

“UNE TRADITION INTERROMPUE”. LA TRADUZIONE POETICA DEI CLASSICI LATINI

ELENA COPPO
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA
elena.coppo@unipd.it

Received September 2023; Accepted February 2024; Published online April 2024

The poetic translation of ancient classics has occupied an entirely marginal position in the literary scene in Italy (and beyond) for several decades. The essay addresses the question of the transition from ‘poetic’ to ‘philological’ translation of the classics, referring to Antoine Berman’s theorisation and the observations of Italian critics, and examines two important Italian translations of Latin classics published in recent years, both by recognised poet-translators: Catullus’ poems translated by Alessandro Fo (Einaudi, 2018) and Lucretius’ *De rerum natura* translated by Milo De Angelis (Mondadori, 2022). These translations express different ways of relating to classical texts, and the analysis of their linguistic, stylistic and metrical characteristics allows for a reflection on the possibilities that today’s Italian poet-translators have for producing a ‘poetic’ translation of ancient works.

Keywords: Poetic Translations, Classics, Alessandro Fo, Milo De Angelis, Catullus, Lucretius

Esiste ancora, oggi, la traduzione poetica dei classici antichi? Una traduzione, cioè, intesa come pratica artistica e realizzata – da uno scrittore o da un poeta, nella maggior parte dei casi – con intenti di originale ri-creazione letteraria? La storia della traduzione dei classici si affianca e si intreccia a quella della letteratura italiana fin dalle origini, assumendovi spesso un ruolo di primo piano: basti pensare ad alcune celebri traduzioni dell’epica antica come l’*Eneide* di Annibal Caro e l’*Iliade* di Vincenzo Monti, entrate nel novero dei classici della letteratura italiana¹, oppure, nel Novecento, al caso letterario rappresentato dai *Lirici greci* di Salvatore Quasimodo, nei quali la critica ha visto uno dei frutti migliori di quella stagione poetica².

¹ L’*Eneide* di Caro venne pubblicata postuma a Venezia nel 1581, mentre la prima edizione dell’*Iliade* di Monti, per l’editore Bettoni di Brescia, risale al 1810–1811. Per una storia delle traduzioni italiane dell’epica classica, cfr. De Caprio 2012 (la canonizzazione delle traduzioni di Caro e Monti è trattata in particolare alle pp. 65–67).

² I *Lirici greci* videro la luce nel 1940 (Milano: Edizioni di Corrente). Cfr. ad esempio i giudizi di Edoardo Sanguineti (1969, 47), che individua in quest’opera di Quasimodo “il suo più vero contributo originale alla poesia del nostro secolo” e “uno dei documenti più significativi dell’intera stagione ermetica”; Pier Vincenzo Mengaldo (1978, 588), secondo il quale “è certo che quelle versioni esercitarono sul linguaggio poetico medio e

Tuttavia non c'è dubbio che, all'interno del sistema letterario attuale, la traduzione poetica dei classici – se ancora esiste – occupa una posizione decisamente marginale. Il problema non è poi così recente, e non è solo italiano: è stato infatti illustrato con grande finezza da Antoine Berman intorno alla metà degli anni Ottanta, nel suo saggio *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain* (1985). Nel capitolo dedicato all'*Eneide* tradotta in francese da Pierre Klossowski (1964), Berman si interroga sul valore che la traduzione della letteratura antica può ancora avere per i contemporanei, e sostiene che la lunghissima tradizione della traduzione poetica dei classici, che ha caratterizzato per secoli le letterature europee, è entrata in crisi nella seconda metà del XIX secolo, a causa di due fattori principali: da una parte, “la rupture croissante de la littérature [...] avec une tradition fournissant une origine et des modèles”, ossia un cambiamento profondo nella concezione stessa della letteratura, non più intesa come imitazione di modelli dati ma come espressione di originalità; dall'altra, la crescente importanza della filologia e “la croissante emprise de la philologie sur tous ces textes ‘fondateurs’” (Berman 1999, 118). Sulla traduzione ‘poetica’ si è quindi progressivamente imposta la traduzione ‘filologica’, che non ha ambizioni letterarie, ma punta alla correttezza e all'esattezza della resa, e che, in virtù del suo carattere scientifico, ha contribuito alla delegittimazione delle precedenti modalità traduttive, diventando, di fatto, l'unica possibile: “du XIX^e au XX^e siècle, la traduction systématique des grands textes classiques – grecs, latins, mais aussi anglais, espagnols, allemands, orientaux, etc. – est devenue l'apanage des philologues” (119). Questo monopolio esercitato dalla filologia sui testi antichi ha avuto, secondo il critico francese, conseguenze disastrose, perché ha prodotto traduzioni lontane dalla sensibilità moderna (“des traductions fondamentalement *non lisibles*”), e ha determinato così la rottura di un legame con la letteratura antica che invece la pratica della traduzione poetica aveva mantenuto vivo per secoli, rinnovandolo e rafforzandolo (121). Quindi la traduzione poetica dei classici, per Berman, ha oggi il compito di ritrovare l'accesso a quelle opere, non rifiutando le acquisizioni della filologia, ma partendo da queste per andare oltre, “pour fournir des versions animées d'un sens de l'exactitude plus profond, plus rigoureux”, cercando una corrispondenza più profonda e più autentica, nel tentativo di ricostruire l'antico legame fra traduzione e tradizione e “ré-instituer une tradition interrompue” (121–122).

Il declino della traduzione poetica dei classici è stato osservato, nella seconda metà del Novecento, anche dalla critica italiana, che lo ha ricondotto ai profondi cambiamenti in atto, fra gli anni Cinquanta e Settanta, sia nel panorama poetico che nel mercato editoriale: da una parte, la crisi del paradigma ermetico fino ad allora dominante e la compresenza di tante tendenze diverse, che determina la perdita di un modello poetico di riferimento; dall'altra, un'editoria che assume dimensioni sempre più di massa e che si trova a dover rispondere a nuove esigenze di divulgazione. Già negli anni Settanta Franco Fortini registra che, a partire dal decennio precedente, “le versioni di testi poetici divengono elemento normale della editoria di massa” (Fortini 2003, 818; ma il saggio risale al 1972), e Pier Vincenzo Mengaldo, nell'introduzione ai suoi *Poeti italiani del Novecento*, osserva che l'inserimen-

medio-alto un influsso pari e forse superiore e più duraturo di quello della lirica ‘originale’ del loro autore”; Romano Luperini (1981, 605), che vede in esse “il risultato più duraturo di tutta l'attività letteraria di Quasimodo”.

to delle versioni d'autore “nella catena di montaggio dell'industria culturale di massa” può aver prodotto “un'accentuazione del momento ‘istituzionale’ del tradurre, e un attenuarsi dei suoi connotati di libera esplorazione personale” (Mengaldo 1978, XXXI). Il fenomeno riguarda la traduzione di poesia in generale, ma è particolarmente evidente nell'ambito della traduzione della letteratura greca e latina, che diventa progressivamente una questione di pertinenza di studiosi e professori, anziché di scrittori e poeti; così Federico Condello, in un saggio sulla traduzione della lirica greca, ha parlato, riprendendo le parole di Berman, di un passaggio dall'egemonia della traduzione letteraria a quella della traduzione ‘filologica’, e ha messo in evidenza “il carattere storicamente recente, e storicamente determinato, del monopolio esercitato dai filologi [...] sul dominio della traduzione poetica”:

Tale monopolio non è ovvio né naturale, e segue storicamente al monopolio tradizionalmente esercitato dai poeti, o da filologi e studiosi che operavano e traducevano, se traducevano, *en poètes*. Tra gli anni '50 e gli anni '70, con un movimento progressivo e inesorabile, la traduzione lirica o lirizzante dei lirici [...] cessa di costituire una possibilità praticabile a livello di versioni correnti, canoniche, normalmente frequentate dal pubblico specializzato e non specializzato; essa diviene, semmai, primizia d'autore, curiosità artistica, al limite stravaganza di studioso (Condello 2009, 46).

