HAL
open science

Traducendo e rifacendo Orazio. Percorsi oraziani nella scrittura di Fortini

Andrea Bongiorno

▶ To cite this version:

Andrea Bongiorno. Traducendo e rifacendo Orazio. Percorsi oraziani nella scrittura di Fortini. L'ospite ingrato, 2021, 9, pp.383-413. hal-03231749

HAL Id: hal-03231749
https://amu.hal.science/hal-03231749v1

Submitted on 21 May 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Traducendo e rifacendo Orazio

Percorsi oraziani nella scrittura di Fortini

Andrea Bongiorno

Ascoltavo morire
la parola di un poeta o mutarsi
in altra, non per noi, più voce.[1]

Introduzione

L'estrema vivacità culturale del Novecento poetico italiano si riversa anche nell'ambito delle traduzioni. Uno degli indizi più appariscenti è proprio il fatto che i maggiori poeti del secolo decidano di inserire, accanto all'opera in versi originale, anche una selezione delle loro più riuscite versioni da poesie in altre lingue (si pensi a Montale, Sereni, Caproni, Fortini, Sanguineti, ecc.).[2] Un aspetto altrettanto appariscente, però, è il fatto che tali traduzioni siano per lo più da autori stranieri recenti. Pur tenendo conto di alcune ben note eccezioni, non è sbagliato affermare che i classici greco-latini facciano la loro comparsa più raramente in queste traduzioni d'autore, in contrasto con le tante forme di classicismo che avevano dominato il secolo precedente. Si può ipotizzare, sinteticamente, che le ragioni di questo minor interesse siano riconducibili all'incrocio fra i seguenti fattori. Innanzitutto, nel

---

[1] F. Fortini, *Traducendo Brecht* (*Una volta per sempre*), vv. 8-10; tutte le citazioni di raccolte o versi fortiniani sono tratte dall'edizione F. Fortini, *Tutte le poesie*, a cura di L. Lenzini, Milano, Mondadori, 2014.

[2] Sul poeta-traduttore come figura tipica del Novecento poetico, cfr. P.V. Mengaldo, *La poesia italiana del Novecento: aspetti tipologici*, in *La poesia italiana del Novecento. Modi e tecniche*, a cura di F. Curi, M. Bazzocchi, Bologna, Pendragon, 2003, pp. 13-29.

Novecento si attua un capovolgimento del rapporto fra autori e tradizione: il maggior terreno di confronto si situa fra i poeti e la letteratura straniera tendenzialmente recente, quasi coeva. Le traduzioni sanciscono, per certi versi, la costellazione critica dell'autore e fungono da esercizio di assorbimento e *aemulatio* poetica.[3] In secondo luogo, soprattutto nel secondo Novecento, si verifica l'inserimento completo dell'intellettuale nel mercato editoriale. Da una parte, svolgendo l'attività di traduttore, lo scrittore sfrutta questo mercato come fonte di guadagno supplementare; dall'altra è l'editoria stessa a servirsi di autori riconosciuti per pubblicizzare e vendere maggiormente le traduzioni poetiche. Le traduzioni d'autore dei classici, dunque, vengono relegate ad alcuni campi particolari: le traduzioni scolastiche, i riadattamenti per altre manifestazioni artistiche (teatro, cinema, musica) e infine, il libero esercizio di traduzione o riscrittura slegato da occasioni particolari (i tre campi, ovviamente, possono intersecarsi).[4]

In ogni caso, tutta questa attività traduttiva è stata accompagnata da una pari attività critica e speculativa sulla teoria della traduzione,[5] che ha coinvolto anche i maggiori poeti della seconda metà del secolo. Se le traduzioni dei classici, come si è visto, occupano una posizione più limitata nel panorama letterario, ciò non vuol dire che non siano state toccate, seppur più marginalmente, da queste istanze teoriche.

In questo sintetico quadro storico-critico, Franco Fortini è una delle figure più rilevanti. Si coniugano in lui, infatti, la riflessione teorica sulla traduzione e la pratica tanto dell'attività traduttiva quanto della scrittura poetica. I confini dei tre ambiti, com'è noto, sono estremamente porosi: subiscono continue sovrapposizioni che rendono la scrittura fortiniana ricca e complessa. Il tema è dunque molto vasto: in questa sede si discuterà del rapporto di Fortini con il poeta latino Orazio, uno degli autori antichi a lui più cari.[6] Orazio, e soprattutto la

---

[3] Si veda, a questo proposito, A. Dolfi, *Una comparatistica fatta prassi. Traduzione e vocazione europea nella terza generazione*, in *Traduzione e poesia nell'Europa del Novecento*, a cura di A. Dolfi, Bulzoni, Roma, 2004, pp. 13-30; l'intero volume collettaneo raccoglie numerose riflessioni critiche e saggi specifici sul travaso delle differenti culture poetiche nazionali europee attraverso le traduzioni.

[4] Si leggano le considerazioni di F. Condello e A. Rodighiero, *Ragioni per un «compito infinito»: considerazioni introduttive*, in *«Un compito infinito». Testi classici e traduzioni d'autore nel Novecento italiano*, a cura di F. Condello e A. Rodighiero, Bologna, Bononia University Press, 2015, pp. 7-35.

[5] Un sintetico regesto bibliografico sulla traduttologia in P. Orvieto, *«Il compito del traduttore» di Benjamin e un caso di traduzione infinita*, in *La traduzione. Opere e autori del Novecento*, a cura di L. Dolfi, Parma, Mup, 2014, p. 13, nota 1.

[6] Per una ricca lista (benché non del tutto esauriente) di molte occorrenze ora-

sua nota ode 1.11, fungerà da filo rosso per descrivere un percorso oraziano all'interno dell'opera del poeta italiano. Alla luce della distinzione fortiniana fra traduzione e rifacimento, scopo di questa indagine è verificare come il rapporto con Orazio sia costante in tutto Fortini, e si nutra di due elementi: un'assimilazione tematica e un influsso formale e linguistico, declinato in particolar modo nel lavoro sul significante. Si vogliono osservare questi due aspetti della sua scrittura, presenti sia nella traduzione sia nella scrittura poetica.

In primo luogo, quindi, si daranno le principali coordinate teoriche di Fortini per inquadrare la questione della traduzione, soprattutto di testi latini, nonché il ruolo di Orazio al centro di questa riflessione. Si esamineranno, in seguito, le principali traduzioni di Orazio realizzate dal poeta fiorentino, per metterne in luce i meccanismi soggiacenti e la ricerca espressiva perseguita. Infine, si ripercorreranno alcuni testi poetici in cui è chiara la rielaborazione libera e creativa di alcuni versi oraziani, per mettere in luce i due diversi approcci del poeta fiorentino. Questo permetterà, quindi, di delineare un percorso che coinvolge tanto le riscritture quanto le traduzioni vere e proprie.

I. Fortini, la traduzione e i testi classici

Il dibattito critico e teorico del Novecento sulla traduzione vede in Fortini uno dei suoi massimi interpreti. Il suo contributo si è concretizzato in interventi di varia natura sul tradurre, oggetto, in questi ultimi anni, di una specifica attenzione critica.[7] Le basi del pensiero fortiniano

ziane in Fortini, cfr. M. Gioseffi, *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, cfr. *ivi*, pp. 328-329. La fortuna di Orazio nella letteratura moderna, nello specifico italiana, costituisce naturalmente una tradizione millenaria e ricchissima: tra i riferimenti bibliografici di ampio respiro sull'argomento, si veda *Orazio e la letteratura italiana. Contributi alla storia della fortuna del poeta latino*. Atti del Convegno di Licenza, 19-23 aprile 1993, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato – Libreria dello Stato, 1994; il terzo volume della monumentale *Enciclopedia oraziana*, a cura di S. Mariotti, *La fortuna, l'esegesi, l'attualità*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1998; o – limitatamente al Rinascimento – la tesi dottorale di G. Comiati, *Horace in the Italian Renaissance (1498-1600)*, University of Warwick, School of Modern Languages and Cultures, Italian Studies, 2015, e vari altri interventi puntuali dei quali non si può dare conto esaurientemente in nota.

[7] Si pensi, ad esempio, a *«Traducendo...»: convegno internazionale su Franco Fortini e la traduzione*, iniziativa tenutasi presso l'Università degli Studi di Siena dal 2 al 4 novembre 2017; le riprese degli interventi sono disponibili online: www.vimeo.com/channels/traducendo (ultimo accesso: 7/4/2021]; si veda anche il recente numero a cura di F. Diaco e E. Nencini, *«Per voci interposte» Fortini e la traduzione*, numero monografico dell'«Ospite ingrato», 5, luglio-dicembre 2019.

sulla traduzione sono state gettate in primo luogo da due noti articoli dei primi anni Settanta,[8] idee che sono giunte a una maggiore strutturazione nelle *Lezioni sulla traduzione*[9] a fine anni Ottanta, il cui testo, a dire il vero, è un'acquisizione piuttosto recente.[10] In questi tre momenti è identificabile una riflessione teorica di ampio respiro, che va al di là delle specifiche annotazioni a questa o quella traduzione, annotazioni che Fortini aveva lasciato nelle diverse occasioni in cui ha indossato l'abito del traduttore poetico.[11] Il pensiero che ne emerge è particolarmente complesso, inscindibile tanto dall'attività poetica e traduttiva dello scrittore, quanto dallo sguardo ideologico del critico sul mondo e sulla letteratura. La problematica che in qualche modo unisce questi due fili è la discussione sull'opposizione fra la cosiddetta «traduzione di servizio» e il «rifacimento». Fortini mette in discussione la presunta obiettività della traduzione di servizio, portandone alla luce alcuni presupposti ideologici (l'intento pedagogico-scientifico) e alcuni ostacoli (l'interferenza fra le due culture).[12] Allo stesso tempo, nemmeno il rifacimento è un'operazione sempre positiva. Questo si basa, infatti, su una «politica del linguaggio»:[13] le scelte nell'ambito di tale politica determineranno il valore che il rifacimento assume – non neutralmente – nel panorama letterario e nella realtà. Già nei primi anni Settanta, quindi, Fortini sembra voler mettere in discussione alcuni rifacimenti, soprattutto quando i loro presupposti minano i cardini dell'impegno civile del poeta: comunicabilità e trasmissibilità di un valore. Le scelte del traduttore, infatti, pur dovendo esasperare le contraddizioni,[14] non possono risolversi nell'assimilazione onnivora dei modelli («personalmente mi guardo bene dagli entusiasmi, ricorrenti fra gli snob di avanguardia, per l'arte industriale dei nostri tardi imperi»).[15] Insomma, il riferimento polemico contro alcune scelte e correnti sperimentalistiche è chiaro. È interessante notare che tale sguardo critico, pur perdendo

[8] F. Fortini, *Traduzione e rifacimento* e *Cinque paragrafi sul tradurre*, in Id., *Saggi ed epigrammi*, a cura di L. Lenzini, Milano, Mondadori, 2003, pp. 818-838 e 839-844; entrambi i saggi sono del 1972.

