



Enthymema XXVI 2020

Tradurre un mito letterario: tradurre Orazio

Antonio Iurilli

Università di Palermo

Abstract – Quinto Orazio Flacco è fra i più tradotti *auctores* latini nelle culture letterarie d'Europa, soprattutto nei secoli XVI, XVII, XVIII. La ricostruzione repertoriale e critica delle traduzioni che hanno avuto per oggetto il suo *corpus* si offre, quindi, come documento particolarmente significativo della fortuna traduttiva di un mito letterario, in quanto attesta il rapporto di *imitatio/aemulatio* che numerosi autori hanno stabilito con il modello nel momento in cui hanno deciso di assimilarlo, attraverso le traduzioni, alle lingue e alle culture nazionali cui essi appartengono.

Parole-chiave: Quinto Orazio Flacco; Traduzioni secc. XVI-XVIII; Editoria.

Abstract – Quintus Oratius Flaccus is among the most translated Latin *auctores* in European literary cultures, especially in the 16th, 17th, and 18th centuries. The repertory and critical reconstruction of the translations concerning his *corpus* is therefore offered as a particularly significant document of the fortune of the translation of a literary myth, as it attests to the relationship of *imitatio/aemulatio* that many Authors established with the model at the time when they decided to assimilate it, through translations, to the National languages and cultures to which they belong.

Keywords: Quintus Horatius Flaccus; Translations 16th-18th centuries; Publishing.

Iurilli, Antonio. "Tradurre un mito letterario: tradurre Orazio". *Enthymema*, n. XXVI, 2020, pp. 288-298.

<http://dx.doi.org/10.13130/2037-2426/13737>

<https://riviste.unimi.it/index.php/enthymema>



Creative Commons Attribution 4.0 Unported License
ISSN 2037-2426

Tradurre un mito letterario: tradurre Orazio

Antonio Iurilli

Università di Palermo

Nei tre secoli e mezzo in cui si snoda, per convenzione, l'età del libro antico, il *corpus* di Quinto Orazio Flacco è stato accolto nelle officine tipografiche di tutta Europa, a vario titolo, circa tremila volte, da circa millecinquecento tipografi/editori. È stato accompagnato da circa duecentotrenta commentatori, illustrato da circa novanta incisori/disegnatori, musicato da circa trenta compositori e tradotto da ben quattrocentoquarantacinque autori.¹

In forza di questi numeri (ma, ovviamente, non solo per questo) possiamo, dunque, considerare Orazio un mito letterario dell'antichità latina che ha attraversato le culture di tutta Europa, riscritto da numerose, eterogenee generazioni di lettori in varie forme artistiche, fra le quali prevale nettamente la traduzione, variamente declinata in ragione del rapporto con l'originale che il traduttore di volta in volta le ha imposto, fino alle forme (per così dire) 'ancillari' della parafrasi e della parodia, della riduzione musicale, della trascrizione verbo-figurativa: una varietà di riusi che è lo stesso Orazio a legittimare quando, ponendo la traduzione fra gli argomenti centrali della sua *Ars Poetica*, tenta di condensare la risoluzione dell'antico dilemma, di ascendenza aristotelica, fra *imitatio* ed *aemulatio*, nella icasticità di questi celebri versi: «Nec verbo verbum curabis reddere fidus interpres» (*Ars Poet.* 133-4).

È dunque consequenziale che la fortuna traduttrice di Orazio nei volgari nazionali d'Europa nasca proprio con la straordinaria fortuna della sua *Lettera ai Pisoni*, con la fortuna di quei quattrocentosettantasei versi che giganteggiano nel sistema letterario europeo del Cinquecento, al punto da indurre uno smalzato editore come Aldo Manuzio junior a chiedersi, con fine senso del paradossale, se alla fine del secolo il numero dei commentatori dell'*Ars Poetica* avesse superato il numero dei versi: «Multi in Horatii Artem Poeticam scripsere: merito ut dubitari possit, pluresne versus sint an interpretes». ² E sappiamo che non pochi di quei versi attraversano proprio il territorio controverso dell'*ars vertendi*.

Ora, quello che fu nel Cinquecento il primato esegetico dell'*Ars Poetica* fu, infatti, anche primato nell'imponente fenomeno dei volgarizzamenti oraziani. A stimolare il fenomeno è da una parte il bisogno di divulgare un testo fattosi centrale nelle culture letterarie europee, dall'altra il tentativo di saggiare le risorse dei Volgari letterari del continente in un clima di nascente classicismo patriottico e competitivo su di un testo, appunto, ghiottamente polisemico.

Non è allora un caso che la prima versione in un Volgare europeo di un'opera oraziana sia la versione toscana dell'*Ars Poetica*, pubblicata a Venezia nel 1535, opera di un letterato veneziano, Ludovico Dolce, e che quella traduzione sia dedicata ad uno sperimentista letterario *à la page* come Pietro Aretino, in un'Italia classicista, conquistata qualche anno prima dalla riscoperta del testo capitale della tecnica letteraria antica, la *Poetica* di Aristotele, con l'intento di integrare, nel suo dichiarato sperimentalismo, l'egemonia linguistica del Toscano e la solida

¹ Cfr. Iurilli, Antonio. *Quinto Orazio Flacco. Annali delle edizioni a stampa (secc. XV-XVIII)*. Droz, 2017, 2 tomi. Le successive citazioni di edizioni oraziane sono corredate dal numero di riferimento alla sezione *Annali* di questo repertorio.

² Manuzio, Aldo jr. *nuncupatoria* a Bartolomeo Capra, in *In Quinti Horatii Flacci Venusini librum de Arte Poetica, Aldi Manutii [...] commentarius*. Venetiis, 1576 (cfr. *Annali*, n° 581).