Tutto questo ha avuto naturalmente delle ripercussioni sulla lingua e sullo stile delle traduzioni dei classici. L'accentuazione del carattere filologico rispetto a quello letterario (o del carattere istituzionale rispetto a quello personale, per usare le parole di Mengaldo) ha determinato una generale omologazione degli stili traduttivi, una loro tendenziale riduzione a uno standard che costituisce, quindi, una sorta di ‘traduttese’ specifico per i testi classici, le cui caratteristiche, ben riconoscibili, sono state recentemente sintetizzate ancora da Condello (2021, 111): sul piano lessicale, la riduzione e standardizzazione dei traducanti e l'impiego diffuso di arcaismi e latinismi; sul piano morfo-sintattico, la diffusione di strutture ricalcate su quelle del greco o del latino, strutture che sembrano risalire alla pratica scolastica di traduzione dei classici (ad esempio, la ‘o’ per il vocativo, o il gerundio per l'ablativo assoluto), e la riduzione dell'unità traduttiva alla singola parola, cioè la tendenza a tradurre parola per parola; sul piano stilistico, la generale indifferenza per gli scarti stilistici presenti nei testi originali, ma anche la presenza di stilemi disomogenei senza riscontro negli originali, e infine la tendenza alla traduzione epesegetica o parafrastica, nella quale non si traduce quello che l'autore dice, ma quello che vuole dire, sostituendo alla traduzione la spiegazione. Condello non si sofferma in questa sede sulla dimensione metrica, ma aveva già osservato altrove (2009, 48) come, evidentemente, l'aspirazione a una traduzione scientificamente esatta tenda a escludere ogni tentativo di riproduzione delle forme metriche e degli schemi rimici, ed è molto facile osservare che la modalità oggi più diffusa di traduzione della poesia classica prevede l'uso di quello che si potrebbe definire un verso libero

o, forse meglio, una prosa segmentata per mantenere la corrispondenza verso a verso con il testo originale, che in genere si trova nella pagina accanto³.

In questo contesto, tuttavia, non mancano i casi di poeti-traduttori italiani che in anni recenti si sono misurati con i grandi capolavori della letteratura classica e hanno tentato, ciascuno con le proprie strategie, di distinguersi dal medio ‘traduttese’ e di ritrovare una via personale di accesso alla traduzione poetica degli autori antichi. Nell’ambito della letteratura latina, possiamo prendere in considerazione due esempi particolarmente significativi per l’importanza delle opere tradotte e per la diversità delle strategie adottate: *Le poesie* di Catullo tradotte da Alessandro Fo, pubblicate nel 2018 nella “Nuova Universale Einaudi”, e il *De rerum natura* di Lucrezio nella traduzione di Milo De Angelis, uscita nel 2022 nella collana “Lo Specchio” di Mondadori.

Alessandro Fo è noto come latinista, ordinario di Letteratura latina all’Università di Siena, e come scrittore, autore di varie raccolte di versi: riunisce quindi in sé – come del resto è il caso per altri importanti traduttori dal latino del secondo Novecento, quali Enzo Mandruzzato e Luca Canali – le due figure, spesso contrapposte, del traduttore-professore e del traduttore-poeta. La sua versione del *liber* catulliano, pubblicata da Einaudi nel 2018, non è la sua prima grande prova come traduttore della poesia latina, essendo stata preceduta nel 2012 da quella dell’*Eneide* di Virgilio, ma risulta forse più significativa ai fini di questa analisi, perché consolida e sviluppa le strategie traduttive già adottate in quella prima prova, attribuendo un ruolo centrale, in particolare, alla metrica. Anche come poeta, Fo è sempre stato molto attento alla dimensione metrica e attratto dalla metrica regolare: già la sua prima raccolta poetica, *Le cose parlano* (1988), conteneva testi composti in forme metriche tradizionali, anche particolarmente rare e complesse come la sestina, e non sorprende quindi che proprio questo sia l’elemento caratterizzante delle sue traduzioni dal latino. È lo stesso Fo (2017, 3; 2018b, 2117) a spiegare di essersi chiesto in entrambi i casi, prima di mettersi al lavoro, se ci fosse ancora spazio nel panorama letterario italiano per una nuova traduzione da Virgilio o da Catullo, e di aver individuato questo spazio nell’applicazione di alcuni criteri formali volti a ottenere una più precisa aderenza al testo latino, innanzitutto sul piano metrico, e poi anche su quello lessicale. In primo luogo, ha deciso di tradurre in versi e non in prosa, ritenendo che questa sia la scelta più sensata “laddove si aspiri a una traduzione il più possibile d’arte” (Fo 2017) e riconoscendo, quindi, di attribuire un valore artistico al proprio lavoro. In secondo luogo, tra le diverse possibilità metriche, ha

³ Queste caratteristiche delle traduzioni dei classici possono essere in parte ricondotte a quelle ‘tendenze deformanti’ che Antoine Berman, in *La traduction et la lettre*, individuava e descriveva come tipiche di ogni traduzione: ad esempio, la “clarification”, che dà luogo a una traduzione “paraphrasante ou explicative” (Berman 1999, 55); l’“ennoblissement”, ossia la ricerca di una non meglio precisata ‘eleganza’ (57); l’“appauvrissement” lessicale (59); la “destruction des rythmes” (61); anche la singolare combinazione di uniformazione e di incoerenza stilistica, dovuta al venir meno del ‘sistema’ che costituisce l’opera originale, “si bien que la traduction tend toujours à apparaître comme homogène et incohérente à la fois” (63). La trattazione di Condello, tuttavia, mette in luce come nelle traduzioni dei classici queste tendenze siano particolarmente evidenti e assumano tratti di spiccata convenzionalità e scolasticità.

optato per una metrica ‘barbara’ basata sull’accento ritmico⁴, che riproduce cioè il ritmo che i versi latini assumono in base alla nostra convenzionale lettura ‘ictata’ (nella quale si fa corrispondere l’accento tonico alle sillabe quantitativamente lunghe). Se nel caso dell’*Eneide* virgiliana si trattava di elaborare una forma di esametro barbaro, i carmi di Catullo rendevano invece necessario confrontarsi con una grande varietà di metri, alcuni dei quali particolarmente rari e complessi: quella di Fo appare quindi non solo come una scelta marcata, ma come una vera e propria sfida, una scommessa, un *tour de force* metrico, che non può che costituire il punto cruciale di questa traduzione, e la sua principale giustificazione. Il traduttore ne è ben consapevole: non solo fa accompagnare la traduzione da un’ampia *Nota metrica* nella quale spiega dettagliatamente il metodo adottato, ma rivendica la propria scelta nella sua unicità:

È questa invece proprio la strada che ho tentato di battere, con lo scopo di restituire la vivace e significativa polimetria di Catullo tramite un sistema metrico strettamente parallelo, orientato a rievocare, in quegli schemi ‘corrispondenti’, ciò che dell’andamento ritmico siamo abituati a percepire nel corso della nostra – pur convenzionale – lettura dei versi classici [...]. Non mi risulta che questa scommessa sia stata mai tentata in italiano con l’integrale sistematicità con cui mi vi sono accinto (Fo 2018b, 2117–2118)⁵.

