziale valore del futuro perfetto che viene reso in modo appropriato («mentre parliamo, è già fuggito, a noi ostile, / il tempo») da un altro traduttore importante della I 11, Edoardo Sanguineti (in Sanguineti 2002, 316); per un'analisi di questa traduzione e in generale dell'Orazio di Sanguineti si rinvia a Condello 2008, 423-431. Condello, che considera la traduzione sanguinetiana della I 11 «*sic et simpliciter* traduzione», individua il suo tratto più tipico nel titolo, *Imitazione*,

«Orazio acuto e amaro». Odi ed epodi in sei poeti italiani

glia il testo di connotazioni, epiteti, allusività religiosa, apostrofe nominale (Leuconoe non viene nominata), illusorie assiologie (*ut melius* diviene «ti basti»), restituisce talora, e rende ancora più scarna, la perentorietà della dizione («quel che sarà, patire» riecheggia il ritmema 'barbaro' di *quidquid erit, pati*). La versione del 1993 riduce ulteriormente la distanza dal testo originale (*sapias, vina liques* - «tu che sai, / versa altro vino» [1993] in luogo di «guarda. Il vino / fila» [1975]) e forse lo banalizza slatentizzando la metafora spaziale per indicare il tempo («la vita è breve» [1993] in luogo di «il cammino è breve» [1975]). Le due versioni si allontanano (inspiegabilmente, verrebbe da dire) dal latino, proprio nel verso più celebre, con due soluzioni diverse, entrambe poco convincenti: *carpe diem, quam minimum credula postero* diviene «ridi al giorno. Altro non c'è» [1993] ~ «credi al giorno. Altro non c'è» [1975]. In entrambi i casi, nessuna presa di responsabilità diretta verso il formidabile *carpe diem*, il cui valore è stato e viene spesso frainteso e che solo la filologia novecentesca ha probabilmente messo a fuoco (una corretta traduzione, che risponde all'esegesi di Alfonso Traina¹⁷, è di Alessandro Fo: «sarà intanto fuggito il / Tempo: spiccano il giorno / e al successivo / chiedi il meno possibile»)¹⁸. Mentre «credi al giorno» trasforma in ordine positivo la negata fiducia nel domani (*quam minimum credula postero*), «ridi al giorno» appare come una variante minimalista del *carpe diem* che non coglie il senso più autentico di *carpo*, verbo che denota un movimento traumatico e in qualche misura doloroso, quello strappare al tempo i frammenti di un godimento eventualmente concesso.

Di ben altro registro è invece la 'variazione' dell'ode, uscita in *Composita solvantur* (Torino 1994, 77):

Orazio al bordello basco

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 arrapate
(sia plurinsieme sia in tribù: hippies tre?); l'ultima
che in coppia di seta debilita, pomicia, da fare
un treno... Lo sai? Vini e liquori e il pazzo in breve
spelonca rese il cesso. Tum, occhio, tum! Fugge livida
l'E.T.A. Corpodio, a che ominidi credi? È là il poster.

La chiave interpretativa dell'operazione di Fortini, funambolica e persino esilarante, non è di difficile reperimento: la riscrittura italiana propone una sorta di ardita parenesi della sequenza verbale, ridotta a puro suono. L'esperimento fortiniano intraprende la strada dello svuotamento retorico e dottrinale del testo classico, del suo straniamento grottesco. Operazione audace, trasgressiva e sorprendente: questa mimesi fonica infatti – calcolata

da Orazio «che suggerisce, solo perché sia maggiore la delusione, un falso orizzonte d'attesa», sancendo «la dissoluzione della (falsa) antitesi fra 'imitazione' e 'traduzione', fra 'traduzione' e 'psudotraslazione'».

¹⁷ Forse colui che più ha contribuito all'*explanatio* del *carpe*: cf. Traina 1973.

¹⁸ In Fo 2006, 133.

Gianluigi Baldo

esasperazione del *tùnequèsieris*, l'automatismo scolastico della cosiddetta 'lettura metrica' – riesce a evocare inquietanti ambienti e persone¹⁹.

Orazio al bordello basco rappresenta la *climax* di un itinerario in tre tappe: le prime due allontanano dalla retorica del classicismo scolastico ma, lavorando sullo staccato, con un uso sorvegliato del repertorio aggettivale, ottengono una sorta di peculiare monumentalità, conquistano insomma quel classicismo paradossale tipico del Fortini poeta, assunto ad argine dell'individualismo²⁰. La terza 'versione' adultera spietatamente gli esiti mnemonici dell'Orazio scolastico e classicistico.

In poeti come Fortini, non impegnati nella traduzione oraziana sul versante professionale, l'aspetto più intrigante ed esegeticamente prezioso delle intercettazioni classiche è il modo con cui esse si innervano nel percorso poetico; anche se in piccola misura, la voce antica viene metabolizzata nella voce contemporanea, divenendo per essa necessaria.

3. «E dunque ho amato l'inizio»²¹. Giovanni Giudici

In quest'ottica, un caso ancora più intrigante si presenta nella produzione di Giovanni Giudici (1924-2011). Percorrendo i suoi versi, si trova spesso, variamente declinato, il motivo del tempo, con modalità che non è improprio definire 'oraziane', benché il poeta latino non venga citato²². E tuttavia, in una fase avanzata della sua biografia poetica, Giudici si cimenta come traduttore di Orazio, e inserisce due traduzioni nel suo libro poetico, come parole della 'sua' voce. Nella raccolta *Quanto spera di campare Giovanni* (Milano 1993), sotto il titolo *Da Orazio*, compaiono le versioni di *carm.* III 15 (*Uxor pauperis Ibyci*) e III 26 (*Vixi puellis*), risalenti al 1992²³. Le due odi sono complementari; in particolare, nella prima viene dileggiata la donna dominata dalla passione anche in tarda età, nella seconda il poeta dichiara il proprio ritiro dalle battaglie d'amore. L'irrisione giambica verso una vecchiaia accecata dal sesso e la saggia rinuncia all'amore da parte del poeta *senex* esprimono due motivi tipici dell'erotica antica in rapporto al tempo che passa. Va detto che, a differenza del poeta elegiaco, il poeta lirico vive l'eros non come dimensione assoluta e acronica, ma come dinamismo affettivo dotato di una ciclicità fisiologica (amori e disamori si alternano e declinano per inevitabili ragioni anagrafi-

¹⁹ Così ha ben visto Fo 2009, 102: «l'E.T.A.» (per *actas*) che interviene a determinare il colore basco, e *Babylonios* a generare un equivoco locale, clandestino rifugio di separatisti pronti alla fuga, e teatro alcolico di un forsennato eros. Così che a Leuconoe, intenta a allontanare le persone serie («Tu, neh, chi è serio uscire lo fai»), si potrà rivolgere un *carpe diem* tramutato in una corposa interiezione introduttiva alla domanda cruciale – battuta su *quam minimum credu[la]* –: «a che ominidi credi?».

²⁰ Cf. Mengaldo 1996, in part. 25.

²¹ *Quanto spera di campare Giovanni*, 22 (vd. Giudici 2000, 969).

²² Fo 2009, 77 e nn. 39s., bene mette in luce come Giudici contami in con il *topos* oraziano del tempo (in particolare il contrasto oggi-domani) altri temi propri della poetica contemporanea, nel caso specifico «l'angustia per la prigionia in una alienante ciclicità di oneri e gesti e [...] l'incapacità di un'adeguata reazione». Fo si riferisce in particolare a due componimenti della raccolta *La vita in versi* (1965), *Una sera come tante* e *Le ore migliori*, ora in Giudici 2000, 59s., 61ss., con note alle pp. 1388ss.

²³ Vd. ora Giudici 2000, 975s., con note alle pp. 1727s.