[9] F. Fortini, *Lezioni sulla traduzione*, a cura di M. V. Tirinato, Macerata, Quodlibet, 2011.

[10] Si tratta, infatti, di appunti per seminari e (forse) per un'opera teorica, ritrovati nell'Archivio Fortini e riordinati e pubblicati nel 2011: si veda la ricostruzione filologica di M.V. Tirinato, *«Larvatus prodeo». Franco Fortini e la traduzione poetica*, in F. Fortini, *Lezioni sulla traduzione* cit., pp. 11-34; si veda anche la *Nota al testo*, *ivi*, pp. 45-48.

[11] Cfr. M.V. Tirinato, *«Larvatus prodeo»* cit., pp. 13-14.

[12] Si veda, soprattutto, F. Fortini, *Traduzione e rifacimento* cit., pp. 821-823 e 835.

[13] *Ivi*, p. 824.

[14] *Ivi*, p. 835.

[15] *Ivi*, p. 834.

in qualche modo di attualità, si acuisce nelle *Lezioni* del 1989.[16] Nonostante la distinzione fra rifacimento e traduzione di servizio si sia indebolita,[17] il valore delle scelte nell'ambito della «politica del linguaggio» resta il cardine del pensiero fortiniano sulla riscrittura.

Nel discorrere sulla traduzione, il più ampio bacino da cui Fortini attinge per fornire i propri esempi è, naturalmente, la modernità letteraria: traduttori contemporanei di testi per lo più recenti. Le prime riflessioni strutturate sulla traduzione, non a caso, nascevano proprio dall'esperienza in prima persona della versione del *Faust* di Goethe.[18] Tuttavia, pur non essendo il centro della sua riflessione, menzioni di testi e autori classici costellano tali pagine: uno degli obiettivi critici più ricorrenti, infatti, sono proprio le versioni poetiche di Ceronetti da Catullo e Marziale.[19] Un altro nome che ricorre di tanto in tanto è quello di Orazio. In questo caso, non è mai una traduzione in particolare a essere presa in esame. Al contrario, l'autore latino sembra rappresentare, nell'immaginario fortiniano, l'archetipo dell'autore scolastico, la cui voce sopravvive sopra o sotto il livello della coscienza. Sotto il segno dell'automatismo mnemonico, infatti, Fortini fornisce questo esempio:

> Va aggiunto poi che le "voce" di cui Croce parla, non necessariamente è quella dell'autore dell'originale, o di quello specifico originale, *come chi, udendo la traduzione di una celebre ode di Orazio, se ne ridica i versi latini a memoria*. Può, nel nostro caso, esser quella di tutta la poesia oraziana o della poesia latina dell'età aurea o della intera latinità; e così via.[20]

Anni dopo, Orazio torna anche fra i non molti esempi antichi presenti nelle *Lezioni*, sempre in questa accezione paradigmatica di rappresentante della latinità:

> Quanto più il traduttore avrà a che fare con Zeus invece che con Giove e con la poesia vedica o celtica invece che con quella di

[16] Cfr. M.V. Tirinato, *Franco Fortini e la traduzione poetica* cit., pp. 40-41.

[17] «La distinzione fra "traduzioni di servizio" e "traduzioni creative" o "poetiche" è insufficiente. Può essere mantenuta solo a condizione di definire le prime come quelle nelle quali gli indicatori stilistici, e la gerarchia che li ordina, si volgono a produrre un testo autonomo e autosufficiente, tendendo, al limite, alla imitazione o rifacimento, alla parodia o alla maniera. / Conviene qui adottare i termini di "traduzione parafrastica" o "traduzione poetica", avendo ben presente che nella maggioranza dei casi, i due generi convivono» (F. Fortini, *Lezioni sulla traduzione* cit., p. 97).

[18] Cfr. F. Fortini, *Cinque paragrafi sul tradurre* cit., pp. 841-844.

[19] Per esempio, si veda F. Fortini, *Traduzione e rifacimento* cit., pp. 823-824.

[20] F. Fortini, *Cinque paragrafi sul tradurre* cit., p. 840, corsivo mio.

> Orazio e Racine tanto più la diversità tenderà a prevalere sulla somiglianza e la assimilazione.[21]

E ancora una reminiscenza liceale:

> Da ragazzo, in alcune prove quasi scolastiche di versioni da Orazio, Vigny, Heine, Hoelderlin, mi ero accorto che applicavo, a vari gradi di coscienza, dei modelli non già di poesia originale ma di traduzione.[22]

In questo ultimo caso, Orazio non è solo il rappresentante di una cultura (è l'unico poeta antico fra gli autori citati), ma anche una voce stratificata: alterata dallo spessissimo strato sedimentario accumulatosi proprio per via dell'incalcolabile numero di traduzioni che l'hanno coinvolta. Nel 1992, sotto questa stessa luce, ma in tutt'altra sede, Fortini paragona Orazio a una «montagna» da scalare (giocando, per altro, con l'immagine l'ode oraziana 1.9), percorrendo una metaforica «Via Orazio» (riferimento, qui, all'*iter Brundisinum* del primo libro delle *Satire*) attraversata da molte generazioni.[23] Pur essendo una recensione alla traduzione dell'*Orazio* di Fraenkel, anche in questo articolo Fortini sembra insistere sulla funzione formativa e sulla voce "scolastica" del poeta latino (l'articolo si conclude con «miei poveri maturandi»). In effetti, Orazio vestiva questo abito anche in una poesia degli anni Settanta apparsa in *Paesaggio con serpente*, in cui Fortini ricorda così i propri diciotto anni (si evince anche dal titolo *27 aprile 1935*: in quell'anno il poeta compiva diciotto anni):

> Un orto di rose guardavo dai vetri
> del liceo trentacinque anni fa.
> Ottantamila lavoratori inauguravano
> la metropolitana tutta fatica loro
> a Mosca, tutta sale splendide.
>
> Un autore che è morto ne diceva le lodi.
> E le conosco oggi, le traduco.

[21] F. Fortini, *Lezioni sulla traduzione* cit., p. 54.

[22] *Ivi*, p. 175.

[23] F. Fortini, *Tutti sul monte Orazio*, in «L'Espresso», 20 dicembre 1992, p. 197 (brani dell'articolo sono riportati in A. Fo, *Modi oraziani di pensare il tempo: tratti della fortuna moderna del «carpe diem» e di altri spunti delle «Odi»*, in *Aspetti della Fortuna dell'Antico nella cultura europea*. Atti della quinta giornata di studi, Sestri Levante, 7 marzo 2008, per Emanuele Narducci, a cura di S. Audano, Pisa, ETS, 2009, pp. 61-107: pp. 100-101, da cui si cita).

Domandavo amore alle rose bianche,
gialle e bianche. La città era chiara.
Nell'aria i primi seni. Orazio acuto e amaro.[24]

A ben vedere, i temi finora delineati convergono: l'associazione di Orazio da una parte con la memoria scolastica (la lettura delle *Satire*),[25] dall'altra con l'atto del tradurre.[26]

L'insieme di tutti questi esempi spinge a una serie di considerazioni. Se Fortini, infatti, lega Orazio all'immaginario delle reminiscenze liceali e contestualmente all'esercizio e alla riflessione sulla traduzione, probabilmente è proprio perché si tratta di uno dei primi autori con cui il poeta si è misurato da giovane.[27] Questo giovanile incontro ha forgiato il primo anello di una catena di pensieri che giungono fino ai suoi ultimi anni. Non a caso, dunque, Orazio è assunto a rappresentante dell'intera lirica latina (Fortini ricorda meno di frequente l'Orazio non lirico) ed è tanto spesso menzionato nei discorsi sulla traduzione. Orazio, così si evince, è il poeta latino da tradurre, quasi per antonomasia.

Non stupirà, dunque, constatare che Fortini si è cimentato nel tradurre più di un testo oraziano: poesie pubblicate e altro materiale edito postumo o ancora inedito, conservato presso il fondo Franco Fortini dell'archivio del Centro Interdipartimentale di Ricerca Franco Fortini a Siena. Non stupirà altresì constatare che la poesia oraziana influisce direttamente su moltissimi testi originali del poeta fiorentino: citazioni, riscritture parziali e veri propri rifacimenti. Non è scopo di questo intervento indagare l'influsso della poetica lirica oraziana su quella fortiniana,[28] né comparare nel dettaglio l'originale alle traduzioni o diverse stesure fra loro.[29] Alla luce delle considerazioni fatte finora, è nostra

[24] F. Fortini, *27 aprile 1935* (*Paesaggio con serpente*), vv. 1-10.

[25] Cfr. F. Diaco, *Dialettica e speranza. Sulla poesia di Franco Fortini*, Macerata, Quodlibet, 2017, p. 268.

[26] L'autore tradotto, e non citato, è Brecht, a cui allude parafrasando-traducendo il titolo di *Inbesitznahme der grossen Metro durch die Moskauer Arbeiterschaft am 27. April 1935* (cfr. F. Fortini, *Tutte le poesie* cit., nota p. 494); tra l'altro, non sfugga che *Traducendo Brecht* era poesia eponima di due sezioni della raccolta *Una volta per sempre*.

[27] Cfr. *supra*, F. Fortini, *Lezioni sulla traduzione* cit., p. 54; influisce su questo anche la conoscenza del maestro dell'Orazio lirico: Giorgio Pasquali, cfr. M. Gioseffi, *Dalla parte del latino* cit.

[28] Nel 2008 A. Fo ha promesso che si sarebbe dedicato in futuro a questo argomento, ma purtroppo non vi è ancora ritornato, cfr. A. Fo, *Modi oraziani di pensare il tempo* cit., p. 101.

[29] A tal proposito, cfr. G. Baldo, *«Orazio acuto e amaro». Odi ed epodi in sei poeti*

intenzione rilevare, in primo luogo, quali meccanismi formali operano nelle traduzioni e nei rifacimenti oraziani che il poeta fiorentino dissemina in tutta la sua opera in versi. In secondo luogo, si cercheranno di comprendere questi meccanismi e di inserirli nel percorso poetico dell'autore.

II. L'ode 1.11 in Fortini: traduzioni e rifacimenti

Il testo oraziano col quale Fortini si è misurato più assiduamente è proprio l'ode più celebre del poeta latino: l'undicesimo carme del primo libro. Di questa poesia ha elaborato tre traduzioni: la prima è un testo d'archivio, che probabilmente risale alla metà degli anni Settanta:

> 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. Recìdila. Ti parlo e
> va l'ora. Credi al giorno. Altro non c'è.[30]

Verosimilmente, nel '93 Fortini riprende questa bozza, fornendo una versione dalla stessa ode per l'edizione di *Poeti latini tradotti da poeti italiani*, in cui apporta alcuni ritocchi al testo, pur mantenendone inalterato l'impianto:

> 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*,

italiani, in «*Un compito infinito*» cit., pp. 37-60.