Tradurre un mito letterario: tradurre Orazio

Antonio Iurilli

tradizione classicistica veneta.³ Anche il sodalizio tipografico che si accolla la stampa (Francesco Bindoni e Maffeo Pasini), famoso per la produzione di poemi e romanzi cavallereschi di consumo popolare e per le sette edizioni dell'*Orlando Furioso*, concorre a identificare la natura e i fini di quella traduzione. La *nuncupatoria* con la quale Ludovico Dolce (un letterato per molti versi rappresentativo di una pur controversa via italiana alla riappropriazione volgare dei classici e di una inclinazione al consumo di repertori di precetti poetici da affiancare alla coeva fioritura di manuali grammaticali e linguistici) offre la sua traduzione dell'*Ars Poetica* a Pietro Aretino, documenta una lettura del testo oraziano ispirata al bisogno di 'normalizzare' l'agone letterario del tempo, cioè di ridimensionare il velleitarismo dei poetastri contemporanei, sollecitandoli allo studio dei principi che regolano l'esercizio poematologico. L'esigenza di cogliere nella scrittura oraziana il fluire di norme espresse nel linguaggio figurato della poesia (linguaggio che la traduzione democratizza assai più dell'aristocratico esercizio esegetico latino) è la ragione stessa che Dolce pone alla base del suo impegno. Sicché la stessa *ars versoria* diventa per Dolce testimonianza di approccio a un modello, adozione di regole mirate alla riappropriazione dell'originale, a cominciare dal metro, forma che sconta più di altre la distanza fra modello e copia, e per questo bisognosa di scelte che colmino almeno in parte quella distanza culturale e stilistica. Si consolida, perciò, nella sua pratica versoria il reimpiego dell'endecasillabo sciolto, poco amato dai volgarizzatori di ambito umanistico, e invece rilanciato in un contesto di creatività poematologica che si prefigga la fedeltà al modello sia nel fluire delle parole, sia nel fluire armonioso del metro, senza per questo sconfinare nell'infido esercizio 'barbaro'.

In questo culto cinquecentesco della traduzione non poteva non porsi la questione dell'identità del volgarizzatore: *interpretas*, secondo la definizione ciceroniana e quella, già ricordata, di Orazio nell'*Ars Poetica*; o *orator*, figura anch'essa ciceroniana, ma più incline ad assimilare il valore 'democratico' (e dunque divulgativo) della traduzione? Naturalmente il Dolce propende verso la prima (*interpretas*), salvo ridiscuterla nei fatti, quando l'impervietà dell'esercizio versorio lo costringe alla licenza, cioè alla elaborazione di stilemi che risultano fatalmente ipertrofici o ipotrofici rispetto all'originale, per quanto quell'originale sia toccato dalla creatività della polimetria oraziana.

A questo arduo *primum* traduttorio del Dolce segue, qualche anno dopo, il ponderoso *in-folio* cui il grammatico Giovanni Fabrini consegna tutte le *Opere d'Oratio in lingua vulgare toscana*.⁴ È il *primum* di un Orazio completo che parla totalmente toscano, persino nella prefazione scritta in forma di *allocutio ficta* fra il traduttore e l'autore nella quale il Fabrini attribuisce alla sua versione toscana il merito del rilancio della poesia oraziana, al di fuori del tradizionale circuito dei 'chierici' proprio grazie alla universalità della lingua di Firenze, parificata, ormai senza più alcuna riserva, alla lingua di Roma. Il Fabrini conta sulle allettanti promesse del mercato scolastico, dove si andava consumando, sull'onda della teoresi pedagogica di Fausto da Longiano e di Lorenzo Amadio, la 'modernizzazione' dello studio dei classici: una linea di tendenza —questa— che il Senato della Serenissima avrebbe fatto propria nella riforma dei *curricula* degli *Studia humanitatis* del 1567, offrendo, fra l'altro, proprio all'asfittica e inflazionata offerta editoriale locale stimolanti prospettive di diversificazione. La destinazione eminentemente scolastica di quell'operazione si manifesta, oltre che nella piatezza della traduzione, nella congerie, spesso disordinata, dei materiali esegetici che il Fabrini riversa nella parafrasi attingendoli soprattutto dalla tradizione esegetica medievale. Consapevolmente il Fabrini, grammatico di origini toscane e studioso dei rapporti fra Latino e Volgare (suo è il trattato *Della interpretazione della lingua latina per via della toscana*, 1544, col quale promosse un nuovo

³ Dolce, Ludovico. *La Poetica d'Horatio tradotta per messer Lodovico Dolce*. In Vinegia, per Francesco Bindoni et Maphéo Pasini compagni, VIII 1535 (cfr. *Annali*, n° 325).

⁴ *L'opere d'Oratio poeta lirico comentate da Giovanni Fabrini da Fighine in lingua vulgare toscana, con ordine, che 'l vulgare è comento del latino, et il latino è comento del vulgare, ambedue le lingue dichiarandosi l'una con l'altra*. In Venetia, appresso Gio. Battista Marchiò Sessa & fratelli, 1566 (cfr. *Annali*, n° 520).

Tradurre un mito letterario: tradurre Orazio

Antonio Iurilli

metodo di insegnamento del Latino fondato sul Volgare), tenta di offrire, anche in forza di alcune soluzioni tipografiche innovative, un prodotto editorialmente spendibile, in ragione della sua 'democraticità', sia sul mercato scolastico, sia su quello, non meno appetito, dei nuovi *parvenus* borghesi, a due dei quali, Giovan Francesco Ridolfi e Iacopo Borgiami, «mercantanti e cittadini fiorentini» verosimilmente a digiuno di Latino, è non a caso indirizzata la *nuncupatoria*.

All'insegna dello stesso classicismo linguisticamente 'patriottico' nasce anche in Francia, pochi anni dopo la traduzione italiana, il primo volgarizzamento di Orazio. È l'*Ars Poetica* tradotta da Jacques Péletier du Mans nel clima di un acceso nazionalismo linguistico che cercava legittimazioni ideologiche proprio nell'epistola oraziana ai Pisoni.⁵ Membro della Pléiade (una sodalità classicistica, sappiamo, infiammata da patriottismo culturale) e autore egli stesso di un trattato di poetica (*Art Poétique*, Lione 1555), Péletier du Mans dimostra nella *nuncupatoria* che indirizza a Cretofle Perot, «tres vertueux et noble homme, ecquier, seneschal du Maine», vibranti sentimenti apologetici della lingua nazionale, accentuati nella seconda edizione, e che Joachim du Bellay accoglie fra le più alte testimonianze del processo identitario della lingua francese:

Mais la principale raison et plus apparente, a mon iugement, qui nous ote le merite de vrai honneur, est le mépris et contennement de notre langue native, laquelle nous laissons arriere pour entretenir la langue Greque et la langue Latine, consumans tout notre temps en l'exercice l'icelles.