«Orazio acuto e amaro». Odi ed epodi in sei poeti italiani

che). La voce del poeta antico parla con sensibile distacco delle proprie e altrui vicende amorose, e questa è non l'ultima delle ragioni che rendono le due traduzioni «momenti ben integrati nel sistema tematico della raccolta» giudiciana²⁴. Il *Leitmotiv* della raccolta è l'ingresso nella vecchiaia: per l'autore essa non è, semplicemente e banalmente, l'avvicinarsi della fine, ma qualcosa che «insieme porta a mettere in una rinnovata, più marcata evidenza ogni nuovo movimento che viene svolgendosi, dare un valore "iniziale" a ogni decisione e a ogni iniziativa [...]. Il dopo costituito dalla vecchiaia è come un progetto che riconduce all'inizio, offre la spinta a ricominciare sospeso tra un "prima" e quel "dopo" [...]. La voce poetica interroga gli squarci e le proiezioni del tempo, si apre una strada tra il lascito del passato e il ridotto spazio del futuro»²⁵.

In questa dinamica visione della propria biografia, Giudici propone un'ulteriore restrizione di campo con la sezione *Casa estrema*, la raccolta composta attorno all'evento della nuova casa in cui Giudici si trasferisce nel 1992, dopo averla ristrutturata. L'idea della casa 'ultima', in cui andare a concludere la vita, è intrecciata a quella della sua previa ricostruzione: i temi generali della raccolta – età senile e nuovo inizio – sono riproposti sotto nuova luce.

Nei componimenti che precedono le due traduzioni, si susseguono diversi motivi: immagini dei vecchi nella casa, quasi evanescenti 'beati danteschi' che s'aggirano nella solida volumetrica concretezza delle forme domestiche, squarci sulle condizioni terrene di pena, epicedi disincantati su chi non c'è più, resoconti onirici, rovesciamento di ruoli nella catena di predati e predatori, *rêverie* religiosa. Tematicamente centrale è *Quanto spera di campare Giovanni*, poesia eponima della raccolta, in cui a un certo punto emerge nitidamente il rapporto fra senilità ed eros²⁶. Sono tuttavia i due componimenti posti a cornice delle traduzioni oraziane a rivelarne la portata tematica. *Brindisi*²⁷ precede il dittico 'latino', ed ha una storia curiosa: fu composta per il romanzo *Fatiche d'amore perdute* che Grazia Cherchi stava allora scrivendo (uno dei personaggi la recita attribuendosene la paternità), e che venne pubblicato nel settembre 1993; benché sia nata per un contesto preciso, tuttavia la poesia si inserisce coerentemente anche nel 'libro' giudiciano:

altro vino ora c'inebria
altro cibo oggi ci sazia
ma il ricordo s'insinedria
alla tua tavola o Grazia

di tetrapodie trocaiche
a te salga questa brezza

²⁴ Zucco 2000, 1727.

²⁵ Ferroni 1999, 219.

²⁶ Ora in Giudici 2000, 969s.: vv. 17ss. «sunamita fanciulla sgusciata da sotto il guanciale / a scaldarmi ben che non sono / quel re della Bibbia io / re di nessun reame sussurrando / che incominciare è il nostro unico modo di esserci». Il motivo è quello biblico (*I Re*): l'io lirico identificato con il re Davide vede giungere a lui la bella Sunamita (o Abisag la Sunamite), ideale di bellezza assoluta (e portatrice di morte), inconfondibile (in senso biblico) al vecchio sovrano.

²⁷ Del 7 agosto 1992, ora in Giudici 2000, 974.

Gianluigi Baldo

nostalgia di rime arcaiche
spine in te di tenerezza

delle furie di cui arse
di perfidie e perso amore
spente ceneri qui sparse
dica ognuno il crepacuore

scorra limpido e severo
il confiteor dei tramonti
anche il brindisi è sul vero
come in un film di Visconti.

Tre sono gli elementi che possono essere posti in relazione ai successivi componimenti 'oraziani': (1) il registro giocosamente elevato (v. 3 «s'insinedria»); (2) i temi correlati degli amori perduti (terza strofa) e della vecchiaia (vv. 13s. «scorra limpido e severo / il confiteor dei tramonti»); (3) i metri classici che indicano il ritmo del *Brindisi*, effettivamente composto in ottonari di 1^a, 3^a e 5^a, equiparabili per analogia alla tetrapodia trocaica²⁸. Registro elevato e tema della fine caratterizzano anche la poesia *Ultima visita*²⁹, che segue le due odi oraziane e chiude la raccolta:

struscia dallo scrittoio
alteramente angusto allo scaffale
ansimando nel grave movimento
giù quasi fino a terra
frugando alla fila più bassa
il tomo del gran commento

molle rigonfio da ostruire ogni vista
ma è forza vedi mi disse di starmene chiuso
il più del tempo seduto
giorno a giorno colando
a picco deserta carcassa –
suo congedo e benvenuto.

La «perseguita letterarietà del lessico»³⁰ suggella la serie apertasi con *Brindisi*: pare quasi che il tema sviluppato in *Quanto spera di campare Giovanni* cerchi una cifra stilistica più elevata, compiaciuta di una pronunciata erudizione. Le traduzioni oraziane si trovano dunque al centro di una sequenza che si propone, nel suo insieme, come un vertice di

²⁸ Fa eccezione il ritmo 'dattilico' dell'ultimo verso, che tuttavia può essere normalizzato accentando su 'un' (devo l'osservazione ad Andrea Afribo, *per litteras*). In ogni caso, lo scarto ritmico crea un effetto ludico, in controcanto rispetto al portato tragico della scena, aggravato dalla citazione filmica.

²⁹ Ora in Giudici 2000, 977.

³⁰ Così Zucco 2000, 1728.

«Orazio acuto e amaro». Odi ed epodi in sei poeti italiani

retorica poetica; attraverso questa catena di ostentata letterarietà vengono ripetuti, mascherati e filtrati dalla memoria scolastica, i temi-guida della raccolta.

La prima dunque delle liriche 'oraziane' è, come si diceva, la traduzione dell'ode quindicesima del terzo libro dei *Carmina*³¹:

moglie del povero Ibico,
smèttila di far la puttana
ché sei sulle bocche di tutti;
hai gli anni contati e folleggi
con le ragazze – una nuvola
sul loro fulgore di stelle.
Pazienza per Foloe tua figlia
baccante a ritmo di tam-tam che assalta
le stanze dei giovani – ma, Clori,
ti sembra ciò pane per i tuoi denti?
Quella il suo amore per Noto la trascina
a lascivie degne di una capra,
ma a te cosa può convenire
se non filare lane tosate nella nobile Lucera?
Altro che cetre e rose purpuree e scolarti,
brutta vecchiarda, un'anfora dietro l'altra!

*Uxor pauperis Ibyci,
tandem nequitiae fige modum tuae
famosisque laboribus;
maturo propior desine funeri*

*inter ludere virgines
et stellis nebulam spargere candidis.
Non, siquid Pholoen satis,
et te, Chlori, decet: filia rectius*

*expugnat iuvenum domos,
pulso Thyias uti concita tympano.
Illam cogit amor Nothi
lascivae similem ludere capreae:*

*te lanae prope nobilem
tonsa Luceriam, non citharae decent
nec flos purpureus rosae
nec poti vetulam faece tenus cadi.*

³¹ Di seguito si dà il testo latino secondo Klingner 1959, edizione di riferimento anche per le successive citazioni.

Gianluigi Baldo

Un aspetto formale che subito si impone è l'identica sticometria dei due testi: Giudici non cerca di imitare il metro classico (in questo caso l'asclepiadeo quarto) ma rispetta il numero complessivo dei versi³². In questa traduzione «il parlato [...] prevale su pochi residui stilisticamente alti»³³, alternando fino al v. 7 le misure versali già sperimentate nella traduzione dell'*Onieghin* di Puškin³⁴ (principalmente, il novenario) e, dal v. 8, versi di area endecasillabica e lunghi. Ma è piuttosto vero che la misura del verso si dilata nel procedere del discorso lirico, sicché pare che la parola oraziana fatichi a essere contenuta.

L'evidente prevalenza del registro parlato nel componimento ha una ragione ben fondata nel registro del testo latino, in cui è ripreso dalla tradizione epigrammatica greca il tradizionale dilleggio della vecchia vogliosa e ubriacona. Benché Orazio si attenga al *decorum* previsto dal codice lirico, e dunque rinunci a oscenità giambiche e risentimento elegiaco, tuttavia sul consueto sorridente moralismo oraziano prevale la derisione. Semmai, sottotraccia, traspare la dolorosa e rassegnata constatazione della vecchiaia che avanza³⁵.