[30] Archivio Franco Fortini (Centro Interdipartimentale di Ricerca Franco Fortini), ds., sc. 23, cartella 17; la cartella conserva due testimoni dattiloscritti identici, uno in pulito e l'altro con numerose annotazioni manoscritte sul recto e sul verso; sul verso del dattiloscritto annotato sono presenti alcuni appunti manoscritti di Fortini con date, pubblicazioni, incarichi, ecc., appunti che costituiscono una sorta di proprio curriculum che si ferma a metà degli anni Settanta: se è lecito pensare che gli appunti sono coevi alla stesura, è perciò ipotizzabile che tale dattiloscritto sia databile alla metà degli anni Settanta (proposta di datazione che è suggerita anche da A. Fo, *Modi oraziani di pensare il tempo* cit., p. 101 nota 92).

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.[31]

Le differenze, si può osservare, sono minime (segnalate in corsivo), e vanno nella direzione di una maggior asciuttezza e fedeltà all'originale oraziano[32] (tranne, naturalmente, per la discutibile soluzione del *carpe diem* in «ridi al giorno»).[33] Quanto al contenuto del testo di entrambe le versioni, non si segnalano vistosi discostamenti rispetto al senso letterale. Quando accade, spesso è per dar spazio a una metafora: il *nefas* diviene «male», lo *spatium* che diventa «cammino», e poi più banalmente «vita», l'*aetas* che fugge diviene l'«ora» che va; il sintagma del *carpe diem* subisce delle soluzioni molto libere dal punto di vista semantico: la prima, «credi», si pone implicitamente in antitesi al suo opposto *minimum credula postero*, la seconda, «ridi al giorno», banalizza il senso del verbo *carpo*, affiliando la traduzioni alle varianti del "cogli l'attimo", "godi l'istante", traduzione vulgata del motto oraziano.[34] Nel caso del *carpe diem*, l'impressione è che Fortini si sia sforzato di impiegare un logoro "cogli l'attimo" (o simili), cercando di trovare formule alternative, anche semanticamente lontane dal *carpe diem*.[35] Alla luce di questi esempi, inquadrando queste due versioni nella traduttologia fortiniana, siamo a metà strada fra la traduzione

[31] F. Fortini, *Non domandare, è male, la fine mia, la tua*, in *Poeti latini tradotti da poeti italiani*, a cura di V. Guarracino, Milano 1993, p. 377, corsivo mio; di questa versione data alle stampe l'Archivio Franco Fortini conserva anche un testimone preparatorio con trascurabili varianti formali: cfr. Archivio Franco Fortini, stampa da pc, sc. 30, cartella 10, n. 278.

[32] «Tu ne quaesieris, scire nefas, quem mihi, quem tibi / finem di dederint, Leuconoe, nec Babylonios / temptaris numeros. ut melius, quidquid erit, pati, / seu pluris 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» (Hor. *Carm*. 1.11, dall'edizione critica teubneriana, cfr. Orazio, *Opera*, a cura di D.R. Shackleton Bailey, Monaco-Lipsia, Saur, 2001: da questa edizione tutte le citazioni di testi oraziani).

[33] Per confronto più approfondito fra le due versioni, cfr. G. Baldo, *«Orazio acuto e amaro»* cit., pp. 40-41.

[34] Non si può non rimandare all'imprescindibile saggio di A. Traina, *Semantica del carpe diem*, in Id., *Poeti latini (e neolatini). Note e saggi filologici*, Bologna, Patron, vol. 1, pp. 227-251; si veda anche Id., *La linea e il punto (ancora sul carpe diem)*, *ivi*, vol IV, pp. 191-195.

[35] Curiosamente la lezione «ridi al giorno» è un recupero: nei due dattiloscritti della metà degli anni Settanta la lezione «credi al giorno» è soprascritta a macchina, e vi si può leggere in filigrana l'originale «ridi la giorno».

di servizio e il rifacimento, a conferma della porosità di queste due nozioni. Si percepisce il rispetto abbastanza vincolante per una traduzione letterale, ma vi si osserva anche una ricerca stilistica del tutto autonoma rispetto al testo di partenza. Infatti, Fortini non si esime dal riscrivere a modo suo: basti vedere come si trasforma l'ampio respiro degli asclepiadei oraziani in versi più brevi e irregolari (per lo più sulla misura del settenario e dell'endecasillabo). Il poeta, infatti, sembra aver scelto di riscrivere la misura dei versi, adattandola alla sintassi franta dell'originale: la restituzione del ritmo passa in primo piano rispetto alla veste grafica della versificazione. Tutto sommato, però, la riscrittura è minima: Fortini adopera alcuni mezzi tecnici alieni all'originale (la versificazione, l'uso di formule che allontanano dal "traduttese") per restituire un testo oraziano più leggibile per un lettore contemporaneo,[36] con uno stile riconoscibilmente incisivo, asciutto.

Sempre del 1993, un'altra prova oraziana si conforma alle scelte stilistiche appena delineate: *Da Orazio*, traduzione del carme 3.13.[37]

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 dal 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

[36] Su questo reintepretare fortiniano, si vedano le riflessioni e le puntuali analisi testuali di M. Gioseffi, *Voci d'echi lontane. Franco Fortini traduttore di Orazio*, in «Levia Gravia», XX, 2018, pp. 231-245.

[37] «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. // 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 / lymphae desiliunt tuae».

gli elci cui voci rechi
d'acque lontane e d'echi.

1993[38]

Pur senza scendere in dettagli,[39] si segnala che anche questa versione si pone al centro fra i due poli della leggibilità novecentesca e della fedeltà. Non è casuale, infatti, che il più marcato tradimento dell'originale sia proprio l'omissione di evidenti riferimenti alla cultura latina, del tutto taciuti nella traduzione fortiniana (come per *venerem et proelia*) o resi fruibili per un non latinista (*atrox hora Caniculae* che diviene «il gran fuoco d'agosto»). La traduzione ha ritmo mobile ma incalzante dato dalla prevalenza dei settenari alternato a qualche endecasillabo. Lo stile incisivo di Fortini trapela in alcune soluzioni, come ad esempio l'incipit forte del sesto verso: l'esclamazione «niente» che rende con forza l'originale *frustra* (avverbio tradotto di norma con «invano», «inutilmente»). Come nel caso dell'ode 1.11, Fortini compie una propria ricerca stilistica per inseguire un linguaggio mediano tra il rispetto del testo di partenza e la propria creatività. Vi sono, infatti, persino alcune consonanze con il linguaggio della cosiddetta *koinè* ermetica: ne è spia, ad esempio un sintagma come «tacqui / gli elci», in cui il verbo intransitivo è usato transitivamente.[40] Infine, il titolo *Da Orazio* non fa che confermare l'intenzionalità di riscrivere, pur nel solco della traduzione.

Questi tre esempi, insomma, mostrano come la traduzione da Orazio si inserisca in questa difficile ricerca di equilibrio formale, in cui il traduttore prende spesso in prestito il linguaggio del poeta.

III. Alcune tracce oraziane nella poesia di Fortini

Dopo aver osservato sinteticamente l'approccio fortiniano in queste traduzioni, si possono analizzare alcune occasioni significative in cui il poeta si misura con i versi oraziani, ma nella libera scrittura creativa. Anche in questo caso, si potrà osservare una certa predilezione per il carme 1.11, a cui numerosi versi faranno eco.

Nell'opera in versi di Fortini si possono individuare due generici orientamenti in cui inquadrare le citazioni da Orazio. Il primo, natu-

[38] F. Fortini, *Da Orazio* (*Poesie inedite*).

[39] Per un'analisi dettagliata delle scelte di Fortini si rimanda a M. Gioseffi, *Voci d'echi lontane* cit.

[40] Si rinvia al celebre articolo di P.V. Mengaldo, *Il linguaggio della poesia ermetica*, in Id., *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi, 1991, pp. 131-157, sull'uso transitivo di verbi intransitivi cfr. *ivi*, p. 142.

ralmente, è quello tematico-testuale. Si tratta di riprese di alcuni temi specifici della poesia oraziana, in particolar modo del carme 1.11, e della loro rimodulazione all'interno della poesia. Naturalmente, una certa universalità dei temi oraziani all'interno della lirica occidentale e non solo (il tempo che fugge, l'esortazione al godimento, ecc.) deve invitare alla prudenza: c'è un influsso tematico-testuale quando i suddetti motivi sono ripresi trasportando in italiano alcuni evidenti sintagmi del testo oraziano. Insomma, il campo della moderna intertestualità, o del «motto», per restare in ambito oraziano. Il secondo tipo di ripresa che Fortini effettua è di ordine linguistico-formale: si tratta di estrapolare dal testo latino uno spunto, tendenzialmente di tipo linguistico (delle parole chiave) o formale (un genere, una struttura testuale, ecc.) da sviluppare nella poesia italiana. Lungi da voler separare nettamente questi due aspetti, si vogliono fornire alcuni esempi che mostrano come entrambi gli orientamenti siano in un rapporto dialettico che evolve fino all'esempio estremo di rifacimento, *Orazio al bordello basco* nell'ultimo libro di Fortini.

Uno dei più antichi punti di contatto con Orazio si può ritrovare nell'ultima delle elegie che aprono la prima raccolta fortiniana, *Foglio di via*:

> *vice veris*
>
> *Mai una primavera come questa*
> *È venuta sul mondo. Certo è che un giorno*
> *Da molto tempo a me promesso questo*
> *Dove tutto il mio sguardo si fa eguale*
> *Ai miei confini, riposando; e quanta*
> *Calma giustizia nel pensiero è in fiore*
> *Quanta limpida luce orna il colore*
> *Delle ombre del mondo. Ora conosco*
> *Perché mai dagli inverni ove a fatica*
> *Si levò questo esistere mio vivo*
> *M'è rimasto quel nome, che mi scrivo*
> *Su quest'aria d'aprile, o sola antica*
> *E perduta e oltre il pianto sempre cara*
> *Immagine d'amore mia compagna.*[41]

Già dal titolo, appositamente minuscolo per segnalare l'estrapola-

[41] F. Fortini, *vice veris* (*Foglio di via*); per un commento alla poesia, cfr. F. Fortini, *Foglio di via*, a cura di B. De Luca, Macerata, Quodlibet, 2018, pp. 227-231; sulla collocazione della poesia come punto di snodo nel macrotesto del libro fortiniano, cfr. *ivi*, p. 17 e cfr. F. Diaco, *Dialettica e speranza* cit., pp. 101-103.