Un vero e proprio manifesto dell'*ars vertendi* accompagna la prima traduzione completa di Orazio in lingua francese, opera dei fratelli normanni Antoine et Robert le Chevalier sieurs d'Agneaux, che si erano cimentati già nella versione dell'*Eneide* in versi alessandrini (1582).⁶ L'opera esce, con testo e traduzione affrontati e incolonnati, nel 1588 a Parigi, con una solenne *nuncupatoria* al re Enrico III, dall'officina di Guillaume Auvry, genero del grande libraio parigino Charles Périer, vittima della notte di San Bartolomeo: un'officina che, anche per le implicazioni protestanti del titolare, stava tentando di superare le ostilità del mercato proprio investendo nelle traduzioni, in particolare in quelle francesi, numerose, del famoso *Présent Royal* di Giacomo I, re d'Inghilterra. Consapevoli della novità del loro impegno (reso ancor più arduo, per loro stessa dichiarazione, da una comune malattia congenita), i fratelli Agneaux coinvolgono il lettore nel travaglio traduttorio in un'appassionata nota nella quale rivendicano il merito di presentare la prima traduzione integrale di Orazio per il bene della lingua nazionale, e prendono le distanze sia dai traduttori ritenuti colpevoli di oscurità per aver voluto essere eccessivamente concisi, sia da quelli eccessivamente esplicativi.

Anche in terra iberica il pur tardivo fiorire di volgarizzamenti oraziani ha come terreno di coltura il classicismo poetico e il conseguente interesse per l'*Ars Poetica* all'interno di uno sperimentalismo dialetticamente debitore della teoresi letteraria e della lirica italiane. Ben due sono, infatti, le traduzioni spagnole della *Lettera ai Pisoni* che vengono pubblicate a distanza di un solo anno. La prima versione, in lingua castigliana, è quella in sciolti prodotta nel 1591 dall'eccentrico, eccentrico poeta-musicista malaguegno Vicente de Espinel, tempratosi al classicismo inquieto della scuola salmantina, autore dell'*Incendio y rebato de Granada*, maestro di cappella del vescovo di Plasencia a Madrid, amico di Francisco de Quevedo e di Lope de Vega (che forse fu suo allievo e gli dedicò la commedia *El caballero de Illescas*), probabile inventore

⁵ Péletier du Mans, Jacques. *L'Art Poétique d'Horace, traduit de Latin en rithme François. Moins et meilleur*. On le vend à Paris en la rue des Carmes à l'enseigne de l'homme sauvage chez Jean Granjehan, 27 VII 1541 (cfr. *Annali*, n° 358).

⁶ *Les oeuvres de Q. Horace Flacce, latin et françois. De la traduction de Robert et Anthoine le Chevallier d'Agneaux, frères, de Vire en Normandie*. À Paris, chez Guillaume Auvray, rue S. Iean de Beauvais, au Bellerophon couronné, 1588 (cfr. *Annali*, n° 660).

Tradurre un mito letterario: tradurre Orazio

Antonio Iurilli

della 'décima', componimento poetico attestato nel suo *Cancionero general*, nonché della chitarra a cinque corde.⁷

La seconda traduzione in lingua spagnola, apparsa a Lisbona nel 1592, è quella del cavaliere Luis Çapata de Chaves, reggente di Mérida, del quale si ricordano un modesto poema cavalleresco in ottave, *Carlo Famoso*, che racconta le imprese di Carlo V, e una *Miscellanea*, vasto repertorio di superstizioni, motti, arguzie, duelli e imprese cavalleresche, esempi di astuzia.⁸ È indicativo del *milieu* culturale in cui matura il suo impegno traduttorio il fatto che egli riproponga le tesi di Miguel Cervantes sulla traduzione: «Me parece que son los libros traduzidos tapiceria del revés, que está allí la trama, la materia y las formas, colores y figuras como madera y piedras por labrar, faltas y del lustre y del pulimiento».⁹

Ma è ancor più significativa un'iniziativa editoriale che matura nell'ambiente ecclesiastico. È il primo, imponente sforzo di divulgare Orazio in terra iberica approntando una versione in prosa del suo intero *corpus*. Al teologo e grammatico Juan Villén de Biedma è infatti generalmente attribuita la *Declaración Magistral en lengua Castellana* di Orazio: una disinvolta operazione di *mixage* fra il commento e la traduzione in prosa, che contribuisce in maniera determinante alla divulgazione di Orazio in Spagna.¹⁰ Originale fin nella sua stessa denominazione (*Declaración Magistral*), essa fu assai censurata dai contemporanei che la giudicarono servile come è la traduzione di un principiante, e in particolare da Miguel Burgos, spietato nell'affermare che «agregando las faltas contra la sintaxis castellana a las cometidas en la inteligencia del texto, se pueden contar por un cálculo moderado seis errores en cada página» (Palau y Dulcet, VI, 642). Del resto, Juan Villén de Biedma apparteneva alla categoria dei grammatici, detti volgarmente *dómines* non senza un'allusione negativa al loro metodo. In realtà, la *Declaración magistral*, per quanto segnata da pedanteria e da madornali errori, dimostra una buona conoscenza grammaticale e linguistica dell'autore. Il suo merito maggiore è comunque quello di aver contribuito in maniera determinante alla divulgazione di Orazio in Spagna.

Fuori dal dominio neolatino, a stimolare l'interesse traduttorio è invece l'Orazio gnomico e moralizzatore. Il poeta-teologo inglese Thomas Drant, in controtendenza con il primato nel mondo neolatino dell'*Ars Poetica*, valorizza le *Satire* nella prima performance traduttoria oraziana in lingua inglese, uscita nel 1566 a Londra, e le offre al rigoroso moralismo dell'età elisabettiana sotto un frontespizio sintomatico degli interessi del pubblico: *A Medicinable Morall, that is, the Two Bookees of Horace his Satyres Englyshed*.¹¹

⁷ *Diversas rimas de Vicente Espinel, Beneficiado de las iglesias de Ronda, con el Arte Poética, y algunas odas de Oracio, traduzidas en verso castellano. Dirigidas a don Antonio Alvarez de Veamonte y Toledo, Duque de Alva...* En Madrid, por Luis Sánchez, vendese en casa de Iuan de Montoya mercader de libros en Corte, 1591 (cfr. *Annali*, n° 676).

