

Il fine giustifica i metri. Recenti traduzioni dei classici in metrica barbara

di Filomena Giannotti

Gli schemi metrici non sono semplici artifici tecnici,
 sono formule magiche.
 (Iosif Brodskij, *Conversazioni*, Milano, Adelphi
 2015, p. 83)

Nell'introduzione a *L'albergo nella lontananza*, Antoine Berman insiste sull'affermazione che «la duttologia [...] non è una 'disciplina' obiettiva, bensì un pensiero-della-traduzione» e che «lo spazio della traduzione è babelico, vale a dire rifiuta ogni totalizzazione». Subito dopo ricorda una suggestiva frase di Marina Cvetaeva, a proposito della sua attività di traduttrice da Rilke: «seguendo la traccia di un poeta, aprire ancora una volta la strada che egli ha aperto»¹.

Fra le traduzioni che in Italia continuamente si svolgono ad «aprire ancora una volta» le grandi strade inaugurate dai classici, si è assistito negli ultimi tempi a un rilevante ritorno dell'aspirazione a ricreare le forme metriche antiche, secondo un orientamento per cui ha preso piede la generica indicazione di «metrica barbara». L'etichetta, benché nasca, com'è noto, dalla designazione di Carducci per la propria specifica mimesi dei metri antichi, viene oggi correntemente adoperata per coprire impostazioni metodologiche fra loro differenti, e non sono mancate, da parte di singoli traduttori, puntualizzazioni tese a introdurre più precise denominazioni. Giovanni Pascoli preferiva parlare di «metrica classica»², Daniele Ventre, a sua volta, di metodo «ritmico», in uno studio che, tracciata una breve storia di questa mimesi degli antichi metri, si dedica ad accurati approfondimenti speculativi sulle possibili vie da percorrere oggi in questa direzione³.

Un altro storico e teorico del problema, Giuseppe Vergara, pur ratificando la generica denominazione di

«metrica barbara» entrata ormai nell'uso, ne ha distinto e adeguatamente studiato cinque diversi orientamenti⁴. Qui si considererà quello che maggiormente ha preso piede negli ultimi anni, ovvero il terzo della classificazione di Vergara, da lui designato come «ritmico», che consiste nel cercare di riprodurre tramite accenti tonici italiani la serie degli *ictus* da noi disposti sui singoli versi quando pratichiamo la nostra convenzionale lettura 'metrica' o 'ictata' dei metri antichi⁵. Nel quadro di questo orientamento sono di recente apparse in italiano *l'Iliade* (2010), *l'Odissea* (2014) e il Virgilio integrale (2017) a cura di Daniele Ventre, e *l'Eneide* (2012) e il Catullo (2018) tradotti da Alessandro Fo⁶. Dato il numero e la varietà dei metri che presenta il *liber* catulliano, particolare attenzione sarà qui dedicata al Catullo di Fo: questo lavoro costituisce infatti il primo tentativo italiano di riproporre in una traduzione integrale del *liber* l'intero ventaglio dei metri di Catullo con metri di tipo barbaro-ritmico strettamente corrispondenti alla struttura dei singoli versi antichi, e su di essi direttamente ricalcati⁷.

Una prima ricognizione sulle diverse impostazioni dei due traduttori citati si può condurre a partire dall'esametrio.

Ventre ha chiarito a fondo i propri criteri⁸, fondati sull'accostamento di due membri costanti: «l'esametrio ritmico da me sperimentato per le traduzioni omeriche e per Virgilio è costituito in partenza da due cola fissi: un ottonario dattilico e un novenario anapestico»⁹. Al loro punto d'incontro viene a collocarsi

un'incisione parallela alla principale incisione dell'esametro antico: una pentemimere, laddove l'ottonario sia di forma tronca (Verg. *Aen.* l. 12 «era un'antica città, | la tennero tirii coloni»; l. 19: «ma una progenie, ella udì, | dal sangue troiano nasceva»); una cesura del terzo trocheo, laddove l'ottonario sia di forma piana (l. 13 «contro l'Italia e le foci | del Tevere sorta, lontano»; l. 20 «tale che avrebbe in futuro | distrutte le torri dei Tirii»).