Giudici fornisce una traduzione letterale dell'*incipit* ma subito il secondo verso converte *nequitiae fige modum tuae* («fissa un limite», conio oraziano) nel brutale «smètila di far la puttana». Tutta la denotazione del comportamento dissoluto è concentrata nel v. 2 («far la puttana» trasforma in dinamismo verbale l'incrocio nominale di *nequitia* + *labores*); con precisione filologica un semplice aggettivo, *famosis*, si dilata in «ché sei sulla bocca di tutti»³⁶.

Dopo i primi tre novenari emerge finalmente il tema che sta caro a Giudici, e che giustifica la presenza della traduzione all'interno della raccolta:

hai gli anni contati e folleggi
con le ragazze – una nuvola
sul loro fulgore di stelle.

Alla pericope corrispondono con precisione i vv. 4-6 di Orazio:

maturò propior desine funeri

*inter ludere virgines
et stellis nebulam spargere candidis.*

³² Il principio era già stato applicato da Giudici nella traduzione di Robert Frost, Torino 1965 e Milano 1988.

³³ Zucco 2000, 1728.

³⁴ Milano 1975, poi Torino 1990⁴.

³⁵ Cf. Nisbet-Rudd 2004, 192.

³⁶ *Nequitia* è la condizione di chi è *nequam*, 'buono a nulla', ma ha anche una specifica applicazione in campo sessuale, in quanto indica la volontà (perlopiù elegiaca) di (o l'impossibilità di non) fare della sregolatezza sessuale una scelta di vita (cf. C. Gall. fr. 2,1 Bl. *tristia nequitia ... Lycori, tua*; Prop. II 15,38; Ov., *ars* II 392; *fast.* I 414). Il concetto è reso dai traduttori con sostanziale rispetto del livello espressivo medio (cf. M. Ramous: «smètila, smètila dunque di folleggiare»); in genere, non viene colto il valore di *nequam*, mentre un po' più preciso si fa il dettato nel tentativo di rendere *famosis ... laboribus*: sempre Ramous, «di dar scandalo al marito».

«Orazio acuto e amaro». Odi ed epodi in sei poeti italiani

Giudici concentra e spoglia là dove Orazio amplia, e viceversa. Il poeta latino introduce, dopo *fige* del v. 1, una seconda forma iussiva (*desine*) e da essa fa dipendere tre elementi: una forma nominale (*maturo propior ... funeri*) e due infinitive coordinate (*ludere* e *spargere*); anche in questo caso la seconda proposizione (v. 6) traduce in immagine metaforica la prima, attingendo a un illustre repertorio letterario³⁷. Giudici pone in maggior rilievo sintattico quello che per lui è il tema essenziale, l'approssimarsi della morte per l'avanzare dell'età, quasi facendo propri i pettegolezzi infamanti denunciati nei primi versi: «hai gli anni contati e folleggi con le ragazze»³⁸. Non si ha più la regolarità della piana sintassi oraziana (*desine ... nebulam spargere*) ma una sovrapposizione appositiva dell'*imagery* al 'tu' che è Clori («una nuvola / sul loro fulgore di stelle»): il movimento asindetico, orientando il traslato sul soggetto, dà quasi alla 'vecchia' una connotazione di inopinata e ironica levità. Dunque la versione si fa strada nella selva di possibili soluzioni con scelte lessicali autonome e tuttavia ben attestate nella tradizione poetica latina³⁹.

Dal v. 7, una struttura retorica estremamente sorvegliata sviluppa un paragone tra la donna e sua figlia: un enunciato generale stabilisce che, in base al principio del *decorum*, ciò che è adatto a Foloe non è adatto a Clori (vv. 7s.); subito, a seguire, vengono indicati i comportamenti adatti alla prima e alla seconda (8ss.). Giudici elimina la premessa generale: con una sorta di piccola reinvenzione, il *decet* oraziano concesso a Foloe viene trasformato nel più colloquiale «pazienza per Foloe tua figlia / baccante a ritmo di tam-tam che assalta / le stanze dei giovani» (vv. 7-9) a cui risponde l'indispettita apostrofe dei vv. 9s. («ma, Clori, / ti sembra ciò pane per i tuoi denti?»)⁴⁰.

Nel v. 9 si ritrova la breve *comparatio* oraziana (v. 10 *pulso Thyias uti concita tympano*)⁴¹: la figura della Baccante è sovrapposta, senza nesso comparativo, a quella di Foloe; l'evocazione classica è corretta e aggiornata da un'onomatopea ambigua («tam-tam» è, nel lessico quotidiano, il 'passaparola': la cattiva *fama* tocca anche la ragazza...).

³⁷ Vd. *infra*, n. 39.

³⁸ Dove ritroviamo il «folleggi» di Ramous, da lui impiegato per rendere *nequitiae*, e qui invece per forzare il senso dell'ambiguo *ludere*. Il verbo latino (notoriamente: 'giocare, divertirsi, spassarsela') è ambiguo in sé ed è adoperato nel contesto in due sensi diversi: il v. 5 suggerisce il valore di «danzare» (Nisbet-Rudd 2004, 194; cf. II 12,19; così intendono molti traduttori; Emilio Pianezzola *per litteras* intende «smetti quei giochi tra le ragazze in fiore», in cui «smettere» puntualmente rende *desine*, ossia il verbo anticipato subito, e in modo sintetico, da Giudici nel suo «smètila» incipitario.

³⁹ Altri traduttori, per attenuare lo scarto della sovrapposizione metaforica, introducono un gerundio («spargendo la tua nebbia su stelle risplendenti» [Pianezzola]; «offuscando la bellezza di quelle stelle» [Ramous]; «offuscando quelle candide stelle» [Carena]) o aderiscono alla sintassi oraziana («smetti di danzare tra le fanciulle / e di spargere nebbia sulla luce delle stelle» [Paolicchi]; «e di spargere nebbia tra stelle splendenti» [Canali]). La traduzione di *nebulam* con «nuvola» pare un *unicum* di Giudici, ma il «fulgore di stelle» ha precedenti significativi nella poesia latina: le stelle sono fulgide sin da Enn. *Ann.* 27,145 V.²; Cic. *poet. fr.* 27,2 Soub., e ancora in Lucrezio e Virgilio: Lucr. VI 357 *Autumnoque magis stellis fulgentibus apta*; Verg. *Aen.* IV 482 *axem umero torquet stellis ardentibus (v.l. fulgentibus) aptum*; XI 202 *inuertit caelum stellis fulgentibus aptum*. Anche il *candor* è associato sovente al verbo *fulgeo*: cf. Catull. 8,3 *fulsere candidi soles* «splenderanno giorni fulgidi» (immagine ripetuta al v. 8), e ancora Catull. 68,70s. e 134.

⁴⁰ Il «ciò» è una sorta di contrappunto impettito e burocratico al tono colloquiale: un doppio meccanismo ironico che pone a contrasto onomastica culta e registro parlato, registro parlato e formalismo sintattico.

⁴¹ L'immagine richiama un quadro diffuso nella poesia augustea (cf. e.g. Verg. *Aen.* IV 300-303).

Gianluigi Baldo

Il dettato mantiene fedelmente il registro colloquiale, pur 'fingendo' un'aderenza letterale a quello latino mediante idionimi (Foloe, Clori, Noto), toponimi (Lucera) e rete pronominale, con una contrapposizione (vv. 11-13 *illam ... /.../ te*) vistosamente mantenuta («quella [...] / [...] / ma a te»). I vv. 11s. italiani («quella il suo amore per Noto la trascina / a lascivie degne di una capra») rispondono con precisione al testo latino (*cogit amor Nothi / lasciuae similem ludere capreae*), ma, anche in questo caso, sottraggono la movenza comparativa (*similem*), di fatto degradando ulteriormente l'immagine, rendendo insomma più diretta l'idea di un amore 'bestiale' da parte di Foloe⁴². Certo, è pregiata la prolessi (v. 11), ma la sua postura 'retorica' è compromessa dall'anaforico («quella [...] la trascina»). La *doctrina* classica è depositata nel lessico: nomi 'alti' ritagliati in una struttura parlata, dove sono soprattutto i tratti soprasedimentali a tradire l'assimilazione, energica e quasi brutale, dell'ode alla dizione e alla poetica del traduttore. Questo rivela anche il segmento finale (vv. 13-16):

ma a te cosa può convenire
se non filare lane tosate nella nobile Lucera?
Altro che cetre e rose purpuree e scolarti,
brutta vecchiarda, un'anfora dietro l'altra!