⁸ *El Arte Poetica de Horatio, traduzida de Latin en Español por don Luis Çapata señor de las villas y lugares del Cebel, y de jubrecelada, alcaide perpetuo de Castildeferro cautor y la rabita patron de la capilla de S. Iuan Bautista, alcayde de Llerena. Al Conde de Chinchon don Diego de Bovadilla, mayordomo de su Magestad y de su consejo, tesorero de Aragon.* Em Lisboa, em casa de Alexandre de Syqueira, 1592 (cfr. *Annali*, n° 685).

⁹ *El Arte Poetica de Horatio, traduzida de Latin en Español...*, ed. cit., c. 6r.

¹⁰ *Quinto Horacio Flacco poeta lyrico latino. Sus obras con la Declaración Magistral en lengua Castellana. Por el doctor Villen de Biedma. Dirigido a Francisco González de Heredia Secretario del Rey Filipo II y III nuestro señor, de su Patronazgo real, de las tres Ordenes Militares, de sus descargos, y do los señores Reyes de Castilla, y su Alcayde de los alcaçares y fortalezas de las villas de Arjona y Arjonilla, &c.* En Granada, por Sebastian de Mena, a costa de Iuan Diez mercader de libros, 1599 (cfr. *Annali*, n° 719).

¹¹ *A Medicinable Morall, that is, the Two Bookees of Horace his Satyres Englyshed Accordyng to the Prescription of Saint Hierome. Episto. ad Ruffin, «Quod malum est, muta. Quod bonum est, prode...». The Waiylngs of the Prophet Hieremiah, Done into English Verse. Also Epigrammes. T. Drant. Antidotis salutaris amaror. Perused and Allowed Accordyng to the Queens Maiesties Iniunctions.* Imprinted at London in Fletestrete by Thomas Marshe, 1566 (cfr. *Annali*, n° 521).

Tradurre un mito letterario: tradurre Orazio

Antonio Iurilli

L'indole moralistica dell'operazione editoriale condotta da Drant è documentata dalla singolare rapidità di una *comparatio*, nella quale Drant afferma di aver tradotto Orazio comportandosi col testo originale come ci si comporta con le prigioniere belle: si tagliano loro capelli e unghie, in modo da rimuovere vanità e superficialità; in modo, cioè, da favorire l'interpretazione del testo nella lingua volgare adattando le similitudini oraziane alla comprensione comune, addolcendo la sua 'durezza' semantica e prolungando la sua *brevitas*, senza tuttavia snaturare il senso profondo dei versi. E anche quando, un anno dopo, Thomas Drant decide di pubblicare la sua versione dell'*Ars Poetica* dedicandola a Thomas Butler, «Right Honorable and verye noble Lord Thomas Earle of Ormounte and Offorye», la assimila a quella delle *Epistole*, riconoscendole di fatto uno statuto letterario inscrivibile nel genere epistolografico (come, del resto, avevano fatto non pochi commentatori cinquecenteschi dell'opera) più incline al moralismo che alla teoresi letteraria.¹²

Si registra, invece, in terra germanica, l'assenza di traduzioni letterarie oraziane lungo tutto il Cinquecento. Ne sono causa la difficile coesistenza fra letteratura volgare e letteratura latina e lo stentato affermarsi di una lingua poetica tedesca. Questa assenza è tuttavia compensata dal consistente e precoce numero di 'traduzioni' oraziane nel linguaggio musicale, anch'esse riconducibili a una strategia divulgativa, nonché virtuosistica, di volgarizzamento degli *auctores*.

Proprio in Germania rinasceva, infatti, all'inizio del Cinquecento, sull'onda del dibattito sul primato della polifonia sulla monodia, l'interesse per la musicabilità dei versi oraziani, che aveva avuto in Italia, nel Quattrocento, un significativo prodromo, con la prima versione musicata di *Carm. I 22*, opera a quattro voci di Michele Pesenti, collocata in una silloge di Ottaviano de' Petrucci da Fossombrone.

Conrad Celtis, primo poeta laureato tedesco, esponente di spicco dell'Umanesimo germanico, e per questo definito 'arciumanista germanico' ma anche 'Orazio germanico' per il profondo riuso oraziano dispiegato nella sua lirica, aveva fondato a Ingolstadt una società letteraria che coltivava soprattutto la metrica latina. Il Celtis aveva inserito nella sua *Ars versificandi et carminum* (1486), a titolo esemplificativo, i ventidue metri oraziani che una certa tradizione esegetica aveva identificato e, nell'ambito di questi interessi, aveva affidato al giovane allievo compositore Peter Treibenreif (noto col *cognomen* latineggiante di Tritonius) il compito di allestire una silloge, scolasticamente utile per l'apprendimento delle quantità classiche, di componimenti musicali polifonici per i diversi tipi di odi oraziane. L'iniziativa, quanto mai emblematica di una temperie di interessi e di sensibilità per lo stretto rapporto fra lirica oraziana e musica, e per l'impiego musicale della metrica oraziana, trova nel tipografo tedesco Erhard Oeglin (detto anche 'Ocellus'), probabile fonditore di caratteri ebraici e musicali, un colto sostenitore, che mette a stampa nel 1507, col contributo finanziario dell'editore di Augsburg Johann Rynmann, le *Melopoiae sive harmoniae tetracenticae super XXII genera carminum* allestite dal Tritonius.¹³

Ma non è solo in Germania che si afferma la fortuna traduttoria di Orazio nel linguaggio musicale. Animato da intenti più strettamente musicali, il liutista italiano di origine bosniaca Franciscus Bossinensis, attivo alla corte del re di Bosnia e poi a Venezia, dove fu sodale di Girolamo Barbarigo, primicerio di San Marco, connette in quegli stessi anni, con risultati suggestivi, i suoi interessi per le frottole arrangiate per voce e liuto con la lirica oraziana (suoi sono alcuni *ricercari* per solo liuto, concepiti come preludio alle frottole), puntando sulla fortuna che

¹² Horace. *His Art of Poetrie, Pistles and Satyrs Englished and to the Earle of Ormounte. By Tho. Drant addressed.* Imprinted at London in Fletestrete, nere to S. Dunstones Church, by Thomas Marshe, 1567 (cfr. *Annali*, n° 530).

¹³ *Melopoiae sive harmoniae tetracenticae super XXII genera carminum heroicorum, elegiacorum, lyricorum et ecclesiasticorum hymnorum per Petrum Tritonium et alios doctos Sodalitatis Litterariae nostrae musicos secundum naturas et tempora syllabarum et pedum compositae et regulate, ductu Chunradi Celtis foeliciter impressae.* Augustae Vindellicorum, impressum ingenio et industria Erhardi Oeglin, expensis I. Riman, 7 VIII 1507 (cfr. *Annali*, n° 154).