zione del sintagma *vice veris* («col ritorno della primavera»),[42] Fortini si rifà esplicitamente a Orazio citando il verso di apertura di un notissimo carme dal primo libro oraziano (Hor. *Carm*. 1.4): *Solvitur acris hiems*[43] *et grata vice veris et Favoni* («Si scioglie l'aspro inverno al gradito ritorno della primavera e del favonio»). La poesia di Fortini ripropone l'archetipica associazione fra stagioni dell'anno e stagioni della vita, ribaltandola paradossalmente per via della propria esperienza storica: l'inverno è la giovinezza segnata dall'oppressione del fascismo e della guerra, la primavera è la Liberazione (primavera 1945) e la maturità della vita adulta.[44] Pur rovesciando la simbologia di Orazio, Fortini riprende esplicitamente dal poeta latino il tema del ritorno delle stagioni in associazione alle proprie vicende esistenziali. Nel farlo dissemina alcune parole chiave, che tuttavia sono attinte piuttosto dalla prediletta ode 1.11: gli «inverni» al plurale, accostati alla «fatica» non possono non ricondurre ai *pluris hiemes* e all'affaticamento (*debilitat*) delle scogliere (*pumicibus*) dei versi 4-5 dell'ode di Orazio. Anche l'enigmatica figura, con cui si chiude la poesia, l'«*immagine d'amore*», rimanda in qualche modo alla coppia, seppur effimera, Orazio e Leuconoe. Già questo primo esempio mostra come la ripresa tematico-testuale (il tema delle stagioni e le varie citazioni) confligga in una certa misura con il testo fortiniano: la simbologia è rovesciata, le riprese testuali non provengono dall'ode citata nel titolo. Vi si può quindi già scorgere la premessa per un riuso di Orazio meno tematico ma più formale. Un passo verso questa direzione è in una lirica di *Poesia e errore*:

Guarda questa rena

Guarda questa rena, senza vento questo mare
nelle nebbie le montagne dense e torbidi gli stagni:
poche aurore e brillerà il granito e l'onda allegra
l'erba, il sale, il pino ardente, la pupilla, il vento, il vino.

[42] Cfr. L. Daino, *Un'interpretazione partigiana del passato. Elementi autobiografici e strategie compositive in «Foglio di via e altri versi» di Franco Fortini*, in «L'ospite ingrato», 15 dicembre 2009, https://www.ospiteingrato.unisi.it/uninterpretazione-partigiana-del-passato-elementi-autobiografici-e-strategie-compositive-in-foglio-di-via-e-altri-versi-di-franco-fortini/ (ultimo accesso 7/4/2021).

[43] Tra l'altro il sintagma *acris hiems* fornirà anche il titolo alla poesia del 1951 *Agro inverno* (*Poesia e errore*), nel cui incipit («Agro inverno crepiti il tuo fuoco / incenerisci inverno i boschi i tetti / recìdi e brucia inverno», v. 1-3) il verbo recidere crea un piccolo parallelismo con la traduzione fortiniana dell'ode 1.11 («è lunga / la speranza. Recidila»).

[44] Cfr. L. Daino, *Un'interpretazione partigiana del passato* cit. e F. Fortini, *Foglio di via* cit. p. 227-228.

Piomba ogni cosa al suo fine. Umida l'ala che ora s'allenta
elitra nel mezzodì sarà come stocco di spiga secante.
Ma ti rinnovi tu? Alla luce viva invecchi,
un'ora che ti specchi cerchi e non trovi più.

1950[45]

Anche in questo caso si ritrovano alcuni motivi letterari senza tempo, che tuttavia paiono mediati dal filtro oraziano, soprattutto dell'ode 1.11: «il mare» (*Thyrrenum*), «il vino» (*vina liques*). Si può rinvenire anche un elemento implicito che crea un legame oppositivo: il mare calmo («senza vento questo mare») in contrasto con le onde del Tirreno che nel carme oraziano erodono la scogliera (anche se il vento tornerà già al quarto verso di *Guarda questa rena*). Senza dubbio molto oraziano, invece, il tema del tempo che passa. Gli ultimi versi di *Guarda questa rena*, tra l'altro, dialogano anche con un'altra ode del poeta latino; si tratta del carme 4.10, in cui Orazio si rivolge al giovane Ligurino, esortandolo a non fare affidamento sulla propria bellezza: il tempo passa, e osservandosi allo specchio un giorno si vedrà altro da sé.[46] Il testo fortiniano, tuttavia, si dota pienamente di un'aura novecentesca; innanzitutto, il tema del non riconoscersi allo specchio (che deve la sua fortuna alla narrativa pirandelliana), poi una discreta presenza di echi montaliani: l'«elitra del mezzodì» difficilmente non riconducibile al ronzio delle «èlitre» negli *Orecchini*.[47] Oltre a queste riprese di tipo tematico-testuale, si può osservare che anche la veste formale della poesia è di derivazione oraziana: un testo di otto versi, al pari dell'ode 1.11, la cui misura ricalca l'asclepiadeo maggiore del testo originale.

[45] F. Fortini, *Guarda questa rena* (*Poesia e errore*).

[46] Hor. *Carm*. 4.10: «O crudelis adhuc et Veneris muneribus potens, / insperata tuae cum veniet pluma superbiae / et, quae nunc umeris involitant, deciderint comae, / nunc et qui color est puniceae flore prior rosae, / mutatus, Ligurine, in faciem verterit hispidam, / dices "heu" quotiens te speculo videris alterum, / "quae mens est hodie, cur eadem non puero fuit, / vel cur his animis incolumes non redeunt genae?"»; a cui Fortini risponde: «alla luce viva invecchi, / un'ora che ti specchi cerchi e non trovi più», cfr. F. Fortini, *Guarda questa rena*, vv. 7-8; per altro, il tema del non riconoscersi allo specchio è un *topos* pienamente novecentesco, consacrato soprattutto dalla narrativa di Pirandello.

[47] Cfr. E. Montale, *Gli orecchini* (*La bufera e altro*), v. 9; si ricorda che *La bufera* è del 1956 mentre *Guarda questa rena* è datata al 1950; nondimeno, il componimento montaliano è del 1940 e compariva in *Finisterre*, prima plaquette che anticipa *La bufera*, pubblicata nel 1943 (cfr. E. Montale, *L'opera in versi*, a cura di G. Contini e R. Bettarini, Torino, Einaudi, 1981, pp. 936, 941-942); cfr. N. Scaffai, *Fortini, o dell'imperdonabile*, in «Le parole e le cose», 19 dicembre 2014, www.leparoleelecose.it/?p=17168 (ultimo accesso: 7/4/2021).

Tuttavia, a tale misura non corrisponde un calco ritmico "barbaro": se l'asclepiadeo maggiore è spezzato da due pause, i versi di *Guarda questa rena* sono la somma di due emistichi di lunghezza varia arieggianti l'ottonario (la cui lunghezza si crea, soprattutto nei primi versi, per accumulo); si tratta quindi un verso lungo interrotto da una sola pausa interna. Dal punto di vista formale, peraltro, si noti una analogia con le due versioni fortiniane dell'ode 1.11: la poesia si chiude con una rima tronca «tu : più», incrociata a «invecchi : specchi». Con una rima tronca terminano, infatti, anche entrambe le versioni («e : c'è»), rima inserita in un ricco gioco fonico («recidila : credi/ridi»). Il legame tra *Guarda questa rena* e la poesia oraziana si fa dunque più complesso rispetto a *vice veris*. In primo luogo, si è potuta osservare una ripresa anche formale, oltre che tematica, dell'ipotesto. Inoltre, vi è una maggiore attualizzazione (tematica e linguistica) della fonte.

Si può segnalare, in margine, che Orazio è recuperato ancora una volta nei primi anni Cinquanta, ma per una semplice citazione, nella prima redazione dell'epigramma per Sereni: a precedere il noto incipit «Sereni, esile mito» vi erano i versi oraziani «...spem longam reseces... / ...iterabimus aequor», rispettivamente dalle odi 1.11 (v. 7) e 1.7 (v. 32).[48] Anche questo semplice riuso a collage, fa ben comprendere come Fortini si appropri di alcune tessere oraziane per comporre nuovi significati, risemantizzando i temi del poeta latino. In questo caso, il richiamo a Orazio serve come riferimento a uno dei capostipiti della lirica occidentale, nel momento in cui Fortini e Sereni dialogano in versi sul rapporto fra l'io lirico, la cultura europea e la Storia.

Un interessante punto di svolta avviene nel Fortini più maturo, quello di *Questo muro* (1973). La quarta sezione del libro, *Il falso vecchio*, presenta un'omonima suite composta da dieci movimenti. L'ultimo presenta un influsso diretto e manifesto del tanto citato carme 1.11, ma sotto una luce nuova rispetto a quanto osservato finora.

> Non bisogna domandare alcuna cosa
> oltre alla salute del corpo: che si stanca.

[48] Testo riportato nell'apparato critico di V. Sereni, *Poesie*, a cura di D. Isella, Milano, Mondadori, 1995, p. 785-786, cfr. *ivi* p. 785: «Epigramma di Franco Fortini, composto presumibilmente nel 1953 a Fiumaretta [copia del ds. originale inviato forse subito a V. S. e trovato nell'esemplare – da lui posseduto – di F. Fortini, *I destini generali*, Sciascia Editore, Palermo 1965]»; questa redazione antecedente è segnalata da C. Benassi, *«Spem longam reseces» tra Montale, Fortini e Sereni*, in «Lettere italiane», 61, 4, 2009, pp. 547-580: pp. 554-555, e ne discute L. Lenzini, *Una voce fuori campo. Ancora a proposito di Fortini e Sereni*, in «L'ospite ingrato», 2, 2017, p. 73-88: p. 79.

È molto importante. Il gatto non sa
(scherza lui con la sciocca farfalla bianca)
che l'ossido delle auto lo avvelena e che il tremulo
degli enzimi gli apparecchia la paralisi.