*te lanae prope nobilem
tonsa Luceriam, non citharae decent
nec flos purpureus rosae
nec poti vetulam faece tenus cadi.*

15

Il ribadito *te ... decent* diventa «ma a te cosa può convenire»⁴³, e tuttavia il verbo italiano 'convenire' qui solo apparentemente traduce il verbo latino *deceat*: nel registro giudicario suona 'essere vantaggioso' piuttosto che 'addirsi'; anche in questo caso, la letteralità della traduzione diventa uno strumento d'insinuazione ironica⁴⁴.

Traducendo questi versi, Giudici recupera appieno la vena profonda dell'Orazio giambico: «scolarti, / brutta vecchiarda, un'anfora dietro l'altra». Nella traduzione manca l'immagine potente e ributtante del bere *faece tenus*, ma l'idea del recipiente svuotato è resa con «scolarti» in luogo del latino *poto*; l'azione, ipercaratterizzata attraverso la se-

⁴² In latino, *caprea*, di designazione incerta, è immagine fino a un certo punto degradante: *imagery* simile visualizza per esempio la vulnerabilità, o l'acerbità, femminile di fronte all'eros maschile.

⁴³ Si noti la scelta di «cosa» in luogo del nesso «che cosa», prediletto (fino a qualche anno fa) nella lingua scritta: per una messa a punto recente si rinvia ad A. Nesi <http://www.accademiadellacrusca.it/it/lingua-italiana/consulenza-linguistica/domande-risposte/cosa-cosa-pensa-crusca> (ultimo accesso: 19.07.2015).

⁴⁴ Delle quattro immagini oraziane governate dall'unico verbo (*deceat*), la prima (le lane dell'antica città di Lucera) è l'unica che si addice a Clori; le altre tre appartengono al mondo del simposio (e dunque dell'eros: cf. *e.g. carm.* I 6,17) da cui Clori deve sentirsi esclusa *aetatis causa*: cetre, rose, orci bevuti fino al fondo. Il catalogo oraziano, organizzato per membrature crescenti e in *anticlimax*, è chiuso da un'immagine incongrua, ché il bere gli orci fino al fondo sarebbe di per sé gesto indecoroso anche per le donne giovani, ed è anzi tipico delle donne vecchie ubriacone (cf. IV 13,4s.; Fedeli-Ciccarelli 2008, 537-539; si veda anche Pasquali 1920, 357).

«Orazio acuto e amaro». Odi ed epodi in sei poeti italiani

rialità, la quantità («un'anfora dietro l'altra»)⁴⁵, l'espressionistica apostrofe («brutta vecchiarida») in luogo di *vetula*⁴⁶, acquista quasi un valore autonomo. A suggello dell'intera raccolta, giunge un sentimento insieme nuovo e coerente: il disgusto divertito per chi non sa cogliere il senso e l'azione del tempo nella propria vita.

La seconda prova di traduzione oraziana riguarda, come si è detto, l'ode III 26:

fin quasi a ieri idoneo alle pulzelle
non senza gloria vissi le mie battaglie.
Adesso a questa parete che dà sul fianco sinistro
di Venere marina appenderò
le mie armi e la cetra che pure è stata in guerra.
E qui, qui si depongono
le luminose faci ed archi e spranghe
insidia di finestre ben serrate.
O dea che reggi Cipro beata e Memfi
a mille miglia dalle nevi di Tracia,
con la tua frusta sublime tocca una volta
quella Cloe che faceva tante storie.

*Vixi puellis nuper idoneus
et militavi non sine gloria:*

*nunc arma defunctumque bello
barbiton hic paries habebit,
laevom marinae qui Veneris latus
custodit: hic, hic ponite lucida
funalia et vectis et arcus
oppositis foribus minacis.*

*O quae beatum diva tenes Cyprum et
Memphin carentem Sithonia nive
regina, sublimi flagello
tange Chloen semel arrogantem.*

5

10

L'ode sviluppa il tema della *renuntiatio amoris* (che è forse anche rinuncia alla poesia erotica, come al v. 4 lascia intendere l'offerta del *barbiton*), impiegando *topoi* epigrammatici ed elegiaci. Con una fittizia movenza da epitafio, il poeta dichiara di aver concluso la propria vita di amante, di soldato d'amore (al v. 2 è chiara la ripresa del *topos* elegiaco della *militia amoris*), e, richiamando il registro dell'epigramma dedicatorio, annuncia di aver appeso alla parete del tempio della dea Venere le proprie armi e la propria cetra;

⁴⁵ Propriamente *cadus* è «giara, orcio».

⁴⁶ Così il Vocabolario della Crusca, s.v. 'vecchiardo': «vecchio, ma si dice in cattivo sentimento». *Vetula*, al v. 25 di Orazio, benché presente in contesti di analogia topica invettiva (e.g. Plaut. *Merc.* 314s. *nam meo quidem animo uetulus, decrepitus senex / tantidemst, quasi sit signum pictum in pariete*), non è grevemente scoptico ('vecchiotto, alquanto vecchio, vecchietto, vecchierello'), come documenta *carm.* IV 13,25; «è sinonimo di *annosa*, ma il diminutivo [...] dà l'idea di una vecchierella che non si regge più in piedi» (Fedeli-Ciccarelli 2008, 559).

Gianluigi Baldo

nella seconda strofe, elenca gli strumenti – gli *arma* – utili ad assaltare la porta chiusa dell'amata, mentre nella terza si rivolge direttamente a Venere con magniloquente registro innologico e prega la dea di colpire Cloe *sublimi flagello*: richiama che appare come una confessione indiretta di una passione antica forse mai spenta, perché le percosse di Venere possono certo essere punizione per aver disdegnato l'amore del poeta, ma anche uno stimolo per accendere in lei l'amore (cf. Mart. VI 21,9s.). La chiusa, in ogni caso, rovescia o limita la dichiarazione dei versi di apertura⁴⁷.

La traduzione di Giudici è elegante ed esatta. «Fin quasi a ieri idoneo alle pulzelle / non senza gloria vissi le mie battaglie»: un'unica proposizione semplifica l'endiadi oraziana («vissi le mie battaglie» in luogo di *vixi ... / et militavi*), secondo un metodo ricorrente dell'*ars vertendi* giudiciana. Il dettato è ravvivato da «pulzelle», tipico del parlato ironico ma capace di richiamare, con una sorta di mimesi parechetica, *puellis*⁴⁸. La drammatizzazione alla seconda persona (*hic, hic ponite* rivolto ai servi, come già a I 19,13s. *hic vivum mihi caespitem hic / verbenas, pueri, ponite, turaque*) viene risolta nell'impersonale del v. 6 «e qui, qui si depongono». Il verso riecheggia con precisione la geminazione oraziana (*hic, hic*) ma soprattutto consente di riservare al verso successivo l'elenco degli strumenti d'assalto alla porta chiusa, in Orazio inarcato su due versi (*lucida / funalia et vectis et arcus*) e qui costruito con serie di lessemi isosillabici («faci ed archi e spranghe») in sequenza inversa rispetto all'ordine oraziano (*et vectis et arcus*)⁴⁹. «Luminose faci» è *iunctura* della tradizione poetica (cf. e.g. G.B. Marino, *Adone* XIX 415,5s. «chi mi darà le luminose faci, / spenta la luce di que' lumi chiari») qui adottata per corredare il verso con un latinismo evidente (e coerente: *fax* può anche indicare la torcia incendiaria). L'elegante *renuntiatio amoris* del Giudici oraziano si avvia a conclusione mantenendo sino all'ultimo il registro alto e i toponimi dotti, con minimi scostamenti dal testo latino («a mille miglia dalle nevi di Tracia» *vs Memphin carentem Sithonia niue*), fino al verso finale, in cui si compie uno scarto di registro. Se questo testo giudiciano tiene sapientemente conto dello stile elevato dell'ode (senza tuttavia coglierne il sovrasenso ironico) il verso finale, e solo quello, traspone l'*aprosdoketon* oraziano (*sublimi flagello / tange Chloen semel arrogantem*) nel registro del parlato («con la tua frusta sublime toccala una volta / quella

⁴⁷ Rovesciamento presente anche in *carm.* IV 1; un'analogo *renuntiatio amoris* per raggiunti limiti di età (quarant'anni in questo caso) è in II 4,22ss. La preghiera appare indizio inequivocabile di una passione ancora non estinta anche se, come sostengono Nisbet-Rudd 2004, 310s., è intesa a ottenere che, per vendetta, Venere faccia innamorare Cloe non del poeta medesimo ma di una terza persona.