Se la metrica è quindi indubbiamente in primo piano, l’aderenza al testo latino viene ricercata da Fo anche su altri livelli, in particolare quello lessicale: uno dei cardini del suo metodo traduttivo è infatti il rispetto delle ‘costanti di traduzione’, cioè l’impegno a rendere una stessa parola latina, per quanto possibile, sempre con lo stesso corrispettivo italiano; inoltre, una speciale attenzione viene dedicata alla riproduzione dei diminutivi e dei composti, caratteristici della lingua poetica catulliana, e persino degli effetti fonici e, in alcuni casi particolarmente significativi, dell’ordine delle parole nel verso (Fo 2018b, 2123–2133).

Consideriamo ad esempio la versione di Fo del carme 65 di Catullo, ossia la famosa lettera poetica con la quale il poeta latino annuncia e accompagna l’invio all’amico Ortalo della propria traduzione della *Chioma di Berenice* di Callimaco (carme 66). Il testo originale, composto in distici elegiaci, ha una struttura particolarmente complessa, poiché si sviluppa in un unico, eccezionalmente lungo, periodo sintattico, ricco di stilemi tipicamente catulliani, nel quale la dedica a Ortalo si intreccia al tema del dolore per la morte del fratello e

⁴ Per la classificazione delle diverse tipologie di metrica barbara alla quale fa riferimento Fo, cfr. Vergara 1978, 12.

⁵ L’ultimo traduttore italiano a tentare qualcosa di simile era stato forse Guido Mazzoni, la cui traduzione integrale delle *Poesie* di Catullo, in metri barbari di impronta carducciana, venne pubblicata da Zanichelli nel 1939 (ma era stata portata a termine circa cinquant’anni prima, e risulta oggi improponibile). In quello stesso anno Salvatore Quasimodo – che avrebbe pubblicato nel 1945 le sue versioni di una selezione di carmi catulliani – esprimeva, nella nota ai *Lirici greci*, il suo rifiuto della metrica barbara e di tutte le “equivalenze metriche” (Quasimodo 1960, 61).

a quello della creazione poetica, concludendosi poi su una similitudine tanto affascinante quanto inaspettata⁶:

Etsi me assiduo confectum cura dolore
 sevocat a doctis, Ortale, virginibus,
 nec potis est dulcis Musarum expromere fetus
 mens animi, tantis fluctuat ipsa malis –
 namque mei nuper Lethaeo gurgite fratris 5
 pallidulum manans alluit unda pedem,
 Troia Rhoeteo quem subter litore tellus
 ereptum nostris obterit ex oculis;
⁷
 numquam ego te, vita frater amabilior, 10
 aspiciam posthac? At certe semper amabo,
 semper maesta tua carmina morte tegam,
 qualia sub densis ramorum concinit umbris
 Daulias, absumpti fata gemens Ityi –,
 sed tamen in tantis maeroribus, Ortale, mitto 15
 haec expressa tibi carmina Battiadae,
 ne tua dicta vagis nequiquam credita ventis
 effluxisse meo forte putes animo,
 ut missum sponsi furtivo munere malum 20
 procurrit casto uirginis e gremio,
 quod miserae oblitae molli sub veste locatum,
 dum adventu matris prosilit, excutitur,
 atque illud prono praeceps agitur decursu,
 huic manat tristi conscius ore rubor.

Anche se me, disfatto da assiduo dolore, la pena
 dalle dotte, Ortale, vergini, tiene lontano,
 né delle Muse produrre può i dolci frutti, nell'animo
 la mente, se così grandi sono ora i mali in cui fluttua
 – e infatti al gorgo del Lete, da poco, quell'onda, effondendosi, 5
 il piede pallido pallido di mio fratello lambisce,
 che, al di sotto del lido retèo, la terra troiana,
 dopo averlo strappato ai nostri occhi, ora opprime:

 mai più fratello, io te, degno di amore più della vita, 10
 d'ora in avanti vedrò? Ma il mio amore avrai sempre, di certo,
 sempre con la tua morte io velerò mesti carmi,
 quali ne canta al di sotto delle ombre dense dei rami
 la Dauliade, gemendo le sorti del morto Ítilo –,

⁶ Per un'analisi del carme catulliano, che può contare naturalmente su una bibliografia sterminata, si rimanda a Fernandelli 2015, uno studio che viene più volte richiamato anche da Fo nel proprio commento.

⁷ Il v. 9 è assente o lacunoso, e non viene tradotto: cfr. Fo 2018a, 886–887.

pur tuttavia, fra afflizioni così grandi, questi, di carmi, 15
 del Battiade, a te Òrtalo, per te tradotti, ora invio,
 sí che non creda che, invano affidate ai venti vaganti,
 le tue parole, per caso, mi sian fluite dall'animo,
 come la mela, che il suo innamorato in omaggio furtivo
 a lei ha inviato, giù rotola dal casto grembo a una vergine, 20
 se nella veste l'ha posta sinuosa e, infelice, dimentica,
 lei, mentre arriva la madre, s'alza di slancio e la sbalza
 e, in una libera corsa, veloce va via la mela,
 a lei, dal volto turbato, conscio rossore si effonde (Fo 2018a, 188–189).

Come si legge nella *Nota metrica*⁸, Fo concepisce il suo esametro barbaro come un verso dalla struttura flessibile, alla pari dell'originale latino, ossia come una successione variabile di sei *metra* 'dattilici' o 'spondaici': trisillabici i primi (formati cioè da una sillaba accentata seguita da due atone), bisillabici i secondi (di una sillaba accentata seguita da una atona). Così ad esempio il v. 1, “Ánche se mé, disfátto da assíduo dolóre, la péna”, inizia con un primo *metron* dattilico, a cui ne segue uno spondaico, mentre i successivi sono dattilici; nel v. 3, “né delle Múse prodúrre puó i dolci frútti nell'ánimo”, è spondaico il terzo *metron*; il v. 5, “é infatti al górgo del Léte, da póco, quell'ónda, effondéndosi”, è invece interamente dattilico. Quanto al pentametro barbaro, Fo ne riproduce la struttura di verso bipartito – evidenziandola graficamente con l'inserimento di uno spazio bianco fra i due *kola* – in cui il primo emistichio conserva la stessa flessibilità interna dell'esametro, e può essere quindi composto di *metra* 'dattilici' o 'spondaici', mentre il secondo ha un andamento stabilmente dattilico: ad esempio, il v. 2 presenta nel primo emistichio due *metra* spondaici (“dálle dótte, Òrtalo, / vérgini, tiéne lontáno”), mentre il v. 4 è dattilico in entrambi gli emistichi (“lá mente, sé così grándi / sóno ora i máli in cui flúttua”).