Sono contento di essere ancora vivo.
La storia mi porta via. Però la notte viene
che mi reca il passato sui transistor, le melodie,
il coro che da tanto tempo tiene
i dormenti, le vie.[49]

Sebbene alcune riprese lessicali facciano immediatamente pensare a Orazio, il testo, complice naturalmente anche l'evoluzione poetica dell'autore, non sembra rimodulare affatto il poeta latino con gli strumenti osservati finora. Se fino a questo momento i calchi linguistici erano subordinati a un influsso tematico, tale gerarchia appare in questo testo rovesciata. La poesia non affronta un tema spiccatamente oraziano: viene messo in scena un monologo di questa maschera senile dell'io. Il tema dell'invecchiamento e del confronto generazionale sono certo presenti in numerose odi oraziane, ma non in questi termini. Fortini si serve di citazioni oraziane per far dire a queste ben altra cosa rispetto al testo originale. «Non bisogna domandare alcuna cosa / oltre alla salute del corpo» riecheggia naturalmente l'incipit *tu ne quaesieris, scire nefas*. Tuttavia, se il sapere negato a Orazio era il destino, l'io lirico del *Falso vecchio* non usa il verbo «domandare» per ottenere un'informazione sul futuro, ma per chiedere concretamente qualcosa, ovvero la propria salute, l'unico bene per cui vale la pena – suggerisce – spendere parole di preghiera. Tantissime altre riprese testuali subiscono la stessa sorte: un'allusione all'originale con un forte spostamento referenziale. Ad esempio, il «corpo: che si stanca», sposta sul fisico del soggetto il fiaccarsi delle scogliere con le onde (*quae nunc oppositis debilitat pumicibus mare*). La saggezza che l'imperativo oraziano *sapias* suggerisce a Leuconoe, è negata e attribuita a un animale: «il gatto non sa». Ancora un animale incarna la figura di Leuconoe, il cui nome parlante è da sempre interpretato come «dalla mente (νοῦς) candida (λευκός)», nel senso di ingenua: Leuconoe diviene dunque una «sciocca farfalla bianca». Il punto di vista della maschera senile, inoltre, modifica il senso comune del *carpe diem*: non è una esortazione a godere del momento, ma la costatazione, con sollievo, di essere ancora vivo. Allo stesso modo, non c'è semplice inquietudine per la fuga del tempo, ma la consapevolezza che «la

[49] F. Fortini, *Il falso vecchio X* (*Questo muro*).

storia mi porta via»: una proiezione non nel futuro ma nel passato, a cui il vecchio appartiene; l'avanzare degli anni non fa che estromettere lentamente l'anziano dal futuro e persino dal presente. Le tematiche oraziane sono dunque rovesciate. Tuttavia, a differenza di quanto accadeva in *vice veris*, il rovesciamento non è nello svolgimento tematico della poesia. Al contrario, sono i sintagmi oraziani, distorti, a rovesciare il loro significato. Interessante notare che vi sono anche alcune riprese da Orazio puramente foniche: il «corpo» che rimodula il «carpe» (con singolare coincidenza all'analoga deformazione in *Orazio al bordello basco*); «transistor», «melodie», «coro» sono un'eco fonica lontanissima di *minimum credula postero*. Si inizia a profilare un rapporto molto differente con la materia oraziana: non un bacino tematico-linguistico da rimodulare, ma piuttosto una ripresa di alcuni sintagmi, di alcune forme linguistiche (e persino di alcuni suoni) per affermare tutt'altro.

Sulla stessa linea linguistico-formale si situa un'altra curiosa ripresa da Orazio. Nel 1976 Fortini pubblica su «Nuovi Argomenti» un testo metapoetico sul realismo, in forma epistolare: *Lettera sul realismo. To Miss Darkness*. Il pretesto d'ispirazione dell'epistola in versi nasce da una lettera di Engels sul realismo in Balzac, destinata a Margaret Harkness. Vi alludono il titolo (*Lettera sul realismo*), il sottotitolo (*To Miss Darkness*) che altera il nome della destinataria nella parola inglese «darkness» (oscurità), e del resto vi allude gran parte della poesia. Nondimeno, per comporre un'epistola metapoetica in versi, Fortini non può non prendere come illustre modello l'*Epistula ad Pisones* – più nota come *Ars poetica* – di Orazio. Anche in questo caso, egli attinge dal bacino tematico oraziano per creare un ponte fra sé stesso e l'autore latino. Molti versi dell'*Ars poetica* oraziana, difatti, si concentrano sulla questione del realismo in poesia inteso come *mimesis* della realtà; il tutto condensato in una delle più celebri *iuncturae* oraziane: *ut pictura poësis* (v. 361). Il poeta fiorentino riprende, attualizzandolo, lo spunto tematico: il suo riferimento di partenza non è la *Poetica* di Aristotele (come invece era per Orazio), ma uno dei padri del realismo moderno: Balzac. Si inaugura così il principale filo di congiunzione tra Orazio e Fortini, legame che scandirà tutti i successivi punti di contatto fra il poeta fiorentino e il suo amato poeta latino: l'attualizzazione. Il tema della *mimesis* in Orazio è un mero pretesto per prendere in prestito una forma poetica: l'epistola in versi, i quali metricamente riecheggiano la lettura per ictus dell'esametro latino. Il recupero di questa forma si accompagna all'attualizzazione del contenuto, in questo caso il dibattito sul realismo moderno. L'uso oraziano di citare esempi notevoli dalla

tradizione poetica per illustrare i propri principi è ripreso da Fortini in chiave attualizzante («A chi mostrò / Engels che se Balzac eccetera? [...] Lukács che tanto scrisse [...] / e nel suo sangue slittò Essènin, forò il teschio a Majakovskj, / e rise verde Brecht nudo da neri boschi»).[50] Sul tema prevale quindi la forma, rifunzionalizzata per accogliere nuovi contenuti. Inoltre, non si deve sottovalutare la ripresa linguistica che in questi versi investe nientemeno che il nome dell'autore latino in un ben riuscito gioco di parole.

> È irrazionale questo? Non so. Mi basti intanto
> quella *ratio* che Orazio finge di cingere in canto.[51]

Il *calembour* giunge dopo una riflessione sull'emersione spontanea, nella scrittura che si vuole mimetica, di alcuni dettagli e casualmente non di altri: tale emersione che non può essere motivata razionalmente. La ragionevole precettistica mimetica del poeta latino, la sua *ratio*, è in realtà una contraddizione. Per denunciare il paradosso, Fortini afferma che Orazio «finge» di integrare la *ratio* alla scrittura in versi; per rappresentarlo icasticamente, mette in relazione il nome «Orazio» e il vocabolo latino *ratio*, contenuto fonicamente nel nome del poeta latino, nella comune pronuncia ecclesiastica (a cui fa eco la rimalmezzo imperfetta tra «finge» e «cingere»). Si segnala, infine, il riapparire, probabilmente casuale, dei «transistors» (v. 31), presenti anche nel *Falso vecchio X* (v. 9). Il tema del realismo in poesia, si è visto, è utilizzato come pretesto per appropriarsi di uno schema formale e trasportarne i contenuti nel dibattito critico moderno; il lavoro sul significante è ancora l'anello della catena per legare in forma dissonante il testo di origine e la riscrittura attualizzante.

Questo nuovo rapporto con la poesia di Orazio sembra essere stato particolarmente fertile, poiché ha dato vita a due altre poesie in cui è riscontrabile un influsso di tipo linguistico-formale. Ci si riferisce a un componimento intitolato *Da Orazio* (ancora inedita, se non la sua strofa centrale)[52] e *Da un'arte poetica* (in *Poesie inedite*). Evidentemente, però, questi due esperimenti non sono avvertiti da Fortini come perfettamente riusciti, e restano incompiuti e non pubblicati finché il poeta e in vita. Si legga il testo inedito di *Da Orazio*:

[50] F. Fortini, *Lettera sul realismo. To Miss Darkness* (vv. 18-22), in *Saggi ed epigrammi* cit.

[51] *Ibidem*.

[52] Il testo della strofa centrale è riportato da A. Fo, *Modi oraziani di pensare il tempo* cit., p. 101 nota 93.

Verso l'aeroporto Kennedy, N.Y.
guarda quanti sono i cimiteri,
i parchi delle auto in demolizione,
le fabbriche.

Mai ho veduto una foto di folla
d'altri tempi senza pensare che tutti
sono da anni brutti crani,
taluno rotto talaltro impastato.

Dove Lenin andò e dove Titta andremo
e Guevara e il povero Pirelli bruciato.
Fastidiose ombre per chi ci conobbe
o rimorsi.

Nulla o una folla per chi non seppe di noi.
Né torneremo a spiare – com'è leggenda –
dai vetri i vivi che nelle notti
sotto i lumi bevono i liquori.

Si goda intanto il paesaggio presente.
Ci sono notizie insperate: la resistenza
dei sindacati al colpo di stato,
i prodigi chimici, il sole.[53]

Anche qui il gioco di Fortini è chiaro: riprendere la struttura (in quartine) e il topos di un noto carme oraziano, condendoli, però, con riferimenti al mondo contemporaneo; tale rifacimento coinvolge soprattutto la terza strofa.[54] Il testo non è datato, non è quindi possibile affermare se anticipi questa linea linguistico-formale che emerge negli anni Settanta oppure se si ponga su questa scia. Anche in questo caso si fa strada un'interessante attenzione alla corrispondenza fonetica che in qualche modo anticipa *Orazio al bordello basco*. Il *pulvis et umbra sumus* è trasformato in «e Guevara e il povero Pirelli bruciato. / Fastidiose *ombre* per chi ci conobbe / o *rimorsi*».[55] Se è vero che «Guevara» e «povero» si fanno eco in un gioco di musicalità interna, si può anche notare che «povero» rimanda alla polvere (*pulvis*) in maniera paronomastica; inoltre «ombre» traduce *umbra*, con un significato completamente mutato, e «rimorsi» riecheggia vagamente le ultime sillabe del latino *umbra sumus*. Si noti anche che l'ultima strofa dell'inedito

[53] F. Fortini, *Da Orazio* (Archivio Franco Fortini, ds., sc. 30, cartella 2, n. 5).

[54] Cfr. Hor. *Carm*. 4.7.14-16: «nos ubi decidimus / quo pius Aeneas, quo Tullus et Ancus, / pulvis et umbra sumus».

[55] Corsivi miei.

si apre col verso «si goda intanto il paesaggio presente», che da una parte è l'ennesima variazione del motto oraziano, dall'altra crea una possibile autocitazione, quasi enigmistica:[56] in «paesaggio presente» risuona il titolo della raccolta *Paesaggio con serpente* (titolo che a sua volta deriva da una citazione virgiliana).[57] Anche questo testo, come la *Lettera sul realismo*, rappresenta dunque una tappa intermedia tra assimilazione tematica (seconda strofa e ultima strofa) e rifacimento attualizzante con richiami fonici (terza strofa).

Anche *Da un'arte poetica* prosegue su questa scia: nuovamente l'*Ars poetica* oraziana è utilizzata come pretesto formale per parlare della contemporaneità, risemantizzando sintagmi e strutture oraziane. A dire il vero, il testo, molto probabilmente incompiuto,[58] ci giunge come terzo esempio di una serie di "arti poetiche" (*Lettera sul realismo*, a parte). Le prime due, *Arte poetica* e *Altra arte poetica* sono due riflessioni metapoetiche, che scandiscono due momenti cruciali di *Poesia e errore*. La prima si rifà all'*Art poétique* di Verlaine (indicativa la scelta della divisione in quartine) e la seconda è più intimamente fortiniana. Invece, in *Da un'arte poetica* il modello è chiaramente, ancora una volta, la cosiddetta *Ars poetica* oraziana. Spia di questa scelta è già nel titolo: il «da», particella associata da Fortini quasi naturalmente alla riscrittura, sia di Orazio sia di altri autori. L'articolo indeterminativo del titolo («un'arte»), invece, crea lo stacco dalla prima *Arte poetica* riscritta dal poeta fiorentino: la fonte di questa poesia è una delle varie arti poetiche, un'altra rispetto a Verlaine.