⁴⁸ Ovviamente senza rapporto etimologico: il francese antico *pulcele* dovrebbe nascere da un latino popolare *pulicella*, forse derivato da *pullus* 'animale giovane' e significa in genere «fanciulla non sposata, vergine». Nel lessico corrente, 'pulzella' è sempre usato con intonazione scherzosa, prevalentemente nell'uso parlato (Battaglia, *GDLI s.v.*): in questo come in altri casi visti in precedenza, il medesimo lessema impreziosisce e insieme 'abbassa' il registro (si veda il Giudici 'provenzale' della raccolta *Salutz*, del 1986).

⁴⁹ In questo modo il termine più adatto, *spranghe*, risulta contiguo all'apposizione del v. 8 («insidia di finestre ben serrate»). *Arcus* ha suscitato negli interpreti oraziani molti dubbi perché sembra fuori luogo in un passo che richiama il *topos* dell'*exclusus amator*: l'arco infatti non appare come strumento per scardinare la porta chiusa dell'amata riottosa, e può essere giustificato solo se si pensa all'arco di Cupido, il che appare molto improbabile; da ultimi, atetizzano il termine Shackleton Bailey 1985 e Nisbet-Rudd 2004, 315.

«Orazio acuto e amaro». Odi ed epodi in sei poeti italiani

Cloe che faceva tante storie»⁵⁰, richiamando la traduzione precedente e chiudendo ad anello questo dittico 'classico'.

Le quattro liriche con cui Giudici chiude la sua raccolta hanno dunque come cifra essenziale la letterarietà, che nei due testi oraziani è rappresentata dalla giustapposizione di registri 'bassi' e stile culto, mentre nei due componimenti a cornice si propone come ostentato radicamento nella tradizione. La parola antica è un sorta di luogo ludico, di sapido esercizio, e l'operazione di traduzione agevola un gioco scaltro: selezione del lessico, fedeltà ostentata all'onomastica antica, ipercaratterizzazione del registro giambico («smèttila di far la puttana») o culto («idoneo alle pulzelle»), sottrazione di nessi comparativi («folleggi / con le ragazze – una nuvola»). Per celebrare il tempo che passa, l'io poetico sembra alla ricerca di clausole e sigilli con cui impreziosire le esperienze della vita. Ma la parola oraziana non serve solo a suggellare il canto con la cifra preziosa del gioco letterario: in realtà, 'mimando' la voce distante della lirica augustea, il poeta contemporaneo vuole celebrare con ironia contrastiva una saggezza ben diversa da quella oraziana, che cerca di preservare la speranza limitandone spazi e tempi. Quella di Giudici è la parola di un 'nuovo vecchio', certo consapevole di ciò che la vecchiaia significa, ma ancora desideroso di progettare: *Io invento questo inizio al mio finire*⁵¹.

4. «Gh'è nient de fa, gh'è no in due tundà». Franco Loi

Si può dire che Giudici, benché riveli una notevole competenza testuale, solo apparentemente si atteggia a traduttore: soprattutto per gli effetti sintagmatici che le due versioni producono e subiscono nel contesto della raccolta, la voce antica si ritrova a ricantare 'i versi della vita' in direzione assai diversa, e finisce per celebrare un *ethos* 'altro' rispetto a quello dei *Carmina*. Questa della 'finzione', della 'finta' imitazione, è una modalità che si genera proprio nella persistente ricerca di una dizione anticlassicistica o postclassica: liberandosi dal modello in quanto modello, gli ridona un ruolo in qualche misura necessario nella formulazione del messaggio contemporaneo. Questo modo si ritrova, in termini radicali, nell'esperimento oraziano di Franco Loi: la sua traduzione dell'*Epodo* 16 in dialetto milanese è del tutto priva di soggezione rispetto ai *clichés* della retorica classica⁵². La traduzione, parziale, riguarda i vv. 1-38 dell'epodo, che comprende 63 versi. Si dà qui di seguito il testo integrale di Loi con il corrispettivo testo latino (entrambi verranno ripresi di volta in volta più sotto):

⁵⁰ Ma in quest'ultimo verso il poeta contemporaneo disambigua in qualche modo il testo oraziano: con il verbo all'imperfetto («toccala una volta / quella Cloe che faceva tante storie») la storia con Cloe appartiene alla memoria di un passato che appare sufficientemente lontano, sebbene ancora capace di suggerire un moto di rancore, un desiderio di accorata vendetta.

⁵¹ *Quanto spera di campare Giovanni*, 35: si veda Giudici 2000, 970.

⁵² La traduzione, parziale (vv. 1-38) compare in *Verna*, Roma 1997, 35-43, accompagnata da una traduzione italiana 'letterale' del testo latino e una traduzione italiana del testo in dialetto milanese; limitata ai vv. 1-14 era già in Guarracino 1993, I, 362-365. In *Verna*, a parte il lungo componimento iniziale eponimo, sono raccolte solo traduzioni: oltre a Orazio, Calderón de la Barca e Vicente Aleixandre.

Gianluigi Baldo

ghe sèm denter amò, tra nüm se mässum,
 e Roma la se s'cinca cuj sò ung.
 E nüm che sem scampà a la gentàja
 e a la gringàja de quj bundun d'etrüsch,
 gnanca i curtelläd lucch di terrun 5
 o 'l securin del Duce g'àn trâ al mür,
 e men che men frances e rassa gnücca
 de quj baldans de tuder e tugnitt,
 o i merican cuj bumbardier e süppa
 de marucchin Gheddafi e Senegal, 10
 sèm nüm rassa de troj e malarbett,
 nüm sèm che darèm fögh a la citâ,
 ché nüm ja ciamarèm i brügissun
 a fäss 'na sciambula denter ind i câ
 – je vedi a curr adré tütt i suttan, 15
 palpàgh el cü ai òmm, safurmentâ,
 e fan un sbreggh di piass, di noster strâd,
 e di noster citâ un pulverun,
 e tütt d'inturna gran falò e impicâ,
 cume in la guèra, ma nel sgagnäss tra nüm 20
 e storcegh el cuassin tra maraman.
 E tütt insèma, milanes, ruman,
 e quej che g'àn amò'n restüsc de cu
 dumandaran: cume se fa a scapà?
 cume se fa a salväss dai turlurù? 25
 Gh'è nient de fa, gh'è no in due tundâ.
 Un temp, sì, se pudeva pientâ i ges e i câ,
 lassà ch'i besti cagassen ind i strâd
 e dré di spall restässen i cujun.
 Ma inchö sèm tücc a l'assa, sèm a l'oss: 30
 el mund l'è ner 'me 'n cèss, a 'na manera,
 gh'è gnanca un büs in due pudè salväss!
 E alura, fèmegh sü 'na bicierada,
 e ris'cium tri paroll sura al savun:
 «de emparà la storia urmai per semper, 35
 de dàgh mai pü d'atrâ ai cervellun,
 de mai durmì, de nettass i veder,
 dervì i uregg e de fa pü i cujun...
 E amò imprumettum de minga fa i lader,
 de vègh respett di amis e scunussü, 40
 e pö tra via i bandér, brüsà i pulitegh,
 lassà i ges ai prest e ai barbun...
 Enfin de recurdäss che sèm di òmen,
 che gh'èm un cu per savè duvrâl,
 che sciur e carmacai preputentuni 45
 in di sanguètt che stan süj noster spall!».