Gli schemi «di base» ammessi sono un numero ridotto, e precisamente quattro, che Ventre 2017 tratteggia (i tempi forti sono contrassegnati dal segno «+») e definisce come segue:

esametro oloedattilico:

+ - - + - - + - || - - - - + - - + -

esametro 'catenoplico':

+ - - + - - + || - - - - + - - + -

esametro con soluzione spondaica in quarta sede:

+ - - + - - + || - - - - + - - + -

esametro $\sigma\pi\omicron\nu\delta\epsilon\iota\acute{\alpha}\zeta\omega\nu$:

+ - - + - - + || - - - - + - - + -

Spetta poi al gioco delle incisioni, e soprattutto a «vere e proprie cesure semisettenarie, più forti rispetto alla pausa presente nel punto di contatto dei due *cola*», il compito di recuperare in parte «la varietà di schemi dell'esametro omerico originario» (che l'autore dichiara di non aver voluto e potuto permettersi). Questi gli esempi da lui prodotti (la barretta inclinata indica il punto di sutura dei due *cola* ottonario e novenario; le vocali fra parentesi s'intendono, naturalmente, in sinalefe con le successive):

versi come:

sì, così diss(e) | e gli diedero/ ascolt(o), || obbedirono pronti (ll. 14, 133)

o

le calpestarono svelte / nei botr(i), || incitandosi a gara (Od. 6, 92).

o

lungo fu il viaggio, | di su, / di giù, || per vie oblique

e traverse, (ll. 23, 116)

o

Prima natura fondò / tali vie, || per esse ogni stirpe (Verg. *Georg.* 2, 20)

assumono una *facies* ritmica peculiare: ancorché composti formalmente da un ottonario e da un novenario, risultano di fatto strutturati come se fossero costituiti da un endecasillabo di andamento dattilico e da un *colon* più breve (senario o settenario di andamento anapestico).

Si dilatano così le possibilità ritmiche fino a «sette schemi (otto, se si considera la più rara possibilità di un esametro spondaico con cesura efteimimera)», suscettibili di altre piccole variazioni in singoli versi, determinate da ulteriori fattori¹⁰. Ventre punta a un verso «isosillabico»: il totale teorico delle sillabe risultanti dall'associazione dei due *cola* è sempre 17, anche se il numero 'reale' di sillabe in gioco scende a 16 quando l'ottonario è di forma tronca. La sua principale aspirazione è coniare un verso che, all'interno di una contenuta e sorvegliata flessibilità, volta a stornare il rischio di un impianto troppo monotono, presenti un ritmo stabile e ben riconoscibile anche per l'orecchio di chi non abbia dimestichezza con la convenzionale scansione degli esametri antichi.

Fo segue un criterio diverso, che, anziché muovere da un accostamento di due *cola*, imita l'esametro antico *metron* per *metron*, postulando dunque la possibilità di costruire in ciascun verso sequenze di *metra* ora bisillabici (equivalenti allo spondeo) ora trisillabici (equivalenti al dattilo), secondo le esigenze del singolo caso. Ogni sillaba è considerata nella sua autonomia ed è suscettibile di essere indifferentemente impiegata in un 'tempo forte' o in un 'tempo debole'. Fin dagli esametri dell'*Eneide*, Fo postula che, con un orientamento mutuato dalla prosodia italiana, la chiusa del verso – che per l'esametro dovrebbe essere costantemente di due sillabe, di cui la prima sotto *ictus* – possa essere convenzionalmente realizzata anche da parola sdrucciola o bisdrucciola.

Un rapido esempio ci consentirà anche una breve comparazione fra l'esametro barbaro di Fo e quello di Ventre. Si tratta del commovente passo in cui Enea compiangere il giovane Lauso, subito dopo essersi trovato costretto ad ucciderlo (*Aen.* X 821-4):

*At vero ut voltum vidit morientis et ora,
 ora modis Anchisiades pallentia miris,
 ingemuit graviter miserans dextramque tetendit
 et mentem patriae subiit pietatis imago.*

Così traduce Fo 2012 (il cui testo ho qui seguito):

Ma come il figlio di Anchise quegli occhi morenti ed
 [il volto
 vide, quel volto sfumare in pallore in maniera mirabile,
 lo compianse e levò un gran lamento e tese la destra
 e gli affiorò, dell'amore paterno, alla mente l'immagine.