Questo distico elegiaco barbaro si presenta quindi come uno strumento piuttosto versatile, ma non per questo meno vincolante, e infatti la sua adozione da parte del traduttore richiede almeno due precisazioni. La prima è che Fo (2018a, CXXXIV) spiega di aver scelto di 'ibridare' il sistema barbaro con la norma metrica italiana, che prevede di computare allo stesso modo le parole piane, tronche e sdruciole in posizione finale; così, anche se teoricamente il pentametro barbaro dovrebbe essere formato da due emistichi ossitoni, di fatto alla sillaba accentata finale possono seguire una o due sillabe atone: nella versione del carne 65, tutti i pentametri sono costituiti da due emistichi piani (come il v. 4), uno sdruciolato e uno piano (v. 2) o viceversa (v. 14), o due emistichi sdruciolati (v. 20). Una seconda precisazione riguarda la natura delle sillabe poste in posizione 'forte' o 'debole' (cioè, ictate o non ictate): per via della difficoltà di adattare gli schemi metrici classici alla lingua italiana – si pensi, in particolare, alla necessità imposta dai metri dattilici di iniziare il verso sempre su un tempo forte –, è inevitabile che vengano utilizzate con una certa frequenza sotto *ictus* anche sillabe normalmente non portatrici di accento tonico, come i monosillabi (articoli,

⁸ Cfr. Fo 2018a, CXXXVII–CXXXVIII (per l'esametro dattilico barbaro) e CXXXIX–CXLI (per il pentametro barbaro).

pronomi, preposizioni e congiunzioni) che si comportano come clitici. Riprendendo i versi già citati come esempi, si può osservare come al v. 4 l'articolo "la" e la congiunzione "se" si trovino in posizioni forti e quindi accentate, mentre la prima sillaba della parola "mente", normalmente portatrice di accento tonico, viene a trovarsi in posizione debole e quindi non accentata; allo stesso modo, all'inizio del v. 5, l'*ictus* viene collocato sulla congiunzione iniziale "e", e non sulla seconda sillaba del seguente "infatti". Si tratta naturalmente di una questione di cui il traduttore è perfettamente consapevole⁹; e tuttavia ci si può domandare, stando così le cose, quanto questa operazione metrica estremamente complessa e condotta con grande raffinatezza possa essere effettivamente percepibile a un lettore a cui non siano familiari le norme che regolano la metrica classica, e che non sia quindi in grado di sovrapporre a questi versi un ritmo che talvolta è più teorico che effettivo.

In ogni caso, sicuramente la metrica è qui uno degli elementi che contribuiscono a creare nel lettore un senso di distanza rispetto al testo tradotto¹⁰, e a questo effetto concorrono anche altri fattori, in particolare una sintassi e una disposizione delle parole spesso complessa e involuta – che, emulando la mobilità del latino nell'ordine delle parole, riproduce, e non scioglie, i nodi presenti nel testo originale – e una punteggiatura in diversi casi abbondante, che evidenzia la struttura dei singoli versi e al contempo li frantuma in sintagmi, opponendosi così a una lettura naturale e scorrevole. Lo si vede già nei due versi iniziali: al v. 1, il traduttore riproduce in italiano l'attacco latino in *Etsi me* > "Anche se me", benché in questo modo il pronome personale "me" venga a trovarsi in una posizione particolarmente marcata, molto anticipata rispetto al verbo da cui dipende ("tiene lontano", ulteriormente spostato in avanti rispetto al corrispettivo *sevocat*); le virgole separano i sintagmi collocati fra l'uno e l'altro, ed evidenziano al v. 2 il vocativo "Ortalo", che viene mantenuto nella stessa posizione che ha in latino, 'circondato' dalle Muse (*a doctis, Ortale, virginibus* > "dalle dotte, Ortalo, / vergini"¹¹). La stessa combinazione di ordine marcato dei sintagmi e fitta punteggiatura si ritrova ai vv. 10–11, dove la traduzione riproduce l'accostamento dei due pronomi soggetto e oggetto *ego te* > "io te", che segna il momento struggente in cui il poeta si rivolge al fratello perduto e rappresenta sulla pagina il legame che la morte ha reciso; oppure ai vv. 15–16, in cui il poeta torna a rivolgersi all'amico Ortalo annunciandogli l'invio della sua traduzione ("questi, di carmi, / del Battiate, a te Ortalo, / per te tradotti, ora invio"); o ancora nel finale, al v. 24, che replica la struttura sintattica del latino, compreso il pronome *huic* < "a lei", marcato sia per la posizione (all'inizio del verso, isolato dalla virgola) che per la dipendenza dal verbo "si effonde".

⁹ Cfr. Fo 2017: "Naturalmente il luogo del tempo 'forte', segnato dall'*ictus*, è coperto da sillaba accentata. In alcuni casi – che mi sono sforzato di ridurre il più possibile – il tempo forte è coperto da un accento secondario; questo avviene con vocaboli particolarmente lunghi, o laddove mi sia trovato in situazioni di rilevanti difficoltà metriche. In molti altri, che pure ho tentato il più possibile di limitare, fatalmente accade che l'*ictus* cada su monosillabi, anche se a un orecchio sensibile possono a volte apparire troppo esili per farsi tempo 'forte'".

¹⁰ Questo vale naturalmente ancor di più nelle versioni nelle quali si riproducono metri ben più complicati (e meno flessibili) del distico elegiaco, come i coliami del c. 8 o le strofe di gliconei e ferecratei dei cc. 34 e 61.

¹¹ Si tratta di uno di quelli che Fo definisce, commentando le figure dell'*ordo verborum* più frequenti in Catullo, "vistosi episodi di incorniciatura" che meritano di essere conservati, se possibile, nella traduzione: cfr. Fo 2018b, 2128.

Come si è visto, molte di queste scelte sono chiaramente dettate dalla volontà di aderire il più possibile al testo latino, spesso parola per parola (emblematica da questo punto di vista la resa precisissima, tanto nella forma quanto nella posizione, di nessi come *namque* > “e infatti” al v. 5 o *sed tamen* > “pur tuttavia” al v. 15). In questa stessa direzione va anche l’impegno, di cui si è già parlato, al rispetto delle ‘costanti di traduzione’, di cui si possono individuare alcuni esempi anche nella versione di questo carme. La parola “animo”, infatti, viene utilizzata come corrispettivo di *animus* sia al v. 3 che al v. 18: nella prima occasione, Fo traduce la *iunctura mens animi* con “nell’animo / la mente”, creando un accostamento di termini che ha un effetto un po’ straniante in italiano, e che infatti normalmente viene evitato dai traduttori mantenendo solo uno dei due elementi dell’endiadi¹²; la traduzione “animo” rimane la stessa anche al v. 18, dando luogo a una formulazione certamente non comune in italiano – il poeta assicura che le parole dell’interlocutore non gli sono “fluite dall’animo” – rispetto alla quale i traduttori precedenti, anche qui, avevano preferito delle riformulazioni o comunque vocaboli alternativi e d’uso più frequente¹³. Un altro caso è quello del verbo *mano*, che compare in due occasioni, al v. 6 (*manans*) e al v. 24 (*manat*), e in entrambi i casi viene tradotto da Fo con “effondersi”: “e infatti dal gorgo del Lete, da poco, quell’onda, effondendosi” (v. 5); “a lei, dal volto turbato, / conscio rosso si effonde” (v. 24). Considerando l’attenzione che viene dedicata alla resa di singoli termini – nella versione di un carme che, come ricordato dallo stesso Fo, riunisce in 24 versi ben 20 *hapax* catulliani – non si può non citare il caso del diminutivo *pallidulus*, che il traduttore rende, ricorrendo alla reduplicazione affettiva, con “pallido pallido” (v. 6): una soluzione che era già stata adottata da Quasimodo (probabilmente ispirato da Pascoli) e che resta, nelle traduzioni italiane di questo testo, la sola alternativa alla rinuncia e alla sua resa con l’aggettivo semplice (Fo 2018b, 2126).