Tradurre un mito letterario: tradurre Orazio

Antonio Iurilli

tale strumento andava in quegli anni riscuotendo in contesti sia laici che religiosi. Di ascendenza popolare e volgare, la frottola stava conoscendo negli stessi anni una nobilitazione vestendosi sia della poesia petrarchesca e bembiana, sia di quella virgiliana, ovidiana, properziana e, appunto, oraziana. Il suo *in-quarto* oblungo, che ottiene le cure editoriali di un antesignano dell'Orazio per musica del calibro di Ottaviano Petrucci, e che viene stampato in due tomi fra il 1509 e il 1511 «cum privilegio invictissimi Domini Venetiarum quo nullus possit in tabulaturam lauti imprimere sub penis in ipso privilegio contentis», riserva uno spazio privilegiato alla più musicata delle odi oraziane: a *Carm.* I 22 («Integer vitae...»), già proposta dal Petrucci nell'edizione veneziana delle *Frottole* del 1504, e riproposta alcuni anni dopo nel *Terzo libro di Frottole* composto da Bartolomeo Tromboncino, edito a Roma da Andrea Antico nel 1513.¹⁴

Dettato da intenti (o forse da velleità) sperimentali è anche l'adattamento di *Epod.* 2 alle qualità sonore della *vibuela*, che realizza nel 1546 a Siviglia il compositore spagnolo Alonso de Mudarra, virtuoso di quello strumento, nell'ambito di una spericolata ma suggestiva trasposizione musicale di autori della letteratura antica e moderna: Virgilio, Ovidio, Petrarca, Sannazaro, Jorge Manrique, Juan Boscán, Garcilaso de la Vega. Non gli mancava, del resto, una solida cultura letteraria, affinata attraverso il sodalizio con esponenti di primo piano del Rinascimento spagnolo come Diego Hurtado de Mendoza e Iñigo López de Mendoza.¹⁵

Alla *sposizione* volgare del *corpus* oraziano tende anche, presumibilmente intorno agli anni Ottanta del secolo (dunque in un clima già sensibile alla sperimentazione barocca), il filosofo calabrese Sertorio Quattromani, voce non secondaria nel dibattito italiano sulle istituzioni letterarie, seguace delle dottrine di Bernardino Telesio e cultore dei classici nonché della poesia provenzale, legato agli ambienti del classicismo romano attraverso le amicizie con Annibal Caro, Francesco Patrizi, Girolamo e Fabio Colonna, Paolo Manuzio e attraverso le dispute letterarie che intrattenne con Ludovico Domenichi, Ludovico Castelvetro, Bernardino Rota e lo stesso Caro. Ad Orazio il Quattromani si era accostato anche in veste di traduttore.¹⁶ Ma al suo impegno di esegeta-traduttore non arrise una immediata fortuna editoriale, se non fu lo stesso autore ad impedirlo. Occorsero, anzi, quasi due secoli perché gli «haud mollia iussa» del veneto Apostolo Zeno, potente condirettore del non meno potente *Giornale de' Letterati d'Italia*, inducessero la sensibilità filopatristica del napoletano Matteo Egizio a editare il commento/traduzione del Quattromani a Orazio in un contesto culturale ancora intensamente arcadico.¹⁷ Egli traduce Orazio nella veste onnicomprensiva dell'*expositor*, ossia di rivelatore della oscura sapienzialità del modello. In questa veste il Quattromani supera la dimensione classicistica di *imitator* per farsi *aemulator* del modello, e dunque la lirica oraziana diviene, al volgere del secolo, laboratorio di 'artifici' nel quale cercare materiali per il nascente sperimentalismo metrico-

¹⁴ Cfr. rispettivamente: Bossinensis, Franciscus. *Tenori e contrabassi intabulati col sopran in canto figurato per cantar e sonar col lauto*. Venezia, Ottaviano de' Petrucci da Fossombrone, 27 III 1509 (cfr. *Annali*, n° 172); de' Petrucci da Fossombrone, Ottaviano. [*Frottole, libro primo*]. Venezia, Ottaviano de' Petrucci da Fossombrone, 28 XI 1504 (cfr. *Annali*, n° 135); Tromboncino, Bartolomeo. *Terzo libro di Frottole*. Roma, Andrea Antico, 1513 (cfr. *Annali*, n° 195).

¹⁵ *Tres libros de música en cifra para vibuela. En el primero Ay Música facil y difícil en fantasias: y composturas y Pavanas: y Gallardas: y algunas fantasias para guitarra. El segundo trata de los ocho tonos (o modos) tiene muchas fantasias por diversas partes y composturas glosadas. El tercero es de música para cantada y tañida*. Sevilla, 1546 (cfr. *Annali*, n° 390).

¹⁶ *Lettere di Sertorio Quattromani, Gentil'huomo et Accademico Cosentino. Divise in due libri. Et la tradottione del Quarto dell'Eneide di Virgilio del medesimo Autore*. In Napoli, per Francesco Antonio Rossi, 1624: nel secondo dei due libri delle *Lettere* si legge la versione di *Carm.* II 10, all'interno di una lettera inviata dal Quattromani a Tiberio Tarsia, datata 5 agosto 1594 (pp. 170-171) (cfr. *Annali*, n° 871).

¹⁷ *Di Sertorio Quattromani Gentilhuomo et Accademico Cosentino Lettere diverse. Il IV libro di Vergilio in verso Toscano. Trattato della Metafora. Parafrafi toscana della Poetica di Orazio. Traduzione della medesima Poetica in verso toscano. Alcune annotazioni sopra di essa. Alcune poesie toscane e latine*. In Napoli, nella stamperia di Felice Mosca, 1714 (cfr. *Annali*, n° 1338).

Tradurre un mito letterario: tradurre Orazio

Antonio Iurilli

retorico indotto dalla crisi dei modelli letterari rinascimentali o dal gusto per nuove, originali rimodulazioni. Siamo, insomma, alle soglie di una lunga stagione caratterizzata da un riuso oraziano svincolato dall'ipoteca classicistica della fedele *imitatio*. È il segnale dell'irrompere sulla scena culturale europea di un Orazio 'barocco': di quell'Orazio che legittimava ogni sorta di sperimentalismo sui suoi versi, avendo scritto nell'*Ars Poetica* «Nec verbo verbum curabis reddere fidus interpres».