«Orazio acuto e amaro». Odi ed epodi in sei poeti italiani

El su, cunt i paroll fèm no la storia,
 ch'al mund se fan cuj mort e cuj viulens.
 E alura, per fenì l'insavunada,
 tirum la corda e sòta cuj biccer, 50
 che quan vègn scür e vègn giò la polta
 l'è mèj, nel fass de part, spettaàss el pes'g.
 E via che bàllum! Fèm 'na giravolta
 e càntum de la figa el püsse bèll,
 e sòta cuj curnàd, fèm girà el tund, 55
 e giò di gran sbüttun a la marmaja
 e ai rüffian che pissen sura nüm,
 che nüm picciu e umin de la barbàja
 stèm schisc tra j òmm, e la diperassiun
 la pòrtum 'me 'n vestì che ghe tanàja 60
 e tra puesia e art e bèj cansun
 disligum la memoria a la luccaja
 che spetta semper el gran cambià del mund⁵³.

Altera iam teritur bellis civilibus aetas, 1
suis et ipsa Roma viribus ruit.
Quam neque finitimi valuerunt perdere Marsi

⁵³ Questa la traduzione che lo stesso Loi offre del testo in dialetto milanese: «ci siamo dentro ancora, tra noi ci ammazziamo, / e Roma si spezza con le sue unghie. / E noi che siamo scampati alla gentaglia / e alla strimpellata di quei tapponi di etruschi, / neanche le coltellate balorde dei terroni / o la scure del Duce ci hanno messo con le spalle al muro, / e meno che meno i francesi e la razza testona / di quelle baldanze di tedeschi e prussiani, / o gli americani coi bombardieri e la zuppa / di marocchini Gheddafi e Senegal, / siamo noi, razza di troie e troppo furbi, / noi siamo che daremo fuoco alla città, / noi che chiameremo le bestie che muggiscono / a fare un'orgia dentro le nostre case / – li vedo correre dietro tutte le sottane, / palpare il culo agli uomini, sacramentare, / e farne una rovina delle piazze, delle nostre strade, / e delle nostre città un polverone, / e tutt'intorno gran falò e impiccati / come in guerra, ma nell'addentarci tra noi / e storcerci il collo tra disgraziati. / E tutti insieme, milanesi, romani, / e quelli che conservano ancora un briciolo di testa / domanderanno: come si fa a scappare? / Come si fa a salvarsi dagli idioti? / Non c'è niente da fare, non c'è dove darsela a gambe. / Un tempo, sì, si poteva piantare chiese e case, / lasciare che le bestie cagassero nelle strade / e dietro le spalle restassero i coglioni. / Ma oggi siamo tutti in pericolo di morte, siamo all'osso: / il mondo è nero come un cesso, nella stessa condizione, / non c'è nemmeno un buco dove poter salvarsi! / E allora facciamo una bicchierata, / e rischiamo tre parole sopra il sapone: / “di imparare la storia una volta per sempre, / di non dare più retta ai cervelloni, / di mai più dormire, di spalancare gli occhi, / aprire le orecchie e non far più i coglioni... / E ancora promettiamo di non fare i ladri, / di aver rispetto per gli amici e gli sconosciuti, / e poi gettar via le bandiere, bruciare i politicanti, / lasciare le chiese ai preti e ai barboni... / Infine di ricordarci che siamo uomini, / che abbiamo una testa per adoperarla, / che ricchi e servi prepotenti / sono delle sanguisughe che stanno sulle nostre spalle!”. / Lo so, con le parole non facciamo la storia, / che al mondo si fa con i morti e le violenze. / E allora, per finire l'insaponata, / tiriamo la corda e sotto con i bicchieri, / che quando viene buio e vien giù il fango / è meglio, nel farsi da parte, aspettarsi il peggio. / E via che balliamo! Facciamo una giravolta / e cantiamo della figa la bellezza che innamora, / e sotto con le cornate, facciamo girare il piatto, / e giù gran spintoni alla marmaglia / e ai ruffiani che pisciano su di noi, / che noi ingenui e uomini di incantamenti / stiamo nascosti tra gli uomini, e la disperazione / la portiamo come un vestito che ci attanaglia, / e tra poesia, arte e belle canzoni / sleghiamo la memoria per gli oppressi / che aspettano sempre il gran cambiamento del mondo».

Gianluigi Baldo

<i>minacis aut Etrusca Porsenae manus aemula nec virtus Capuae nec Spartacus acer novisque rebus infidelis Allobrox, nec fera caerulea domuit Germania pube parentibusque abominatus Hannibal: inopia perdemus devoti sanguinis aetas ferisque rursus occupabitur solum;</i>	5 10
<i>barbarus heu cineres insistet victor et urbem eques sonante verberabit ungula; quaeque carent ventis et solibus ossa Quirini, – nefas videre – dissipabit insolens. Forte quid expediat communiter aut melior pars, malis carere quaeritis laboribus.</i>	15
<i>Nulla sit hac potior sententia: Phocaeorum velut profugit exsecrata civitas agros atque lares patrios habitandaque fana apris reliquit et rapacibus lupis, ire, pedes quocumque ferent, quocumque per undas Notus vocabit aut protervos Africus. Sic placet? an melius quis habet suadere? Secunda ratem occupare quid moramur alite?</i>	20
<i>Sed iuremus in haec: simul imis saxa renarint vadis levata, ne redire sit nefas; neu conversa domum pigeat dare lintea, quando Padus Matina laverit cacumina, in mare seu celsus procurrerit Appenninus novaque monstra iunxerit libidine</i>	25 30
<i>mirus amor, iuuet ut tigris subsidere cervis, adulteretur et columba milvo, credula nec rivos timeant armenta leones ametque salsa levis hircus aequora. Haec et quae poterunt reditus abscindere dulcis eamus omnis exsecrata civitas, aut pars indocili melior grege; mollis et exspes inominata perpremat cubilia.</i>	35

Come è noto, quello di Orazio è il progetto fantastico di fuga nelle Isole Beate (*arva beata petamus*) per abbandonare la cupa realtà di una Roma ancora in preda alla minaccia di nuove guerre civili: quale che sia il momento storico in cui l'epodo fu composto (l'epoca della guerra perugina, nel 41 a.C., oppure la ripresa delle ostilità dopo il breve periodo di pace seguito al *foedus Brundisinum* tra Ottaviano, Antonio e Crasso), il componimento si profila come un'utopia giovanile e aristocratica, che Franco Loi trasforma in un canto di liberazione e di rivolta sociale, senza fughe impossibili in luoghi metastorici. Il carattere oraziano, e la presenza del modello, sono riconoscibili, a partire dal motivo di fondo ('ci stiamo distruggendo da soli'). Loi però, come si è detto, sceglie di tradurre solo le

«Orazio acuto e amaro». Odi ed epodi in sei poeti italiani

prime due sezioni dell'epodo, i vv. 1-14, in cui si piange la distruzione della patria per opera dei suoi stessi cittadini, e i vv. 15-38 (ma di per sé la sezione tematica si concluderebbe al v. 40) in cui il poeta apostrofa direttamente i suoi concittadini. La sua traduzione, dunque, esclude la terza parte (vv. 41-66), in cui viene descritta la meta utopica delle Isole Beate. Questa rimozione è anch'essa parte integrante della 'finta' traduzione: il taglio esclude ciò che non è più dicibile nel discorso contemporaneo. E si capisce bene perché: nella prima delle due parti, Loi smonta sistematicamente la prospettiva utopica del testo originale, e quindi assume un punto di vista 'altro'; mediato da una lingua che insieme stravolge e enfatizza il registro dell'invettiva, il discorso poetico 'moderno' assume il rilievo di una transcodificazione vigorosa, con senso e dettato pienamente autonomi, slegati da ogni dipendenza imitativa e persino da un rapporto puntuale con il testo. Anche in questo caso, l'aggancio con l'epodo è affidato a una più precisa ripresa tematica dell'*incipit*, corroborata dall'inequivocabile toponimo (vv. 1s.):

*altera iam teritur bellis civilibus aetas,
suis et ipsa Roma viribus ruit.*

Ghe sèm denter amò, tra nùm se màssum,
e Roma la se s'cinca cuj sò ung.

Ci siamo dentro ancora, tra noi ci ammazziamo,
e Roma si spezza con le sue unghie.