Le scelte formali compiute da Fo sembrano riecheggiare in qualche modo la teorizzazione di Antoine Berman, il cui nome del resto compare nei testi in cui Fo riflette sulle sfide poste dal suo lavoro di traduttore: c’è, alla base, l’idea che sia necessario tenere conto delle acquisizioni della filologia per andare oltre la traduzione tipicamente ‘filologica’, ricercando “un sens de l’exactitude’ plus profond, plus rigoureux” (Berman 1999, 122), e c’è anche una concezione della traduzione letteraria come apertura verso l’altro e come educazione all’alterità, un concetto su cui Berman torna più volte anche nel già citato *La traduction et la lettre*, sostenendo che “la visée poétique est liée à la visée éthique de la traduction” nell’impegno a “amener sur les rives de la langue traduisante l’œuvre étrangère dans sa pure étrangeté” (41), e che quindi “amender une œuvre de ses étrangetés pour faciliter sa lecture n’aboutit qu’à la défigurer et, donc, à tromper le lecteur que l’on prétend servir. Il faut bien plutôt [...] une éducation à l’étrangeté” (73). In questa prospettiva, la traduzione deve tende-

¹² Nelle traduzioni italiane precedenti, a *mens animi* corrisponde quasi sempre “mente” (così in Quasimodo 1945 e 1955, Mazza 1962, Mandruzzato 1982, fino a Gardini 2014; Cetrangolo 1946 traduce invece solo “animo”).

¹³ Cfr. Quasimodo 1955 “così non penserai che i tuoi consigli / [...] mi sfuggirono / dalla memoria”; Ramous 1971 “perché tu non creda che [...] / le tue parole mi siano sfuggite dalla mente”; Mandruzzato 1982 “perché le tue parole non creda [...] / passate via invano dal mio cuore”; Gardini 2014 “perché le tue parole non pensi che mi siano / uscite di memoria”.

re a conservare quella distanza rispetto al testo classico che anche coloro che sono in grado di leggerlo in lingua originale spesso continuano a percepire.

Nel quadro dei rapporti fra la traduzione ‘filologica’ e quella ‘poetica’, il Catullo di Fo assume una posizione ambivalente: il traduttore è al contempo un poeta riconosciuto e uno studioso di letteratura latina e, se da una parte egli attribuisce un valore artistico alla propria traduzione, dall’altra è innegabile che, per la veste editoriale nella quale si presenta – per il formato, che supera le 1300 pagine, e per l’entità dei paratesti (introduzione, *Nota metrica*, commento) – questa viene percepita piuttosto come uno strumento per lo studio dei testi classici destinato a studenti e specialisti; la stessa operazione metrica, del resto, può essere pienamente apprezzata da chi sia in possesso di competenze specifiche.

Sicuramente diversa, nell’ispirazione e negli esiti, è la traduzione di Lucrezio a opera di Milo De Angelis pubblicata nel 2022. La natura ‘poetica’ di questa traduzione non sembra essere in discussione, considerato che è opera di uno dei maggiori poeti italiani contemporanei e che nasce da un legame personale, da una profonda affinità poetica e spirituale, con l’autore latino. Certo, anche in questo caso, la sede editoriale condiziona l’orizzonte di attesa dell’opera, ma nella direzione opposta: il contesto è infatti quello de “Lo Specchio”, storica collana di poesia, e la scelta di indicare come autore Milo De Angelis, intitolando poi il volume *De rerum natura di Lucrezio*, contribuisce a configurare la traduzione come opera originale del poeta-traduttore. De Angelis ha ormai alle spalle una lunga carriera poetica che dagli esordi con *Somiglianze*, nel 1976, giunge fino alla raccolta di *Tutte le poesie (1969–2015)* pubblicata da Mondadori nel 2017, alla quale si è aggiunta in seguito una nuova silloge, *Linea intera, linea spezzata*, del 2021; e Lucrezio sembra aver accompagnato De Angelis in tutto il suo percorso poetico (fin dalla tesina di maturità, come lui stesso ama ricordare: cfr. De Angelis 2022, X), tanto che le sue prime prove di traduzione del *De rerum natura* sono rappresentate da una decina di passi pubblicati nel 1978 sulla rivista *Niebo*, seguiti, a distanza di oltre vent’anni, dal volume *Sotto la scure silenziosa*, che nella sua prima edizione per Satyro (2002) comprendeva le versioni di trentasei frammenti del poema lucreziano, diventati cinquantuno nell’edizione successiva pubblicata da SE (2005). La recente traduzione integrale sembra costituire quindi il punto di arrivo di questo percorso, e il confronto con le esperienze precedenti – in particolare con quella immediatamente precedente, che è la raccolta del 2005 – mette in luce alcuni degli aspetti più interessanti e problematici della traduzione poetica dei classici al giorno d’oggi.

L’edizione del 2005 di *Sotto la scure silenziosa* riunisce, come si è già accennato, le versioni deangelisiane di una cinquantina di frammenti del *De rerum natura*, i più ampi intorno ai 20 versi, i più brevi di soli 3 o 4, selezionati in base a una scelta personale e riorganizzati in quattro sezioni tematiche: “La natura”, “L’angoscia”, “L’amore” e “La peste di Atene”. Le versioni sono in prosa – una prosa “poetica” dalla “forte impronta prosodica”, come l’ha definita l’autore (Benigni 2022) – e presentano una notevole autonomia rispetto al testo latino, che pure è riportato a fronte: in alcuni casi questo comprende più versi, o meno, di quelli effettivamente tradotti nella pagina accanto e, anche quando c’è corrispondenza, questa riguarda il passo nel suo complesso, e non va ricercata parola per parola o verso per verso. Infatti, le traduzioni di questi frammenti lucreziani assumono una forma

molto personale, nella quale si possono individuare alcuni tratti tipici della lingua e dello stile poetico di De Angelis¹⁴: la tendenza, evidente nel confronto con l'originale latino, all'intensificazione espressiva di alcuni elementi lessicali, o l'impiego diffusissimo di figure iterative, che diventano fondamentali per la costruzione del discorso poetico, e la tendenza alla frammentazione sintattica; tutti fenomeni che potenziano l'elemento patetico e tragico del poema lucreziano.

Consideriamo ad esempio la traduzione di un passo famosissimo tratto dal I libro del *De rerum natura*, ossia quello che ricorda il sacrificio di Ifigenia:

Cui simul infula virgineos circumdata comptus ex utraque pari malarum parte profusast, et maestum simul ante aras adstare parentem sensit et hunc propter ferrum celare ministros	90
aspectuque suo lacrimas effundere civis, muta metu terram genibus summissa petebat. Nec miserae prodesse in tali tempore quibat quod patrio princeps donarat nomine regem.	
Nam sublata virum manibus tremibundaque ad aras deductast, non ut sollemni more sacrorum perfecto posset claro comitari Hymenaeo, sed casta inceste nubendi tempore in ipso hostia concideret mactatu maesta parentis, exitus ut classi felix faustusque daretur.	95
Tantum religio potuit suadere malorum.	100

Appena avvolsero nella benda i suoi capelli di ragazza, Ifigenia vide tutto. Vide Agamennone immobile vicino all'altare, vide i sacerdoti che nascondevano la spada, il popolo che la guardava in lacrime. Muta di terrore, si piegò sulle ginocchia, supplicando, si lasciò cadere a terra. Chiamò il re, per la prima volta, con il nome di padre. Per la prima volta. Nessuna risposta. La portarono di forza, tremante, all'altare. E non era l'altare delle nozze, non erano i riti solenni e così attesi, i cori splendenti. No. Fu distesa vicino ad Agamennone, che le immerse la spada nel petto: solo così la flotta greca poté prendere la via propizia del mare. Solo così, Ifigenia, solo così (De Angelis 2005, 64–65).