Orazio, insomma, con la varietà alessandrina della sua rigogliosa polimetria, era territorio eletto di uno sperimentalismo spinto ben oltre l'*aemulatio* classicistica e contagiato dalle pulsioni rifondative dell'incipiente barocco letterario. Sicché l'esercizio traduttorio diviene un laboratorio nel quale non si tende ad eseguire la copia perfetta del modello, ma a ridefinirlo fino a farlo rivivere, attraverso un processo di emulazione, nelle forme volute del traduttore: il tutto con una netta inclinazione a concepire i volgarizzamenti degli *auctores* come verifica della loro reale possibilità di mediare la grandezza linguistica del Latino con la competenza linguistica dei nuovi aggregati sociali, *in primis* degli aggregati cortigiani.

Su questa nuova prospettiva del rapporto traduttorio con un classico dell'antichità convergono emblematicamente, a Seicento appena iniziato, la cultura letteraria italiana e quella spagnola, producendo, nello stesso 1605, due crestomazie di traduzioni oraziane del secolo precedente, accomunate dallo stretto rapporto che intercorre, lungo il secondo Cinquecento, fra l'Escuela Salmantina dominata dal carisma poetico di fray Luis de León, e il classicismo manieristico napoletano, dominato da Bernardo Tasso, ben noto alla cultura letteraria spagnola per il suo sodalizio con Garcilaso de la Vega maturato negli anni Trenta alla corte napoletana di Pedro de Toledo. Garcilaso aveva riacceso l'interesse per la *lira*, strofa pentastica giambica, particolarmente efficace nella traduzione della lirica oraziana.¹⁸

Il riuso elettivo di Orazio all'interno della crisi del classicismo nel dominio romanzo si ripropone nel primo episodio seicentesco di volgarizzamento italiano di Orazio, non a caso maturato in un territorio, il Mezzogiorno d'Italia, già sensibile alle inquietudini anticlassicistiche del tardo Cinquecento e al culto 'magnogreco' di Orazio. È, infatti, in quel contesto che l'umanista e giureconsulto calabrese Scipione Ponze elegge agli inizi del secolo proprio l'ottava rima a metro sperimentale per innovare le inflazionate versioni cinquecentesche dell'*Ars Poetica* con una nuova versione che motivi la scelta metrica con intenti di 'illuminazione' di un testo altrimenti destinato, a suo giudizio, a restare oscuro proprio per effetto della rigida 'regolarità' dell'esametro riflessa nel suo corrispondente volgare, l'endecasillabo.¹⁹

Il paragonare il suo esercizio di *orator/interpres* alla «cote», che «non tagliando [...] aguzza il ferro e lo fa atto a tagliare»,²⁰ fissa i nuovi rapporti del traduttore col modello: di scaltro oscuramento del testo poetico sotto gli stilemi di una scrittura allettante, un oscuramento

¹⁸ Cfr. rispettivamente: *Odi diverse d'Orazio vulgarizzate da alcuni nobilissimi ingegni, raccolte per Giovanni Narducci da Perugia*. In Venezia, per Gerolamo Polo, 1605 (cfr. *Annali*, n° 760); *Primera parte de las Flores de poetas ilustres de España, dividida en dos libros. Ordenada por Pedro Espinosa natural de la ciudad de Antequera. Dirigida al Señor Duque de Bejar. Van escritas diez y seis Odas de Horacio, traduzidas por diferentes y graves Autores, admirablemente*. En Valladolid, por Luys Sanchez, 1605 (cfr. *Annali*, n° 758); *Diversas rimas de Vicente Espinel...*, ed. cit. I poeti presenti nella silloge italiana sono: Alessandro di Costanzo; Annibal Caro; Cosimo Morelli; Curzio Gonzaga; Domenico Veniero; Francesco Peranda; Francesco Cristiani; Giovan Giorgio Trissino; Giulio Cavalcanti; Marc'Antonio Tilesio; Sertorio Quattromani; Tiberio di Tarsia, «et altri incerti». I poeti presenti nella silloge spagnola sono: Bartholomé Martínez, Juan de Aguilar; Diego Ponce de León; Diego de Mendoza Barros; Juan de la Llana; Juan de Morales; Lupercio Leonardo de Argensola; Luis Martín de la Plaza.

¹⁹ *L'Arte Poetica d'Horatio in ottava rima, co'l testo latino appresso. Nuovamente tradotta dal dottor Scipione Ponze, senza allontanarsi dal detto poeta, con la spositione de' luoghi più oscuri e necessari e con le regole. Opra utilissima a gli studiosi della Poetica*. In Napoli, appresso Gio. Iacomo Carlino e Costantino Vitale, 1610 (cfr. *Annali*, n° 792).

²⁰ Ivi, p. 1.

Tradurre un mito letterario: tradurre Orazio

Antonio Iurilli

compensato tuttavia dalla funzione oracolare della *Sposizione*. Si tratta indubbiamente di un modo tutto secentesco di amalgamare l'epigonico didascalismo tardo-rinascimentale con l'ardore innovativo della poetica barocca, e di rileggere l'inscindibile binomio oraziano «docere» e «delectare», al quale l'armonia del metro dell'*epos* contemporaneo offre imprevedibili, e perciò suggestivi, effetti: quegli stessi che, in pieno fervore traduttorio settecentesco e in tutt'altra temperie letteraria, avrebbero ancora chiesto all'ottava il sacerdote bergamasco Giuseppe Rota (anche in nome dell'imitatissimo Parini) e l'anonimo torinese nascosto sotto l'acronimo G.E.²¹

Ci portano invece in un laboratorio poetico di schietta ascendenza marinistica le stravaganze metrico-retoriche che costellano la versione dell'*Ars Poetica* di Ludovico Leporeo, sostenute dalla esasperata ricerca di una *aemulatio* che testimonia insieme l'apogeo e la crisi del marinismo. Irrisolta resta, infatti, nell'inventore dei *leporeambi*, nel momento in cui decide di iscriversi alla ormai non breve lista dei traduttori dell'*Ars Poetica*, la possibilità di coesistenza fra aspirazione alla *aemulatio* (definita con termine audace «miglioramento») e fedeltà all'originale.²²