Il testo di *Da un'arte poetica*, infatti, come la *Lettera sul realismo*, riprende alcuni precetti dell'*Epistula ad Pisones* oraziana:

1.

... farai bene a evitare che troppo sia breve
la tua poesia; non fidarti che un giorno
i piccoli scatti di umore, i veloci epigrammi
se letti in fila un universo aprano.
Chiunque fa trenta versi; ma cento o duecento
non li farai con accorte giunture. Ci vuole
sprezzo e coraggio; e molta debolezza.

[56] Non essendo tale dattiloscritto datato, non è possibile affermare se si tratti di una coincidenza o di un effettivo rimando.

[57] Cfr. Verg. *Ecl.* 8.71: *cantando rumpitur anguis*, sintagma citato da Fortini in esergo alla raccolta.

[58] Il testo è segnato con un «1», ed è posto tra puntini di sospensione in apertura e chiusura a mo' di frammento; ciononostante, non ci sono pervenute altre sezioni (cfr. F. Fortini, *Poesie inedite*, a cura di P.V. Mengaldo, Einaudi, Torino, 1997, p. 54).

Bisogna saper cominciare, durare e finire.
Non puoi confidare nell'istinto. Ci vuole chiarezza,
un piano, un disegno. Così Pasolini, se riesce.
E invece un Bertolucci divaga se il suo zirlo
è quello gentile del grillo, lo ascolti ma poi ti distrai.
Dagli atonali poi, guardati! Un tritacarne
è utile, bello perfino: per pochi minuti però.
Non sanno che sempre fu rotto, che sempre
fu inafferrabile il mondo; che il primo dolore
è dall'inestinguibile incoerenza
degli oggetti, dei volti e delle parole; ma sempre
chi poetò vinse quel primo disordine, salvo
un altro, più fondo, scrutare e anche quello
vincere e ancora un altro, precipitando
verso più inflessibile ordine, organizzando
sempre più indicibile caos, che è al primo com'è
Milano dal Duomo alla terra che ha scorto Gagàrin...[59]

Orazio funge ancora da modello formale: il poeta latino offre a Fortini il paradigma dell'epistola in versi di carattere metapoetico, nella cornice metrica di versi di andamento esametrico. Non tantissime, ma comunque notevoli, le riprese tematico-testuali. La condanna all'eccessiva brevità in favore di una poesia più lunga e ragionata deriva, infatti, da un passo dell'*Ars* oraziana in cui il poeta latino associa la troppa sinteticità al rischio d'*obscurisme* (*brevis esse laboro, / obscurus fio*).[60] Indubbiamente oraziana, poi, l'esortazione opposta a non annacquare troppo il testo: la prolissità impedisce una piena riuscita di «accorte giunture» (riformulando così il motto della *callida iunctura*).[61] Anche qui Fortini riprende l'uso del poeta latino di citare esempi notevoli da altri autori per contestualizzare i propri precetti. Questo stratagemma fa capire che il modello oraziano è dunque un pretesto formale per una riscrittura, anche in questo caso attualizzante, con la citazione di autori contemporanei e, infine, con la menzione delle missioni spaziali sovietiche di Gagarin. Le citazioni oraziane sono anche in questo caso piegate a nuovo contesto, per farne spunti creativi originali.

Per concludere, osservando alcune significative riprese oraziane in Fortini, al di là delle vere e proprie traduzioni, si è potuto constatare che in un primo momento l'influsso di Orazio è piuttosto di tipo tematico. Prevale infatti l'appropriazione di alcuni motivi spiccatamente oraziani e di certe formule che li accompagnano; tali temi, seppure

[59] F. Fortini, *Da un'arte poetica* (*Poesie inedite*).
[60] Hor. *Ars* 25-26.
[61] Cfr. Hor. *Ars* 47-48.

rimodulati in maniera originale, costituiscono una rielaborazione della poetica oraziana. In un secondo momento, che sembra situarsi negli anni Settanta, la gerarchia si inverte: non sono i temi a rinviare a Orazio, ma dei richiami testuali e formali piegati a nuovi significati spesso attualizzanti, in una emulazione che in qualche misura risulta persino vagamente parodica dell'originale latino.

Il culmine di questo processo sembra essere raggiunto in uno dei più eccentrici testi di Fortini. Ci si riferisce alla riscrittura dell'ode 1.11 che si può leggere nelle ultime pagine di *Composita solvantur*, il libro fortiniano della vecchiaia, edito nel 1994 (il poeta morirà nel novembre dello stesso anno). La raccolta si divide in sei sezioni: l'ultima (*Appendice di light verses e imitazioni*) raccoglie una serie di testi leggeri e di riscritture per lo più in senso parodico – d'altronde, in una poesia ivi contenuta Fortini confessa: «i versi comici, i temi comici o ridicoli / mi parvero sola risposta»[62] – che controbilanciano con levità l'alto valore civile del messaggio del libro, desublimandolo *in extremis*.[63] Ben integrato nei temi e nello stile di questa piccola *Satura* fortiniana, si può leggere una singolare riscrittura dal carme oraziano:

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

A prima vista, i versi sembrano al limite del nonsense. Vi appaiono solo qua e là alcune menzioni trasfigurate dal carme oraziano («Leucònoe», il «Babylone», i «vini» ecc.). Con un po' di ingegno, grazie al titolo e ad alcuni elementi, se ne decifra l'ambientazione, tutt'altro che elevata: un fittizio locale (il *Babylone*) ritrovo di separatisti baschi (l'E.T.A. sta per *Euskadi Ta Askatasuna*, gruppo armato d'indipendentisti baschi), in cui si consumano alcol, sesso e violenza. Poco comprensibile, invece, lo sviluppo narrativo testo (sempre che ve ne sia uno), costruito su interiezioni, domande, allusioni ecc.

[62] F. Fortini, *Considero errore...* (*Composita solvantur*), vv. 5-6.

[63] Per l'interpretazione e i modelli di questa inusuale scelta fortiniana, cfr. F. Diaco, *Dialettica e speranza* cit., pp. 353-355.

Eppure, è chiaro che il vero significato del testo non sta nel suo senso letterale, ma altrove. Fortini stesso, intitolandolo *Orazio al bordello basco*, vuole stabilire un legame con l'ode latina. Questo legame è stato identificato nella stravagante tecnica traduttiva adottata da Orazio: una pura traduzione fonetica. Le parole o i segmenti di frase del testo latino, infatti, sono stati sostituiti da parole o segmenti quasi omofoni in italiano, in stretta corrispondenza fra l'originale e tale traduzione fonetica che prescinde del tutto dalla resa semantica della poesia di partenza.[64] Leggendo di seguito il testo latino e il testo italiano si percepisce una certa equivalenza acustico-ritmica tra le due liriche. Tale insolita tecnica traduttiva non giunge del tutto inaspettata in Fortini: in un passo delle sue *Lezioni sulla traduzione*, egli menziona un analogo gioco letterario da parte di alcuni pseudo-traduttori americani su carmi catulliani.[65] Si riferisce probabilmente alle traduzioni da Catullo di Celia e Louis Zukofsky, pubblicate nel 1971.[66] Si può osservare, per comprendere il riferimento, come Louis Zukofsky traduce uno dei più noti carmi catulliani: il celebre *odi et amo. quare id faciam, fortasse requiris. / nescio, sed fieri sentio et excrucior* diviene «O th'hate I move love. Quarry it fact I am, for that's so re queries. / Nescience, say th' fiery scent I owe whets crookeder».[67] Certo, in Zukofsky vi è il tentativo di istituire comunque un qualche legame semantico fra testo di partenza e testo tradotto fonicamente, nonostante lo straniamento generato da tali traduzioni.[68] Tuttavia, la tecnica di Zukofsky è effettivamente simile a quella che sarà adottata in seguito da Fortini, che probabilmente pensava a questo esperimento sia nelle *Lezioni sulla traduzione* sia in *Orazio al bordello basco*. Inoltre, proprio negli stessi anni di Zukofsky, anche l'Oulipo perfezionava questa singolare tecnica

[64] cfr. A. Fo, *Modi oraziani di pensare il tempo* cit., p. 102 (e tutti gli interventi critici successivi su *Orazio al bordello basco*, in particolar modo, si vedano le analisi sui calchi fonetici condotte da M. Gioseffi, *Voci d'echi lontane* cit. pp. 236-239).

[65] «Sappiamo che vi sono stati traduttori (ad esempio, di Catullo in americano) che hanno privilegiato a tal segno gli elementi fonosimbolici da far sì che il testo d'arrivo equivalesse foneticamente al testo latino se letto con forte pronuncia yankee» (F. Fortini, *Lezioni sulla traduzione* cit., p. 8; cfr. *ibidem*, n. 8).

[66] Ora in C., Zukofsky, L. Zukofsky, *Catullus*, in L. Zukofsky, *Complete Short Poetry*, Baltimora-Londra, Johns Hopkins University Press, 1991; risulta che le traduzioni sono state composte a quattro mani: Celia Zukofsky si è occupata della traduzione letterale e delle indicazioni grammaticali, Louis Zukofsky della singolare resa in inglese, cfr. A. Eastman, *Estranging the Classic: The Zukofskys' Catullus*, in «Revue LISA/LISA e-journal», VII, 2, 2009, pp. 117-129.

[67] C., Zukofsky, L. Zukofsky, *Catullus* cit., p. 310.

[68] A. Eastman, *Estranging the Classic* cit.

traduttiva su un altro testo classico, rendendo la traduzione omofonica un vero e proprio esercizio di stile di letteratura potenziale. Il notissimo esametro lucreziano *suave, mari magno turbantibus aequora ventis* è trasformato in un distico francese «suave Emma, ris, ma Guhénne au turban / Tes buts s'écœurent au vent d'ici».[69] Tale esercizio di stile è stato anche trasposto nella nostra lingua nella versione italiana del libro[70] ed è un interessante antecedente dell'esperimento fortiniano.[71]

Nelle ultime pagine di poesia di Fortini, dunque, Orazio fa ancora la sua comparsa, ma in modo radicalmente differente rispetto alle prime prove di riscrittura in *Foglio di via* e *Poesia e errore*.