Si può osservare, innanzitutto, la diversa articolazione sintattica del testo latino, con i due ampi periodi che coprono i vv. 87–92 e 95–100, e della versione di De Angelis, composta di frasi molto più brevi, spesso frammentate (“Per la prima volta”; “Nessuna risposta”; “No”), costruite attraverso procedimenti di ripresa e di iterazione (“Ifigenia vide tutto. Vide Agamennone [...], vide i sacerdoti [...]”; “Chiamò il re, per la prima volta [...]”. Per la prima volta”; “E non era [...], non erano [...]”; fino al triplice “solo così” del finale). Accanto a questi procedimenti stilistici, che hanno l'effetto di intensificare il pathos e la tragicità

¹⁴ I tratti più caratteristici dello stile poetico deangelisiano vengono individuati ed esaminati da Afribo (2018, 107–126).

della scena, si possono segnalare alcuni punti nei quali il traduttore si distacca maggiormente dal testo latino, come il passo in cui Ifigenia si rivolge direttamente ad Agamennone, chiamandolo “padre”, che è una libera interpretazione del poeta-traduttore (il testo latino, dice, letteralmente, che “non poteva giovarle l’aver dato per prima al re il nome di padre”, cioè il fatto di essere la sua figlia primogenita), e il finale, in cui egli arriva a rivolgersi direttamente alla protagonista, chiamandola per nome. Inoltre, è particolarmente interessante la scelta di De Angelis di non tradurre la celebre *sententia* lucreziana che suggella questo brano – *Tantum religio potuit suadere malorum* – che pure si trova nel testo a fronte: la sua assenza sembra privare questo tragico episodio della cornice argomentativa e razionale nella quale Lucrezio lo aveva inserito, come esempio delle atrocità a cui ha portato in passato la religione tradizionale; in primo piano rimangono l’orrore e l’assurdità di questa morte¹⁵.

La traduzione del *De rerum natura* del 2022 è costitutivamente diversa: si tratta di una traduzione integrale, e quindi di un’operazione ben più impegnativa e necessariamente condotta in maniera più rigorosa e sistematica, rispetto alle precedenti prove per frammenti; c’è una sostanziale corrispondenza con il testo latino a fronte, verificabile nella maggiore letteralità della versione e nell’impiego dello stesso numero di versi; e cambia la forma che, appunto, non è più prosa poetica ma verso. Il poeta-traduttore lo descrive come “un verso ‘lungo’ – dalle quattordici alle ventisei sillabe – che da una parte tenta di mantenere intatta la densità del ragionamento lucreziano e dall’altra cerca di abbreviarsi nelle parti più liriche, giostrando sulle varie combinazioni possibili di endecasillabi e settenari” (De Angelis 2022, XV): si tratta dunque di versi liberi, la cui misura si aggira mediamente intorno alle 20 sillabe, ma comunque versi, e non semplicemente una prosa segmentata per mantenere la corrispondenza visiva con il testo originale. Il focus del lavoro traduttivo, comunque, non è metrico, ma piuttosto linguistico, orientato cioè a una modernizzazione della lingua nella quale viene tradotto il poema lucreziano: “quello che più mi stava a cuore”, dichiara infatti De Angelis, “era rendere il testo latino in una lingua italiana viva, mobile, accesa e attuale, lontana dai troppi arcaismi delle traduzioni scolastiche, che immergono la poesia lucreziana nell’atmosfera stantia di una biblioteca polverosa, senza brio e senza guizzo” (Benigni 2022).

Si può a questo punto riprendere il passo dedicato alla morte di Ifigenia, ampliandolo leggermente, per completezza, a partire dal v. 80, ed esaminare la nuova versione di De Angelis:

Illud in his rebus vereor, ne forte rearis impia te rationis inire elementa viamque indugredi sceleris. Quod contra saepius illa religio peperit scelerosa atque impia facta. Aulide quo pacto Triviai virginis aram	80
Iphianassai turparunt sanguine foede ductores Danaum delecti, prima virorum. Cui simul infula virgineos circumdata comptus ex utraque pari malarum parte profusast,	85

¹⁵ Per un’analisi più ampia e approfondita delle traduzioni di De Angelis del 2005, e in particolare di questo passo dedicato al sacrificio di Ifigenia, si rimanda a Coppo 2022.

et maestum simul ante aras adstare parentem
 sensit et hunc propter ferrum celare ministros 90
 aspectuque suo lacrimas effundere civis,
 muta metu terram genibus summissa petebat.
 Nec miserae prodesse in tali tempore quibat,
 quod patrio princeps donarat nomine regem.
 Nam sublata virum manibus tremibundaque ad aras 95
 deductast, non ut sollemni more sacrorum
 perfecto posset claro comitari Hymenaeo,
 sed casta inceste nubendi tempore in ipso
 hostia concideret mactatu maesta parentis,
 ut classi felix faustusque daretur. 100
 Tantum religio potuit suadere malorum.

Ho un timore: tu potresti credere che io voglia insegnarti 80
 le basi di una dottrina empia, introdurti nella via
 del crimine. No, al contrario. È stata la religione,
 ben più spesso, a provocare azioni empie e criminali,
 come quando in Aulide i più famosi tra i capi greci,
 il fior fiore degli eroi, profanarono oscenamente 85
 l’altare della vergine Artemide con il sangue di Ifigenia.
 Non appena la benda che avvolgeva i suoi capelli
 di ragazza scese in due parti uguali lungo le guance,
 lei vide il padre in piedi, turbato, davanti all’altare
 e accanto a lui i sacerdoti che nascondevano il pugnale 90
 e tutto il popolo che la guardava e si scioglieva in lacrime.
 Muta di terrore, piegò le ginocchia, si lasciò cadere a terra.
 A quell’infelice non servì a nulla avere chiamato per prima
 il re con il nome di padre. Fu sollevata dalle braccia
 dei soldati, tremante, fu condotta all’altare, non certo 95
 per compiere il rito solenne ed essere poi accompagnata
 da un luminoso corteo nuziale, ma per essere turpemente
 trucidata – lei così pura – proprio nell’età delle nozze:
 così venne sacrificata, dolorosa vittima uccisa dal padre,
 per far partire la flotta con il favore degli dei. 100
 Fino a questa barbarie ha potuto condurre la religione! (De Angelis 2022, 7–9)

Anche a partire da un brano così breve, si può riconoscere a De Angelis un lavoro importante sul piano linguistico, che forse non risulta evidente a una prima lettura, ma emerge chiaramente dal confronto con le traduzioni del *De rerum natura* in circolazione, pubblicate fra gli anni Novanta e i primi anni Duemila – a cominciare da quella molto famosa di Luca Canali, che risale al 1990 ma conta numerose ristampe fino a oggi. La modernizzazione riguarda sia il lessico, che è più attuale, e tende a evitare gli arcaismi e i latinismi, sia la sintassi, che si articola seguendo lo sviluppo del pensiero lucreziano, ma non necessariamente ricalcando la struttura della frase latina.