In seguito il poeta contemporaneo sostituisce all'elenco di nemici che non riuscirono a distruggere Roma nei secoli (in Orazio ai vv. 3-8) un elenco che include ciurmaglie dall'approssimativa identità etnica e fosche personalità emblematiche⁵⁴, per chiudersi sulla medesima movenza oraziana (v. 9):

inopia perdemus devoti sanguinis aetas.

Sèm nùm rassa de troj e malarbett,
nùm sèm che darèm fògh a la cità,
ché nùm ja ciamarèm i brügissun
a fàss 'na sciambula denter ind i cà.
(vv. 11-14)

Siamo noi, razza di troie e troppo furbi,

⁵⁴ «E nùm che sem scampà a la gentàja / e a la gringàja de quj bundun d'etrüsch, / gnanca i curtellâd lucch di terrun 'l segurin del Duce g'antrà al mür / e men che men frances e rassa gnücca / de quj baldans de tuder e tugnitt, / o i merican cuj bumbardier e süppa / de marucchin Gheddafi e Senegal» («e noi che siamo scampati alla gentaglia / e alla strimpellata di quei tapponi di etruschi, / neanche le coltellate balorde dei terroni / o la scure del Duce ci hanno messo con le spalle al muro, / e meno che meno i francesi e la razza testona / di quelle baldanze di tedeschi e prussiani, / o gli americani coi bombardieri e la zuppa / di marocchini Gheddafi e Senegal»).

Gianluigi Baldo

noi siamo che daremo fuoco alla città,
noi che chiameremo le bestie che muggiscono
a fare un'orgia dentro le nostre case.

L'*imagery* di Loi attualizza e insieme 'abbassa' il quadro del fosco destino che attende la patria: ma se in Orazio sono i barbari a figurare come futuri indisturbati padroni (vv. 10-12 *ferisque rursus occupabitur solum / barbarus heu cineres insistet victor et Urbem / eques sonante verberabit unguia ...*), nella versione è un indistinto 'noi' collettivo a farsi carico dell'empia distruzione della città (vv. 12-14 «- je vedi a curr dré tütt i suttan, / palpàgh el cù ai òmm, safurmentà», «- li vedo correre dietro tutte le sottane, / palpàre il culo agli uomini, sacramentare»): da questo 'noi' il poeta si distacca per guardare allo scempio commesso dai suoi concittadini. In corrispondenza dei vv. 15ss. dell'epodo avviene lo scarto significativo, veicolato, anche in questo caso, da una isolata ma evidente ripresa della movenza oraziana (vv. 15s.):

*forte quid expediat communiter aut melior pars,
malis carere quaeritis laboribus.*

E tütt insèma, milanes, ruman,
e quej che g'àn amò'n restüsc de cu
dumandaran: cume se fa a scapà?
cume se fa a salvàss dai turlurù?
(vv. 22-25)

E tutti insieme, milanesi, romani,
e quelli che conservano ancora un briciolo di testa
domanderanno: come si fa a scappare?
come si fa a salvarsi dagli idioti?

Lo sfuggente testo di Orazio è trasformato, con libertà, nell'immagine molto concreta degli 'idioti' da cui salvarsi⁵⁵. Subito dopo, la risposta data all'interrogativo cruciale (come fuggire?), è opposta rispetto a quella oraziana. Orazio si pronuncia con decisione – e con una dizione elevata – a favore della fuga, unica soluzione degna di gente libera (vv. 17-22):

nulla sit hac potior sententia ...

...
*ire, pedes quocumque ferent, quocumque per undas
Notus vocabit aut proteruos Africus.*

⁵⁵ I vv. 15s. di Orazio costituiscono un notevole problema sintattico. L'ipotesi interpretativa più fondata spiega *expediat* come transitivo, con il valore di *praebere*; il verbo reggerebbe *carere*: «forse tutti insieme, o almeno la parte migliore di voi, cercate che cosa vi possa procurare d'andar liberi dai *mali labores*»; difficile anche l'interpretazione del nesso *mali labores*, da intendersi probabilmente «dalle fatiche e dalle sventure», sulla scorta di Hes. *Op.* 112s.: la discussione è ricostruita da Cavarzere 2008, 224s.

«Orazio acuto e amaro». Odi ed epodi in sei poeti italiani

Loi oraziano, in modo prevedibile, non lo segue su questa strada, e rovescia completamente la prospettiva antica:

gh'è nient de fa, gh'è no in due tundà.
Un temp, sì, se pudeva pientà i ges e i cà,
lassà ch'i besti cagassen ind i stràd
e dré di spall restàssen i cujun.
Ma inchö sèm tücc a l'assa, sèm a l'oss:
el mund l'è ner 'me 'n cèss, a 'na manera,
gh'è gnanca un büs in due pudè salvàs!
(vv. 26-32)

Non c'è niente da fare, non c'è dove darsela a gambe.
Un tempo, sì, si poteva piantare chiese e case,
lasciare che le bestie cagassero nelle strade
e dietro le spalle restassero i coglioni.
Ma oggi siamo tutti in pericolo di morte, siamo all'osso:
il mondo è nero come un cesso, nella stessa condizione,
non c'è nemmeno un buco dove poter salvarsi!

Le forti immagini 'primitive' di Loi rafforzano la percezione che la fuga sia impossibile, mentre Orazio proprio dalla memoria del passato trae l'*exemplum* che convalida il progetto di fuga. Mutate di segno, le espressioni del poeta contemporaneo trasferiscono su un registro potente di quotidianità 'bassa' le elevate immagini dell'epodo (vv. 15-18). Scarto ancor più deciso è nell'introduzione del discorso diretto. Nei due testi, è presente il tema del giuramento (v. 25 di Orazio ~ vv. 33s. di Loi), ma Loi disegna un programma opposto e speculare a quello oraziano: se in Orazio il giuramento obbliga i fuggitivi al non ritorno, attraverso la struttura retorica dell'*adynaton* (vv. 25ss. *simul imis saxa renarint / vadis levata, ne redire sit nefas*), nel testo dialettale il motivo è quello della vigilanza, dell'impegno morale, della lotta contro la prepotenza del potere:

«de emparà la storia urmai per semper,
de dàgh mai pü d'atrà ai cervellun,
de mai durmì, de nettass i veder,
dervì i uregg e de fa pü i cujun.
E amò imprumettum de minga fa i lader,
de vègh respett di amis e scunussü,
e pö tra via i bandér, brüsà i pulitegh,
lassà i ges ai pret e ai barbun...
Enfin de recurdàss che sèm di òmen,
che gh'èm un cu per savè duvrà,
che sciu e carmacai preputentuni
în di sanguètt che stan süj noster spall!».
(vv. 35-46)

Gianluigi Baldo

Di imparare la storia una volta per sempre,
 di non dare più retta ai cervelloni,
 di mai più dormire, di spalancare gli occhi,
 aprire le orecchie e non far più i coglioni
 ...
 E ancora promettiamo di non fare i ladri,
 di aver rispetto per gli amici e gli sconosciuti,
 e poi gettar via le bandiere, bruciare i politicanti,
 lasciare le chiese ai preti e ai barboni...
 Infine di ricordarci che siamo uomini,
 che abbiamo una testa per adoperarla,
 che ricchi e servi prepotenti
 sono delle sanguisughe che stanno sulle nostre spalle!

Nella rinnovata consapevolezza che le parole non cambiano la storia (vv. 47s. «el sù, cunt i paroll fèm no la storia, / ch'al mund se fan cuj mort e cuj viulens», «lo so, con le parole non facciamo la storia, / che al mondo si fa con i morti e le violenze»), l'imitazione lombarda assume nella propria voce un *carpe diem* vitalistico e dai modi deteriori, che pare indulgere alla smemoratezza, ma subito si converte in virile lotta al *profanum volgus* («la marmaja») e ai ruffiani. Sicché l'epodo di Loi, ignorando per forza di cose la parte finale del componimento latino (dedicata alla descrizione delle Isole Beate), si chiude su una nota di rinnovata fede nella poesia, che tiene viva la memoria della storia e la speranza di un cambiamento:

e via che bàllum! fèm 'na giravolta
 E càntum de la figa el püsse bèll,
 e sòta cuj curnàd, fèm girà el tund,
 e giò di gran sbüttun a la marmaja
 e ai rüffian che pissen sura nùm,
 che nùm picciu e umin de la barbàja
 stèm schisc tra j òmm, e la diperassiun
 la pòrtum 'me 'n vestì che ghe tanàja
 e tra puesia e art e bèj cansun
 disligum la memoria a la luccaja
 che spetta semper el gran cambià del mund.
 (vv. 53-63)

E via che balliamo! facciamo una giravolta
 e cantiamo della figa la bellezza che innamora
 e sotto con le cornate, facciamo girare il piatto,
 e giù gran spintoni alla marmaglia
 e ai ruffiani che pisciano su di noi,
 che noi ingenui e uomini di incantamenti
 siamo nascosti tra gli uomini, e la disperazione
 la portiamo come un vestito che ci attanaglia,

«Orazio acuto e amaro». Odi ed epodi in sei poeti italiani

e tra poesia, arte e belle canzoni
sleghiamo la memoria per gli oppressi
che aspettano sempre il gran cambiamento del mondo.