IV. Traducendo Orazio

Si può a questo punto tornare sulle principali traduzioni dell'ode 1.11 e inquadrarle alla luce di questo percorso poetico attorno al poeta latino. Certo, non si deve fare l'errore di confondere una traduzione con questi rifacimenti più o meno liberi. Tuttavia, le traduzioni osservate sembrano porsi proprio al culmine della prima delle due tendenze individuate. Sembra plausibile che la traduzione dall'ode 1.11 degli anni Settanta, con la sua lieve *mise à jour* in in occasione dell'antologia di Guarracino del 1993, così come *Da Orazio* (traduzione di Hor. *Carm*. 3.13), vogliano suggellare il primo rapporto che Fortini ha con Orazio: quell'influsso definito tematico-testuale. Non a caso, la prima stesura sembra databile ai primi anni Settanta, proprio nel momento in cui il poeta muta la maniera di rapportarsi con i testi oraziani. Forse, proprio la presa di coscienza del cambiamento lo porta a voler separare nettamente i due piani. Da una parte, egli affida alla traduzione il compito di riproporre i temi oraziani con un linguaggio novecentesco (come sembrano suggerire le sue scelte traduttive), dall'altra comincia un percorso di riscrittura creativa di Orazio su altre basi. A questo punto, la traduzione omofonica in *Composita solvantur*, *Orazio al bordello basco*, rappresenterebbe il culmine parossistico di questa seconda tendenza che ha preso avvio negli anni Settanta. La ripresa di forme oraziane,

[69] Oulipo, *La littérature potentielle (Créations Re-créations Récreations)*, Parigi, Gallimard, 1973, p. 115; il gioco da Lucrezio prosegue per un distico, poi subentra, con la stessa tecnica, la traduzione di un testo keatsiano per altri due distici; si veda il testo dell'Oulipo, che fornisce i modelli di questo esperimento denominato «traduction homophonique» (*ibidem*).

[70] Oulipo, *La letteratura potenziale (Creazioni Ri-creazioni Ricreazioni)*, ed. it. a cura di R. Campagnoli e Y. Hersant, Bologna, 1985, pp. 111-112.

[71] Cfr. A. Rodighiero, *Fortuna di una citazione: il lucreziano Suave, mari magno*, in «Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici», LXII, 2009, pp. 59-75: p. 74.

strutture, calchi, per dire altro, infatti, con *Orazio al bordello basco* viene spinta fino all'estremo, con un effetto che diviene paradossale e straniante. La *contrainte* oulipiana della traduzione omofonica, infatti, porta il testo in una direzione completamente aliena rispetto all'originale, ai limiti del *nonsense*, pur rispettando scrupolosamente struttura e forma oraziane.

Si è detto che il secondo approccio a Orazio permetteva al poeta italiano di riutilizzare il testo latino per fargli dire altro, per comunicare un altro messaggio. Ci si può chiedere, allora, quale sia il messaggio di un testo come *Orazio al bordello basco*, a meno che non lo si voglia ridurre a puro *divertissement* letterario. Si tratta sì di un testo di appendice, *light*, dunque il messaggio che Fortini vuole comunicare non può essere un messaggio alto e impegnato.

Una prima possibile pista di lettura può partire da *Da un'arte poetica*. Come si è potuto osservare, i nomi dei poeti contemporanei presi come esempio consentono a Fortini alcuni rapide frecciate critiche. Se sono chiari i riferimenti ai poemetti pasoliniani e alla *Camera da letto* di Bertolucci, Fortini è meno esplicito sul terzo bersaglio polemico: «gli atonali». Tuttavia, non è difficile scorgere i neoavanguardisti in questi apologeti del caos che trasformano lo strumento poetico in un «tritacarne».[72] La critica ai Novissimi che si legge in *Da un'arte poetica* – l'aver rappresentato il caos nel linguaggio mimetico, postulando che a questo corrisponda uno scardinamento della realtà imitata – è perfettamente coerente col pensiero fortiniano.[73] Nella sua ottica, gli atonali hanno rappresentato un disordine preesistente («sempre / fu inafferrabile il mondo»), senza assolvere il compito *ab ovo* dei poeti, cioè gerarchizzare e dare ordine al caos in una dialettica continua («sempre / chi poetò vinse quel primo disordine, salvo / un altro, più fondo, scrutare e anche quello / vincere e ancora un altro, precipitando / verso più inflessibile ordine, organizzando / sempre più indicibile caos). La questione, infatti, doveva essere particolarmente sentita da Fortini se dedica ben dodici versi (l'intera seconda metà del frammento che consta in totale di venticinque versi) alla critica contro gli atonali. Se si obietta che il testo è frammentario (non sappiamo, difatti, quale fosse

[72] Questa identificazione anche in D. Dalmas, *La protesta di Fortini*, Aosta, Stylos, 2006, n. 14, p. 24 e F. Diaco, *Dialettica e speranza* cit., p. 58; interessante notare che nella sua nota recensione agli *Strumenti umani* di Sereni, Montale stabilisce lo stesso paragone fra poesia della neoavanguardia e musica atonale (cfr. E. Montale, recensione a V. Sereni, *Gli strumenti umani*, in «Corriere della Sera», 24 ottobre 1965, ora in Id., *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1996, pp. 2748-2753.

[73] Su questo punto, cfr. F. Diaco, *Dialettica e speranza* cit., pp. 58-59.

la lunghezza prevista dall'autore per questa poesia), basti notare, in ogni caso, la discrepanza rispetto all'attenzione dedicata a Pasolini (un verso) e a Bertolucci (due versi). Fortini muove, in altre sedi, critiche analoghe indirizzate, più specificamente, alle tecniche traduttive della neoavanguardia. Si è vista la stoccata contro il l'assimilazione onnivora dei modelli da parte della neoavanguardia, in materia di traduzione.[74] Infatti, un altro importante capitolo della ricezione dei classici nel Novecento è costituito proprio dai costanti esperimenti di traduzione che Sanguineti ha condotto su testi greco-latini, argomento oggetto di notevole (e non immeritato) interesse scientifico negli ultimi decenni.[75] Benché vi siano differenze specifiche fra questo o quel progetto di traduzione,[76] si possono tuttavia osservare alcuni denominatori comuni, teorizzati, per altro, da Sanguineti stesso. Da una parte la volontà di far emergere la voce artificiale del traduttore, dall'altra il mezzo con cui questo straniamento si produce, cioè una tenace fedeltà – *sui generis* – al testo originale. Questa si verifica: 1) rispettando il valore dei segni linguistici, trasferiti nella lingua d'accoglienza, l'italiano, con grande creatività linguistica;[77] 2) riproducendo quasi pedissequamente l'*ordo verborum* dell'originale (la cosiddetta traduzione «a calco»).[78] Questi tratti sono pienamente presenti (seppur con risultati via via diversi) fin dalle prime prove di traduzione di classici – quelle che, ragionevolmen-

[74] F. Fortini, *Traduzione e rifacimento* cit.

[75] Alcuni interventi significativi più recente (dai quali si accede alla bibliografia precedente): L. Weber, *Usando gli utensili di utopia. Traduzione, parodia e riscrittura in Edoardo Sanguineti*, Bologna, Gedit, 2004; F. Condello, *«Impuro specchio». Sul Lucrezio di Sanguineti*, in «Il Verri», 50/29, 2005, pp. 124-131; Id., *Appunti su Sanguineti traduttore dei tragici*, in «Poetiche», VIII/3, 2006, pp. 565-594; Id., *Lucrezio, Catullo, Orazio e Sanguineti. Esercizi di "pseudotraslazione"*, in «Poetiche», X/3, 2008, pp. 424-457; Id., *Il grado estremo della traduzione: sull'Ippolito siracusano di Edoardo Sanguineti*, in *Per Edoardo Sanguineti. Lavori in corso*, a cura di F. Vazzoler *et alii*, Genova, Cesati, 2012, pp. 393-410; S. Bandiera, *La «Fedra» di Seneca-Sanguineti: rilettura di una traduzione per la messinscena*, in «Erga-Logoi», 2, 2014, 2, pp. 93-118; A. Capra, *«Poesia e non poesia» nella «Festa» aristofanesca di Sanguineti*, in *«Un compito infinito»* cit., pp. 77-93; A. Semprini, *Vitrea francta et somniorum interpretamenta: il Satyricon secondo Sanguineti*, *ivi*, pp. 245-262.

[76] Numerosi termini sono stati proposti per definire il tradurre di Sanguineti: per semplicità, in questa sede, si adotterà il termine generico di «traduzione».

[77] Cfr. E. Sanguineti, *Il traduttore, nostro contemporaneo*, in Id., *La missione del critico*, Genova, Marietti, 1987, pp. 183-188.

[78] E. Sanguineti, *Introduzione*, in *Teatro antico. Traduzioni e ricordi*, a cura di F. Condello e C. Longhi, Milano, BUR, 2006, pp. 5-26; con le parole di Sanguineti: «il mio Petronio era una traduzione a calco, e il mio ideale rimane quello della traduzione interlineare; non nel senso di una interlinearità meramente dizionaristica, ma anche ritmica, sintattica, acustica» (*ivi*, p. 23).

te, Fortini può aver letto, prima di morire, nel 1994: *Le Baccanti* (prima edizione: 1968),[79] il *Satyricon* (prima edizione 1969)[80] e l'*Omaggio a Catullo* (silloge di carmi catulliani, del febbraio 1986)[81] e forse la traduzione di alcuni versi del V libro del *De rerum natura* (*Imitazione*, in esergo: *da Lucrezio*, del 1992).[82] Naturalmente, non si prende qui in considerazione il gran numero di traduzioni realizzate da Sanguineti nei quindici anni successivi alla morte di Fortini.

Seppur, probabilmente, condividendo alcuni principi della traduttologia sanguinetiana – come, ad esempio, l'idea dell'autonomia del testo tradotto rispetto all'originale – quanto agli esiti sperimentalistici e ai suoi presupposti ideologici, Fortini non poteva, però, essere d'accordo. Scrive, infatti, nelle *Lezioni sulla traduzione*, in un passo che vale la pena di leggere per intero:

> Presso a poco all'altezza del primo quinquennio degli anni Cinquanta si dettero alcuni articolati tentativi di superare una contrapposizione che era ideologica e politica prima che letteraria. Uno fu quello che si propose di abbassare, come dichiarò, tutto il linguaggio della poesia al livello della prosa ma lo fece recuperando alcune strutture formali del maggiore decadentismo con una sorta di traduzione immaginaria o reale dei testi romanici e gotici e da narrazioni in terza rima; e questo fu Pasolini. Un altro, avverso a quest'ultimo, si propose invece di uscire a colpi di oltranza, sarcasmo e di violenza autoironica, ossia Sanguineti. Né costoro né i loro amici ebbero il minimo interesse per la traduzione o si rivolsero a classici remoti sui quali si potevano esercitare invece il rifacimento o la parodia. Una terza via fu di un autore fortemente segnato alle sue origini dall'età ermetica ma in contrapposizione ideologica e politica a quella. Parlo di me stesso. Era il tentativo di uscire dal conflitto fra l'eredità del linguaggio simbolista, "alto", centripeto e verticale, e la materia linguistica e metrica dell'ethos politico, orizzontale, discorsivo e "basso". Questa via fu cercata anche attraverso un esercizio di traduzione [...].[83]

[79] Edizioni accessibili a Fortini prima della sua morte: Euripide, *Le baccanti*, traduzione di E. Sanguineti, Genova, Edizioni del teatro Stabile di Genova, 1968 e Id., *Le baccanti*, traduzione di E. Sanguineti, Milano, Feltrinelli, 1968.