Già all'inizio del brano riportato, la sintassi della traduzione si distacca da quella dell'originale in maniera piuttosto efficace: i vv. 80–82, nella versione di Canali, suonavano “In questo argomento temo ciò, che per caso / tu creda d'iniziarti ai principi di un'empia dottrina”, riproducendo la struttura latina che isola il pronome *illud* (“ciò”), poi ripreso dalla completiva *ne forte rearis* (“che per caso tu creda”), che a sua volta regge l'infinitiva *te inire* (“d'iniziarti”)¹⁶. De Angelis, invece, inizia con la breve e incisiva affermazione “Ho un timore”, seguita dai due punti, e tralascia alcuni elementi secondari come il complemento *in his rebus* e l'avverbio *forte*; segue una coordinata (“tu potresti credere”) che regge una subordinata esplicita, nella quale è esplicitata anche la relazione fra il soggetto e l'interlocutore (“che io voglia insegnarti”). E il nesso *Quod contra* che introduce la seconda frase viene reso, anziché con una congiunzione introduttiva¹⁷, con l'inciso “No, al contrario”. Anche più oltre, ai vv. 87–92, la struttura del lungo periodo lucreziano viene modificata, trasformando la subordinata temporale *simul sensit* nella principale “lei vide”, e isolando sintatticamente il verso conclusivo “Muta di terrore, piegò le ginocchia, si lasciò cadere a terra”.

Anche sul piano lessicale le scelte di De Angelis, confrontate con quelle dei traduttori precedenti, appaiono significative. Alcune riguardano proprio la terminologia, per così dire, ‘tecnica’, per cui De Angelis parla dell’“altare della vergine Artemide”, anziché “della vergine Trivia”, indica la protagonista con il nome più comune di “Ifigenia”, anziché “Ifianassa”, e più avanti traduce *Hymenaeo* con “corteo nuziale”, anziché mantenerlo inalterato¹⁸. Ma il fenomeno riguarda anche molti altri elementi lessicali: “i più famosi fra i capi greci”, anziché “gli scelti duci dei Danai” (Canali 1990; Raccanelli 2003); i “capelli di ragazza” e non le “chiome virginee” (Canali 1990; Raccanelli 2003); “nascondevano il pugnale” anziché “celavano il ferro” (Canali 1990; Giancotti 1994; Raccanelli 2003): il latino di Lucrezio viene quindi reso in un registro medio, più semplice e concreto rispetto a quello delle traduzioni precedenti, e adatto a un pubblico più ampio. E poi, ai vv. 97–98, particolarmente interessante è la traduzione “turpemente / trucidata – lei così pura” che, a fronte del latino *casta inceste*, in qualche modo lo sdoppia e ne riproduce, in due tempi, sia il carattere fonologicamente marcato (determinato non, come in latino, dalla figura etimologica, ma dall'allitterazione) che il contrasto semantico (con la messa in rilievo dell'inciso “lei così pura”): una scelta che si distingue nettamente rispetto a formule come “empiamente casta” (Canali 1990), “pia, empiamente” (Milanese 1992) o “pura impuramente” (Giancotti 1994).

Se quest'ultima traduzione di De Angelis ha quindi sicuramente una portata innovativa, e rispecchia la volontà del poeta-traduttore di rinnovare o aggiornare la lingua e lo stile rispetto ai modelli precedenti, è però evidente che c'è una grande distanza rispetto ai frammenti tradotti vent'anni prima, dotati di grande autonomia rispetto al testo originale

¹⁶ Cfr. anche Milanese 1992 “Questo, in tali argomenti, è il mio timore: che tu non supponga / di iniziarti a principi di un'empia dottrina”; Giancotti 1994 “Questo, a tale proposito, io temo: che per caso tu creda / d'essere iniziato ai fondamenti d'una dottrina empia”; Raccanelli 2003 “Una cosa io temo a questo punto, che tu creda magari / di iniziarti ai principi di un'empia dottrina”.

¹⁷ Cfr. Canali 1990 “Poiché invece”; Milanese 1992 “Anzi, al contrario”; Giancotti 1994 “Mentre, per contro”.

¹⁸ L'altare è della “vergine Trivia” in Canali 1990, Giancotti 1994 e Raccanelli 2003, ed è addirittura un’“ara della vergine Trivia” in Milanese 1992, che è però il solo fra i quattro a preferire la variante “Ifigenia” rispetto a “Ifianassa”; comune a tutti è il mantenimento del termine “imeneo”.

e molto più personali nello stile traduttivo; del resto, lo stesso De Angelis ha dichiarato che la traduzione del 2005 era “decisamente libera” (De Angelis 2022, X) e ha riconosciuto di essersi attenuto, nell’ultima, a “una maggiore precisione letterale” (Benigni 2022). Confrontando le due versioni del brano dedicato a Ifigenia, si nota la ‘normalizzazione’ di quella del 2022: vengono meno gli elementi di interpretazione personale, si riducono al minimo le perdite e le integrazioni rispetto al testo latino, si attenuano gli interventi stilistici più marcati. Ciò non toglie che ci si possa imbattere, di tanto in tanto, in passi che sembrano ancora recare una forte impronta deangelisiana: in certe espressioni icastiche, nell’andamento sintattico che procede per frasi brevi, scatti, incisi, nell’uso dell’anafora e delle figure iterative. I due passi seguenti (III, vv. 74–77 e V, vv. 92–96) ne forniscono qualche esempio:

Consimili ratione ab eodem saepe timore
 macerat invidia ante oculos illum esse potentem,
 illum aspectari, claro qui incedit honore,
 ipsi se in tenebris volvi caenoque queruntur.

Per la stessa identica ragione, per la stessa identica paura,
 sono divorati dall’invidia. E si lamentano: quello lì è potente,
 lo vedono tutti, quell’altro cammina su un tappeto di gloria,
 mentre loro sono immersi nelle tenebre e nel fango (De Angelis 2022, 166–167).

principio maria ac terras caelumque tuere;
 quorum naturam triplicem, tria corpora, Memmi,
 tris species tam dissimilis, tria talia texta,
 una dies dabit exitio, multosque per annos
 sustentata ruet moles et machina mundi.

Osserva tu stesso. Osserva direttamente il mare, la terra, il cielo,
 ciascuno con la sua natura, ciascuno con il suo corpo.
 Osservali tutti e tre: il loro aspetto, la loro struttura compatta.
 Ebbene, basterà un solo giorno per annientarli. Dopo tanti anni
 la massa enorme dell’universo crollerà in un solo giorno (De Angelis 2022, 336–337).

Nel primo brano, si osservano la riformulazione del verso iniziale, costruito su una ripetizione che non ha riscontro in latino, la ristrutturazione della sintassi, che procede per brevi coordinate, e anche l’espressione “cammina su un tappeto di gloria”, già adottata nella traduzione del 2005, e ben più concreta rispetto al latino *claro incedit honore*. Nel secondo passo è ancora più evidente la frammentazione della sintassi, e le strutture iterative sono più numerose e marcate: l’anafora di “Osserva” al primo verso, poi variato in “Osservali” al terzo (a fronte dell’unico *tuere* latino); il parallelismo che costituisce il secondo verso; la ripresa di “un solo giorno” negli ultimi due (anche qui, a fronte di un unico *una dies*). Il tutto contribuisce ad accentuare la portata angosciosa, tragica, della verità espressa da questi versi. Questi tratti stilistici erano frequentissimi nei frammenti tradotti nel 2005, mentre

ricompaiono solo raramente nella nuova traduzione, perché si conciliano più difficilmente con le sue caratteristiche di completezza e di corrispondenza con il testo latino – caratteristiche che il mercato editoriale oggi richiede alla traduzione di un classico, per quanto opera di un poeta.