L'operazione del Loi poeta e traduttore suggella con chiarezza lo spirito oraziano del nostro recente passato. Negli anni Novanta del secolo scorso, decaduta ogni fascinazione classicistica, l'atteggiamento verso Orazio appare come una *aemulatio* di nuovo segno – gara che mette alla prova, sul campo della *langue* poetica, della elaborazione tendenzialmente espressionistica del dettato oraziano (misurata in Giudici, in Loi vera e propria torsione), la tenuta della proposta morale, con esiti diversi: allarmata rappresentazione di inquietanti ambienti di disperazione (Fortini), rinascita del tempo (la vecchiaia come nuovo inizio, progetto, e non più rifugio nel *dies*: Giudici), rifiuto della fuga (Loi). Tutto sembra perseguire una lucida visione del presente, animata dalla ricerca di una immanente verità di vita, più che della felicità: una ricerca che approda a soluzioni etiche diverse, se non opposte, a quelle oraziane. Ma in tutto questo, Orazio aiuta a 'impostare la voce', sempre e comunque, e offre una misura necessaria alla giusta rappresentazione dell'uomo che si affatica nel tempo e nello spazio.

Gianluigi Baldo
Università degli Studi di Padova
Dipartimento di Scienze Storiche, Geografiche e dell'Antichità
piazza Capitaniano 7, I-35139 Padova
gianluigi.baldo@unipd.it

Riferimenti bibliografici

- Barberi Squarotti 2013 = *Le Odi di Quinto Orazio Flacco tradotte da Cesare Pavese*, a c. di G. B. S., Firenze 2013.
- Beccaria 2002 = G.L. B., *Sicut erat. Il latino di chi non lo sa: Bibbia e liturgia nell'italiano e nei dialetti*, Milano 2002.
- Bonfiglioli 1988 = P. B., *Mario Ramous*, in G. Grana (a c. di), *Letteratura italiana: Novecento*, II. *I contemporanei*, Milano 1988, 360-383.
- Canali 1988 = L. C., *Traduttori*, in *Orazio: anni fuggiaschi e stabilità di regime*, Venosa 1988, 72-80.
- Canali 1991 = *Le odi. Il carme secolare. Gli epodi*, I, introd. di F. Della Corte, testo critico di P. Venini, trad. di L. C., Roma 1991.
- Cavarzere 2008 = *Orazio. Il libro degli epodi*, a c. di A. C., trad. di F. Bandini, Venezia 2008³.
- Condello 2008 = F. C., *Lucrezio, Catullo, Orazio e Sanguineti: esercizi di «pseudotraslazione»*, «Poetische» X/3 (2008) 423-467.
- Fedeli 1991 = P. F., *Tradurre poesia, tradurre Orazio*, in P. Janni-I. Mazzini (a c. di), *La traduzione dei classici greci e latini in Italia oggi*. «Atti del Convegno nazionale (Macerata, 20-22 aprile 1989)», Macerata 1991, 25-42.

Gianluigi Baldo

- Fedeli-Ciccarelli 2008 = *Q. Horatii Flacci Carmina. Liber IV*, introd. di P. F., comm. di P. F. e I. C., Firenze 2008.
- Ferroni 1999 = G. F., "Io invento questo inizio al mio finire", in Id., *Passioni del Novecento*, Roma 1999, 217-225 (già in *Giovanni Giudici: ovvero la costruzione dell'opera*, «Hortus. Rivista di poesia e arte» XVIII [1995, ma 1996] 90-97).
- Fo 2006 = A. F., *Vecchi filmati*, Lecce 2006.
- Fo 2009 = A. F., *Modi oraziani di pensare il tempo: tratti della fortuna moderna del carpe diem e di altri spunti delle Odi*, in S. Audano (a c. di), *Aspetti della Fortuna dell'Antico nella Cultura Europea*. «Atti della quinta giornata di studi, Sestri Levante, 7 marzo 2008», Pisa 2009, 61-107.
- Fortini 1978 = F. F., *Una volta per sempre. Poesie 1938-1973*, Torino 1978.
- Fortini 1984 = F. F., *Paesaggio con serpente. Versi 1973-1983*, Torino 1984.
- Fortini 1987 = F. F., *Nuovi saggi italiani*, Milano 1987.
- Fortini 1997 = F. F., *Poesie inedite*, a c. di P.V. Mengaldo, Torino 1997.
- Ghiselli 2001 = A. G., *L'«Orazio» di Mario Ramous*, in Id., *Orazio, Ode 1, 1. Saggio di analisi formale*, Bologna 2001³, 116-143.
- Giudici 2000 = G. G., *I versi della vita*, a c. di R. Zucco, con un saggio introduttivo di C. Ossola, cronologia a c. di C. Di Alesio, Milano 2000.
- Guarracino 1993 = V. G. (a c. di), *Poeti latini tradotti da scrittori italiani contemporanei*, Milano 1993.
- Klingner 1959 = *Q. Horati Flacci opera*, rec. F. K., Lipsiae 1959³.
- La Penna 1973 = A. L. P., *Mario Ramous traduttore di classici latini*, «Maia» XXV (1973) 137-140.
- Mengaldo 1996 = P.V. M., «Questo muro» di Franco Fortini, in *Letteratura Italiana Einaudi. Le Opere*. IV/2, Torino 1996, 1-27 (ora anche in Id., *La tradizione del Novecento. Quarta serie*, Torino 2000, 291-296).
- Nisbet-Rudd 2004 = R.G.M. N.-N. R., *A Commentary on Horace. Odes, Book III*, Oxford 2004.
- Pasquali 1920 = G. P., *Orazio lirico*, Firenze 1920 (= Id., *Orazio lirico*, ristampa xenografica con introd., indici ed app. di aggiornamento bibliografico a c. di A. La Penna, Firenze 1966).
- Ramous 1954 = M. R., *Il libro delle Odi. Versioni da Orazio*, Bologna 1954 (1962²).
- Ramous 1971 = M. R., *Catullo Virgilio Orazio. Traduzioni*, introd. di P. Bonfiglioli e G. Scalia, Bologna 1971.
- Ramous 1985 = *Orazio. Epistole*, a c. di M. R., Milano 1985.
- Ramous 1986 = *Orazio. Odi ed epodi*, a c. di M. R., Milano 1986.
- Ramous 1987 = *Orazio. Satire*, a c. di M. R., Milano 1987.
- Ramous 1988 = *Quinto Orazio Flacco. Le Opere*, a c. di M. R., Milano 1988.
- Sanguineti 2002 = E. S., *Il gatto lupesco e altre poesie (1982-2001)*, Milano 2002.
- Shackleton Bailey 1985 = *Quinti Horati Flacci Opera*, ed. D.R. S. B., Stuttgartiae 1985.
- Traina 1973 = A. T., *Semantica del carpe diem*, «RFIC» CI (1973) 5-21 (ora in Id., *Poeti latini [e neolatini]. Note e saggi filologici*, I, Bologna 1986², 227-251).
- Traina 1993 = A. T., *La linea e il punto: ancora sul carpe diem*, «Paideia» XLVIII (1993) 100-103 (ora in Id., *Poeti latini [e neolatini]. Note e saggi filologici*, IV, Bologna 1994, 191-195).
- Zucco 2000 = R. Z., *Apparato critico*, in Giudici 2000, 1357-1828.