[80] Per tutte le edizioni, si veda A. Semprini, *Vitrea francta* cit., p. 245 nota 1.

[81] Pubblicato dapprima in E. Sanguineti, *Senza titolo*, Feltrinelli, Milano 1992; alcune liriche sono poi apparse nell'antologia *Poeti latini tradotti da poeti italiani* cit., pp. 288-295: non sfugga che si tratta della stessa antologia in cui appare la traduzione fortiniana di Hor. Carm. 1.11; ora il testo è in E. Sanguineti, *Il gatto lupesco. Poesie 1982-2001*, Milano, Feltrinelli, 2002.

[82] Anche questa traduzione è pubblicata dapprima in E. Sanguineti, *Senza titolo* cit., ora in Id., *Il gatto lupesco* cit.

[83] F. Fortini, *Lezioni sulla traduzione* cit., pp. 163-164.

Fortini, dunque, nega alle traduzioni sanguinetiane questo statuto, e le declassa a parodia di testi troppo lontani, deformati dalla lente dell'«oltranza, sarcasmo e di violenza autoironica». A Sanguineti (e a Pasolini), contrappone il proprio tentativo di traduzione: la ricerca di un equilibrio fra l'eredità simbolista e l'ethos politico. Una tecnica traduttiva «a calco», in fin dei conti, deve essere apparsa a Fortini analoga alla trasposizione linguistica del caos in poesia: un'arresa atonale davanti al disordine.[84]

Sotto questa luce, si potrebbe quindi leggere la tecnica della traduzione omofonica come un'estremizzazione parodica della traduzione a calco. Tra l'altro, la traduzione omofonica produce nel testo degli effetti particolari: segmenti di linguaggio orale (l'interiezione «neh», l'inversione «uscire lo fai», il verbo «pomìcia», la parola «cesso», ecc.), persino volgari («checche arrapàte») o blasfemi («Corpodìo»), inserti multilinguistici («drink», «Babylone», «hippies»), i composti («plurinsieme»), le sigle non sciolte («E.T.A.»), onomatopee dal sapore futurista («tum, occhio, tum!»), versi lunghi ricchi di domande («hippies tre?», «lo sai?», «a che omìnidi credi?») e la costruzione del discorso per giustapposizione di incisi. In qualche modo questi effetti retorici arieggiano certe maniere di scrivere sanguinetiane. Insomma, le opinioni di Fortini e alcuni esiti possono portare a questa lettura di *Orazio al bordello basco*. Tuttavia, ciò non basta per poterne affermare pienamente l'intenzionalità. È innegabile che Fortini muove delle critiche ben precise alla neoavanguardia e alle loro tecniche traduttive, e lo fa anche attraverso una riscrittura oraziana (*Da un'arte poetica*). Nel caso di *Orazio al bordello basco*, vi sono certe affinità che spingono a pensare in qualche modo a una parodia involontaria, creata piuttosto dai vincoli della traduzione omofonica.

Esclusa quest'ipotesi, un'altra possibile pista di interpretazione del significato dell'operazione di *Orazio al bordello basco* è la lettura postmodernista di questo rifacimento. In effetti, questo sperimentalismo dello stile tardo sembra quasi tendere verso alcune tecniche del postmodernismo,[85] soprattutto osservando l'uso e il riuso latino all'interno della raccolta. Si pensi, innanzitutto, al titolo latino *Composita solvantur* (mentre *Poesia e errore* trasportava in italiano l'ovidiano *carmen et error*) e al suo significato, ma soprattutto alla poesia che apre proprio la sezione eponima del libro. Si tratta di *Transi hospes*, poesia intera-

[84] Cfr. E. Sanguineti, *Introduzione* cit.: Sanguineti parla, in effetti, della propria «interlinearità [...] acustica» (ma questa definizione è successiva alla morte di Fortini).

[85] Cfr. M. Gioseffi, *Voci d'echi lontane* cit., p. 237.

mente in latino, frutto di un collage di sintagmi dal latino biblico.[86] Un possibile clima postmodernista della raccolta, in special modo nel riuso del latino, spinge Gioseffi a interpretare in quest'ottica il significato di *Orazio al bordello basco*. Parla, infatti, di «esito confusionario e postmoderno, in cui lingue e *langues* diverse si affiancano e si completano»,[87] e propone di vedervi «una traduzione che rende evidente come i classici abbiano perso il loro significato».[88] Seguendo questa lettura, si potrebbe interpretare *Orazio al bordello basco* come un esercizio di stile che incarna icasticamente la contraddizione fra una somiglianza superficiale (il suono riprodotto) e un significato semantico completamente scisso dall'originale. L'atto stesso del tradurre verrebbe quindi del tutto depotenziato e parodiato: la traduzione non può che riprodurre il rumore di un classico, ma non quello che esso ha da dirci. Tale conclusione diventa forse troppo nichilistica per essere attribuita a Fortini, e in qualche modo distrugge il rapporto di scambio così prolungato e ricco che il poeta fiorentino ha avuto con Orazio; in *Composita solvantur* vi sono ancora, nonostante tutto, verità da proteggere.

Si ripensi allora al percorso delineato, all'assimilazione che Fortini fa di Orazio, sempre più tesa a sfruttare i testi oraziani a lui più cari non tanto come *Leitmotive* wagneriani da variare, ma – restando in un'analogia musicale – come dei *Leitmotive* sì riconoscibili, ma del tutto stravolti nella loro scala tonale. Nel caso di *Orazio al bordello basco* il poeta si inserisce ancora in questa personale linea di riscrittura da Orazio, esagerandola parossisticamente. Ancora un tema oraziano stravolto per dire altro, ma non per non dire niente. Ponendo questo testo in una sezione dichiaratamente leggera e ludica, Fortini sta dunque esi-

[86] «Il latino di *Transi hospes* è da passi della *Vulgata*», cfr. F. Fortini, *Tutte le poesie* cit., nota p. 581; tale poesia, però, lascia aperti alcuni problemi linguistici: «Transi hospes et orna mensam / et ne differas de die in die. / Repulsa est a pace anima mea. / Tetigit eam ventus urens / et fructus suas destrinxit. / Transi hospes et orna / mensam. Solem nube tectum / cernitur nec de coelo / nobis fulget luna» (corsivi di chi scrive); i tre sintagmi latini evidenziati sono altrettanti errori sintattico-grammaticali, da emendare rispettivamente in «diem», «suos» e «sol nube tectus / cernitur» oppure, meglio in «solem nube tectum / cernimus»; l'edizione critica curata da M. Cattaneo (*«Composita solvantur» di Franco Fortini. Edizione critica e commentata*, tesi diretta da S. Carrai e N. Scaffai, Università di Pisa-Université de Lausanne, 2018) sconfessa l'ipotesi che si tratti di errori nell'edizione a stampa, dato che sono presenti nei vari testimoni; è possibile che Fortini, assemblando citazioni bibliche (forse a memoria) non abbia curato la corretta sintassi latina, anche nello spirito della raccolta: il dissolvimento di cose tenute a forza insieme e una certa vena *light* che attraversa il libro.

[87] M. Gioseffi, *Voci d'echi lontane* cit., p. 237.

[88] *Ivi*, p. 238.

bendo una parodia di sé stesso, del proprio personale rapporto con il poeta latino, durato per una vita intera. Il testo ha quindi una vena ironica e soprattutto autoironica, con l'intenzione di portare all'estremo la propria costante tendenza alla riscrittura di versi e temi oraziani. Si pensi, ad esempio, a un analogo rapporto fra le misteriose «occasioni» dei mottetti montaliani e lo «spiattellamento» (*sic*) delle circostanze biografiche che Montale opera da *Satura* in poi.[89] Certo, in *Orazio al bordello basco* si tratta di un gioco leggero e disimpegnato, ma non per questo fine a sé stesso. Oltre al divertimento oulipiano vi sta dunque un sottile *second dégré*, uno sguardo ironico sulla propria poesia e sui propri debiti nei confronti del poeta latino.

Conclusioni

La lettura di alcuni passi in prosa di Fortini sulla traduzione ha permesso di inquadrare i vari testi che riprendono Orazio in due categorie: traduzioni e rifacimenti. Si è visto come le due nozioni siano già dal critico messe in discussione, con la consapevolezza dell'impossibilità di una netta distinzione. Si è osservato, infatti, il convivere delle due istanze. Dapprima, si sono analizzate alcune traduzioni vere e proprie, in cui si è constatato quanto al rispetto semantico della lettera del testo Fortini affianchi anche una tensione verso la riscrittura e la riappropriazione stilistica. Talvolta affiorano alcuni stilemi dell'ermetismo, ma più spesso vi si ritrovano caratteristiche proprie dello stile fortiniano, soprattutto una certa incisività nell'enunciazione. Si è poi ripercorsa, seguendo alcune tappe significative, l'evoluzione dei rifacimenti oraziani. Si è individuata una prima tendenza, l'assimilazione tematico-testuale della poesia dell'autore latino: in *vice veris* (*Foglio di via*), in *Guarda questa rena* (*Poesia e errore*) Fortini riprende alcuni motivi oraziani, vi allude attraverso delle citazioni, e rielabora tali motivi sino a rovesciarli. Si è notato, invece, che a partire dagli anni Settanta la riscrittura di Orazio segue piuttosto una traccia linguistico-formale. Esaminando la decima poesia della suite *Il falso vecchio* (*Questo muro*), la *Lettera sul realismo*, altre due riscritture meno note e *Orazio al bordello basco*, si è visto come Fortini ribalti la gerarchia compositiva fra contenuto e forma. Da una parte, egli recupera da Orazio dei modelli formali, che utilizza per attualizzare i temi oraziani, trasportandoli bruscamente nella modernità; dall'altra, estrapola alcuni sintagmi da Orazio distorcendo-

[89] Cfr. E. Montale, *Intenzioni (Intervista immaginaria)*, in Id., *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, a cura di G. Zampa, Mondadori, Milano, 1996, pp. 1475-1484: p. 1481.

ne il significato: allude ai versi originali, ma con una forte risemantizzazione. Infine, si è potuto constatare che le vere e proprie traduzioni si iscrivono nel clima della prima tendenza di riscrittura. Esse sono l'unica prosecuzione possibile di tale tendenza tematico-testuale. Al contrario, il più eccentrico dei rifacimenti, la traduzione omofonica *Orazio al bordello basco*, si pone al culmine parossistico della tendenza di assimilazione linguistico-formale. Sembra che il poeta, giocando con i vincoli traduttivi oulipiani, scherzi in modo autoironico sul proprio personale Orazio. Per concludere, l'individuazione di un percorso oraziano all'interno dell'opera critica e poetica di Fortini vuole arricchire di un altro tassello la complessa filigrana intellettuale che sta alla base del pensiero e della scrittura dell'autore e continuare così a descrivere i meccanismi soggiacenti di questa complessa scrittura poetica, al di là dell'identificazione di un semplice riferimento culturale.