Il Catullo di Fo e l'ultimo Lucrezio di De Angelis possono quindi essere interpretati come due tentativi recenti di reinventare la traduzione d'autore della poesia classica, cercando un compromesso fra le esigenze filologiche, ormai acquisite e incontestabili, e quelle letterarie o poetiche. Come si è osservato, le modalità con cui si realizza questo compromesso sono molto diverse, e sembrano persino opposte se si considera la cura con la quale Fo arriva a riprodurre in italiano, con precisione estrema, alcuni aspetti formali (metrici e linguistici) dei carmi di Catullo, e come invece De Angelis si distacca talvolta dal dettato latino per trasmettere efficacemente alcuni elementi fondamentali della poesia di Lucrezio (il senso del tragico, la prospettiva angosciosa e allucinata con cui guarda alla realtà) attraverso l'uso di stilemi personali; quasi che l'approccio poetico alla traduzione comporti in un caso una maggiore adesione al testo originale e, nell'altro, un maggiore scarto. In realtà, in entrambi i casi si realizza un incontro fra poeta-traduttore e poeta-tradotto, un incontro mediato da quelle componenti della poesia del secondo che il primo sente più proprie, più affini al suo modo personale di fare poesia. Gli esiti di questo incontro dipendono naturalmente, oltre che dalle attitudini e dalle scelte personali dei poeti-traduttori, anche dalle caratteristiche delle opere originali – che appartengono a generi diversi e richiedono diverse strategie traduttive – e dalla sede editoriale per la quale le traduzioni sono pensate. Ma i due esempi consentono comunque di ridefinire uno spazio, per quanto limitato, della traduzione poetica dei classici, e delle possibilità che essa può ancora offrire oggi.

Bibliografia

- AA.VV. 1971. *Catullo, Virgilio, Orazio. Traduzioni*. Traduzione di Mario Ramous. Bologna: Cappelli.
- Afribo, Andrea. 2018. *Poesia italiana postrema. Dal 1970 a oggi*. Roma: Carocci.
- Benigni, Corrado. 2022. "Milo De Angelis: il nuovo *De rerum natura*." *Doppiozero*, 2 giugno 2022. URL: <https://www.doppiozero.com/milo-de-angelis-il-nuovo-de-rerum-natura> (ultima consultazione 3 agosto 2023).
- Berman, Antoine. 1999. *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*. Paris: Édition du Seuil.
- Catullo, Gaio Valerio. 1945. *Catulli Veronensis Carmina*. Traduzione di Salvatore Quasimodo. Milano: Edizioni di Uomo.
- Catullo, Gaio Valerio. 1946. *Le poesie di Catullo veronese*. Traduzione di Enzo Cetrangolo. Venezia: Neri Pozza.
- Catullo, Gaio Valerio. 1955. *Canti*. Traduzione di Salvatore Quasimodo. Milano: Mondadori.
- Catullo, Gaio Valerio. 1962. *Carmi*. Traduzione di Enzo Mazza. Parma: Guanda.
- Catullo, Gaio Valerio. 1982. *I Canti*. Traduzione di Enzo Mandruzzato. Milano: BUR.
- Catullo, Gaio Valerio. 2014. *Carmina. Il libro delle poesie*, a cura di Nicola Gardini. Milano: Feltrinelli.
- Catullo, Gaio Valerio. 2018a. *Le poesie*, a cura di Alessandro Fo. Torino: Einaudi.
- Condello, Federico. 2009. "Tradurre la lirica." In *Hermeneuein. Tradurre il greco*, a cura di Camillo Neri, Renzo Tosi, 31–65. Bologna: Pàtron.

- Condello, Federico. 2021. “Forme della fedeltà. Ancora su traduzione, ‘traduttese’, scuola.” In *Paradigmi d'identità. Tradurre e interpretare i classici*, a cura di Marzia Bambozzi, 99–146. Ancona: Edizioni Ae.
- Coppo, Elena. 2022. “Tradurre i classici da poeta. Su Milo De Angelis e Lucrezio.” in *TRAlinea* 24. URL: <https://www.intralinea.org/archive/article/2589> (ultima consultazione 24 gennaio 2024).
- De Caprio, Chiara. 2012. “Volgarizzare e tradurre i grandi poemi dell’antichità (XIV-XXI secolo).” In *Atlante della Letteratura Italiana III. Dal Rinascimento a oggi*, a cura di Domenico Scarpa, 56–73. Torino: Einaudi.
- Fernandelli, Marco. 2015. *Chartae laboriosae: autore e lettore nei carmi maggiori di Catullo (c. 64 e 65)*. Cesena: Stilgraf.
- Fo, Alessandro. 2017. “La giornata di un traduttore: appunti da un viaggio nell’*Eneide*.” *Mélanges de l’École Française de Rome* 129 (1). DOI: <https://doi.org/10.4000/mefra.4195>.
- Fo, Alessandro. 2018b. “Tradurre l’intraducibile: la sfida di Catullo.” *Paideia* LXXIII: 2115–2136.
- Fortini, Franco. 2003. “Traduzione e rifacimento.” In *Saggi ed epigrammi*, a cura di Luca Lenzini, 818–838. Milano: Mondadori.
- Lucrezio Caro, Tito. 1990. *La natura delle cose*. Traduzione di Luca Canali. Milano: Rizzoli.
- Lucrezio Caro, Tito. 1992. *La natura delle cose*, a cura di Guido Milanese. Milano: Mondadori.
- Lucrezio Caro, Tito. 1994. *La natura*. Traduzione di Francesco Giancotti. Milano: Garzanti.
- Lucrezio Caro, Tito. 2002. *Sotto la scure silenziosa: frammenti dal “De rerum natura”*, a cura di Milo De Angelis, Silvana Loi e Franco Loi. Milano: Satyros.
- Lucrezio Caro, Tito. 2003. *De rerum natura*, a cura di Alessandro Schiesaro, traduzione di Renata Raccanelli. Torino: Einaudi.
- Lucrezio Caro, Tito. 2005. *Sotto la scure silenziosa: frammenti dal De rerum natura*. Traduzione di Milo De Angelis. Milano: SE.
- Lucrezio Caro, Tito. 2022. *De rerum natura di Lucrezio*. Traduzione di Milo De Angelis. Milano: Mondadori.
- Luperini, Romano. 1981. *Il Novecento II*. Torino: Loescher.
- Mengaldo, Pier Vincenzo. 1978. *Poeti italiani del Novecento*. Milano: Mondadori.
- Quasimodo, Salvatore. 1960. “Sulla versione dei lirici greci.” In *Il poeta e il politico e altri saggi*, 61–62. Milano: Schwarz.
- Sanguineti, Edoardo. 1969. *Poesia italiana del Novecento*. Torino: Einaudi.
- Vergara, Giuseppe. 1978. *Guida allo studio della poesia barbara italiana*. Napoli: Fratelli Conte Editori.