«Il secolo di Orazio» fu detto, a buon diritto, il Settecento. Questa mitizzazione, nutrita di complesse ragioni (letterarie, sociali, di costume e persino politiche), presupponeva un Orazio, per così dire, polisemico: un Orazio, cioè, letto ora in chiave sensistico-razionalistica secondo un gusto generatosi dalle riletture 'ingegnose' del Barocco e del Rococò; ora in chiave arcadico-neoclassica, eleggendolo a guida nella ricerca di un nuovo decoro poetico; ora in chiave politico-ideologica, rendendolo disponibile a vestire sia i panni del poeta cesareo e a nutrire la vasta schiera dei letterati napoleonici, sia i panni intimistici del 'porco del gregge d'Epicuro' che insegna a 'vivere nascondendosi'; ora come oracolo antico del moralismo letterario assunto a paradigma della coeva etica razionalistico-borghese; ora, infine come un mito mondano dei salotti galanti: l'Orazio 'lezioso', libertino e cicisbeo «da cantare alla spinetta con la dama», come si disse proprio per censurare una traduzione settecentesca rea, appunto, di averlo omologato a un cicisbeo.

È una polisemia che contagia il mercato editoriale rendendolo ricettivo di una pletora, soprattutto inglese, di traduttori, ma anche di imitatori e parodisti. Dicevo soprattutto inglese, perché la cultura inglese, che aveva cercato in Orazio, già nel secolo precedente, una lettura 'ideologica' dei poeti dell'età augustea, ancor più lo identificava come modello in quell'età augustea della storia culturale inglese che va dagli ultimi vent'anni del XVII secolo alla metà del XVIII, durante la quale prende consapevolezza di sé una nuova classe media desiderosa di una *aurea mediocritas* culturale che fosse equidistante sia dal rigorismo puritano, sia dalla licenziosità libertina. La misura e l'ironia oraziane erano, peraltro, destinate a prevalere in ragione della loro particolare affinità con l'indole inglese.

Riassuntivo ed emblematico di questo fenomeno è l'imponente impegno mimetico nei confronti di Orazio messo in atto da uno stravagante protagonista della cultura letteraria inglese di quegli anni: Alexander Pope. Il suo approccio traduttorio/parodistico ad Orazio emerge fin dagli esordi letterari, alimentato dal rapporto dialettico che egli amò assumere nei confronti della coeva cultura letteraria. Fu proprio questo continuo polemismo a indurlo ad attingere a piene mani al repertorio moralistico oraziano e a tradurlo in raffinate concordanze con la vita civile e culturale del suo tempo.

Non meno rilevante è, nel Settecento, il riuso di Orazio in forma di stravagante parodismo gnomico dell'*Ars Poetica*. Della *Lettera ai Pisoni* sono eccentriche traduzioni/parodie quella di William King (*The Art of Cookery*); di James Bramston (*The Art of Politics*); di James Miller (*The*

²¹ Cfr. rispettivamente: *La Poetica d'Orazio esposta in ottava rima da Giuseppe Rota e dedicata al nob.mo e rev.mo sig.r conte canonico Mario Albano archidiacono della Cattedrale di Bergamo*. In Bergamo, per li FF. [fratelli] Rossi, 1752 (cfr. *Annali*, n° 1753); *L'Arte Poetica di Q. Orazio Flacco tradotta in ottava rima da G.E.* Torino, Nella Reale Stamparia, 1782 (cfr. *Annali*, n° 2107).

²² *Arte Poetica di Q. Horatio Flacco tradotta da Lodovico Leporeo. Dedicata al Molto Illustre Signore Vincenzo Costaguta*. In Roma, per Francesco Corbelletti, 1630 (cfr. *Annali*, n° 911).

Tradurre un mito letterario: tradurre Orazio

Antonio Iurilli

Art of Life). Lo stesso Miller, nascosto sotto l'appellativo di «*Harlequin Horace*», scatena la sua *Art of Modern Poetry* contro i «*novos partus monstrosos poetarum Angliae*».²³

Qualche anno dopo Giuseppe Baretta, immerso in frequentazioni e sodalizi letterari coi maggiori esponenti di un esercizio lirico vistosamente filooraziano, produceva una controversa traduzione in prosa inglese del *Carmen Saeculare* modellandola su una altrettanto controversa operazione filologica: quella che, qualche decennio avanti, il gesuita francese Noël Etienne Sanadon aveva compiuto sul testo più musicabile del *corpus* oraziano (il *Carmen Saeculare*, appunto), derivando una corposa variante della tradizione dall'amalgama di componimenti oraziani eterogenei (per quanto tematicamente organici), e giungendo a reintitolarlo in modo che il nuovo titolo condensasse il senso filologico e ideologico della sua operazione.²⁴ Il *Carmen Saeculare*, del resto, con la sua tensione etica e con i valori civili che la rinata ideologia neoclassico-imperialistica inglese vi leggeva, non in alternativa, ma in coerente simbiosi con la scoperta sensistico-razionalistica dell'«epicureismo» oraziano, si offriva come testo antonomastico alla sensibilità per un culto religioso dell'antiquaria. Non pago del sovvertimento strutturale imposto al *Carmen* dal Sanadon, Baretta ritenne di integrarne la traduzione con un *Epilogus* che va oltre la decostruzione testuale del filologo francese. L'operazione, compiuta filologicamente dal Sanadon e assimilata letterariamente da Baretta, aveva di fatto reso il *Carmen Saeculare* atto a trasfigurarsi in un vero e proprio oratorio profano, disponibile alla trasposizione musicale e, soprattutto, ad appagare il gusto del pubblico inglese per l'oratorio di ascendenza haendeliana. Baretta concepì la traduzione come programma di sala, forse con una inclinazione, ritenuta eccessiva, verso l'orecchiabile da un pubblico medio. Furono gli stessi amici Samuel Johnson e Charles Burney a rinfacciarglielo. Ma proprio al pubblico medio-borghese delle affollate sale teatrali londinesi Baretta, forte dell'oraziano «*Verba loquor socianda chordis*» (*Carm.* IV 9 4) si era rivolto fin dalle prime battute della sua *Introduction*. Il sottile 'distinguo' che egli stabilisce fra l'espressione italiana 'io canto', semanticamente limitata all'atto del cantare, e l'uso dei francesi e degli inglesi di dire 'je chante' e 'I sing', i quali si riferiscono latamente all'attività poematica, esprime efficacemente la sua intenzione di favorire, attraverso una riscrittura lirica largamente debitrice dell'orazismo metastasiano, l'ibridazione dei linguaggi verbale e musicale sui versi del più cantabile dei lirici latini.²⁵ A completare con la partitura musicale questa complessa forma di riuso oraziano intervenne il francese, ma di origine scozzese, François André Danican Philidor, assunto al successo grazie al rilancio che aveva saputo conseguire dell'*opéra comique* francese contrapponendola all'opera buffa italiana. Dalla vita musicale parigina il Philidor aveva maturato l'esperienza dei *concerts spirituels*, performance fondate su partiture pronte a supportare testi religiosi soprattutto latini, delle quali erano spesso autori ed esecutori alcuni virtuosi italiani. Divisa in quattro parti precedute da una *ouverture* a due temi e da un prologo modulato come recitativo, la versione baretiana è accompagnata dalla tromba, dal corno, dal

²³ Cfr. rispettivamente King, William. *The Art of Cookery. In Imitation of Horace's Art of Poetry*. London, printed and are to be sold by the Booksellers of London and Westminster, 1708 (cfr. *Annali*, n° 1263); Bramston, James. *The Art of Politics, in Imitation of Horace's Art of Poetry*. London, Lawton Gilliver, 1729 (Dublin, S. Powell & S. Brock, 1729) (cfr. *Annali*, n° 1461); Miller, James. *The Art of Life. In Imitation of Horace's Art of Poetry. In two Epistles*. London, J. Watts, 1739 (cfr. *Annali*, n° 1606); *Harlequin Horace. Or the Art of Modern Poetry. Tempora mutantur et nos mutamur in illis*. London, printed for Lawton Gilliver at Homer's Head against St. Dunstan's Church in Fleetstreet, 1726 (cfr. *Annali*, n° 1432).

²⁴ Cfr. rispettivamente: *The Introduction to the Carmen Seculare of Horace as Set to Music by Philidor in Conjunction with Baretta*. London, [s.e., 1779?] (cfr. *Annali*, n° 2066); *Carmen in ludos seculares polymetrum saturnium*. Il *Carmen*, ripartito in quattro parti con un epilogo, divenne il ventitreesimo 'pezzo' di un quarto libro di *Carmina* strutturato in ventiquattro componimenti nell'ed. intitolata *Quinti Horatii Flacci carmina ad suum ordinem ac nitorem revocata. Studio et opera Natalis Stephani Sanadonis e Societate Jesu*. Lutetiae Parisiorum, apud Alexium de la Roche, Gulielmum Cavalier, Claudium Robustel, Petrum-Michaellem Huart, Hugonem-Danielem Chaubert bibliopolas, 1728 (cfr. *Annali*, n° 1449).

²⁵ Ivi, p. 309.

Tradurre un mito letterario: tradurre Orazio

Antonio Iurilli

flauto, dall'oboe, dal violino, dalla viola e dal fagotto, mentre la parte vocale è costituita da soprano, contralto, tenore, basso. Il pubblico mostrò di gradire l'iniziativa barettiana e le tre rappresentazioni tenute alla Freemason's Hall di Londra furono prodighe di incassi ai due coautori, dei quali tuttavia solo Philidor, noto giocatore di scacchi (impartiva lezioni al St. James club di Londra), spesso indebitato, approfittò. Fu proprio lui a vendere, per desiderio di profitto, la partitura all'imperatrice Caterina di Russia.

Rilevante è anche il fenomeno della traduzione in linguaggio iconico dell'Orazio gnomico: un imponente filone del riuso di Orazio nell'editoria verbo-figurativa che prende le mosse alle soglie del XVII secolo nutrendosi del rigoglioso terreno della scrittura gnomica barocca nella quale si intensifica il fitto intreccio fra paremia ed emblematica permeando numerosi sottogeneri. La cultura verbo-figurativa barocca si fa insomma disponibile a tradurre il *miscere utile dulci* oraziano con i due elementi strutturali del connubio parola-immagine, nel quale la parola corrisponde all'*utile* e l'immagine al *dulce*. Il radicarsi di una cultura emblematografica e il consolidarsi di una spregiudicata *aemulatio* nella coeva fruizione 'volgare' del Poeta di Venosa propiziano, insomma, il connubio fra la seduzione dell'immagine e il giacimento sapienziale della scrittura oraziana con l'intento di 'tradurre' quella scrittura in un linguaggio figurato secondo una dinamica inversa a quella dell'*ut pictura poesis*, cui era sottesa la corrispondenza *ut philosophia poesis*.

Accenno solo all'episodio più rilevante di questo fenomeno. Nel 1607 il fiammingo Hieronymus Verdussen investe ragguardevoli risorse in una raffinata e complessa operazione editoriale verbo-figurativa destinata a larga e duratura fortuna, nella quale viene coinvolto il pittore-incisore olandese Otto van Veen (Otho Vaenius), maestro di Pieter Paul Rubens.

Nascono da questa sinergia verbo-figurale gli *Emblemata Horatiana*, costruiti da van Veen sulla ricerca della corrispondenza verbo-figurativa fra centotre splendide figure incise a piena pagina e un repertorio di altrettante citazioni prevalentemente attinte da Orazio con la consapevolezza di offrire «Lectori seu spectatori» (così è intestato, con audace precorrimiento, il preambolo all'edizione) la 'maraviglia' della scrittura che si traduce in immagine, e dell'immagine che condensa allusivamente la scrittura risolvendone la complessità in una più immediata forma comunicativa, in una stagione particolarmente inquieta, ma per questo affascinante della civiltà letteraria europea, della quale Orazio è ingrediente imprescindibile.²⁶

Bibliografia

Iurilli, Antonio. *Quinto Orazio Flacco. Annali delle edizioni a stampa (secc. XV-XVIII)*. Droz, 2017, 2 tomi.

Palau y Dulcet, Antonio. *Manual del librero hispano-americano. Inventario bibliográfico de la producción científica y léteraria de España y de la América latina desde la invención de la imprenta hasta nuestros días*. Palau, 1948-1977.

²⁶ *Quinti Horati [sic] Flacci Emblemata. Imaginibus in aes incisus, notisque illustrata. Studio Othonis Vaeni [sic] Batavolugdunensis*. Antuerpiae, ex officina Hieronymi Verdussen, auctoris aere et cura, 1607 (cfr. *Annali*, n° 770).