Questa la traduzione di Ventre 2017:

Come però l'Anchisiade ebbe visto gli occhi e quel viso
 di moribondo, quel viso col suo inquietante pallore,
 ruppe pietoso in un grave lamento e gli tese la mano
 e gli affiorò nella mente ricordo d'affetto paterno.

Nella resa di Fo, tre versi presentano uguale numero (teorico) di sillabe, ovvero 17, che salgono però – nel compito fattuale – a 18 nei vv. 822 e 824, per via della clausola sdrucchiola. Dei quattro esametri isosillabici di Ventre il primo sembra riconducibile al suo terzo schema («con soluzione spondaica in quarta sede»), mentre gli altri paiono tutti rientrare nel tipo «olodattilico».

In entrambe le traduzioni si può dire che la distribuzione delle incisioni sia sostanzialmente affidata al gusto e alla sensibilità del lettore, come del resto doveva essere per il verso antico qui riprodotto. Per la traduzione di Fo, la ricordata registrazione d'autore reperibile in rete attesta la scelta di valorizzare, per i primi due versi, l'incisione centrale (cesura del terzo trocheo), e per gli altri due una combinazione di tritemimere ed eptemimere. Per quanto riguarda Ventre, seguendo la falsariga degli esempi sopra riportati, mi sembra di dover particolarmente segnalare la scansione del v. 823 secondo lo schema con forte rilievo dell'eptemimere «ruppe pietos(o) | in un grave/ lamento || e gli tese la mano».

La comparazione fra questi due gruppi di versi consente di toccare rapidamente un altro problema per così dire connaturato alla scelta di tentare di riprodurre metri antichi secondo la mimesi di un metodo barbaro ritmico. La nostra lettura convenzionale dei metri antichi – nati in funzione di una concezione 'quantitativa' del ritmo del tutto diversa da quella accentuativa dell'italiano – comporta che il materiale verbale italiano debba essere adeguato a schemi 'esigenti', cui la

nostra lingua non si rivela particolarmente disponibile. I casi più evidenti sono quello – già in parte trattato sopra – della frequente 'domanda' di parole ossitone per coprire tempi forti in chiusa di verso, e, simmetricamente, quello di rispondere all'istanza di un tempo forte in prima sede di verso: problema, quest'ultimo, che riguarda tutta la metrica dattilica (e dunque la mole di gran lunga più imponente di versi greci e latini). Per fare fronte a questi problemi, il traduttore che si ispiri a criteri 'barbari', cimentandosi con testi lunghi (come interi poemi epici) o metricamente complessi (penso per esempio ai metri coriambici, con le loro esigenze di *ictus* contigui), difficilmente potrà rinunciare a sfruttare sotto *ictus* parole di corpo sillabico esile, e in particolare monosillabi che si presentino come proclitici. Nel passo sopra citato, Ventre si trova a porre sotto l'*ictus* iniziale la preposizione «di» (v. 822) e la congiunzione «e» (v. 824). Analogamente, Fo inizia con monosillabo tre dei quattro esametri riportati («ma», «lo», «e»). Ma sui quasi diecimila versi dell'*Eneide* gli esempi si potrebbero, com'è intuibile, abbondantemente moltiplicare per entrambi gli interpreti. Sebbene i traduttori barbari cerchino quanto possibile di evitarlo¹¹, si tratta di un compromesso che finisce per imporsi loro pressoché ineluttabilmente¹².

Collateralmente, il passo dell'*Eneide* sopra riportato offre l'occasione per richiamare un'ulteriore difficoltà insita nella traduzione di Virgilio, quella che Philip Hardie definisce «Virgil's liking for stylistic ambiguity and paradox»¹³. L'ambiguità riguarda in questo caso il v. 824, *et mentem patriae subiit pietatis imago*, e l'espressione *patria pietas*, che Fo e Ventre riferiscono entrambi al sentimento provato da un padre nei confronti del figlio. Con la finezza che lo contraddistingue, Virgilio sembra aver qui voluto genericamente evocare più coppie di padri e figli (Anchise ed Enea, Enea e lulo, Evandro e Pallante, o, con paternità 'surrogata', Enea e Pallante), e, parallelamente, sovrapporre l'uno all'altro i due significati dell'aggettivo *patrius*, nella sua doppia valenza di «verso il padre», indicando quindi la *pietas* di Lauso verso Mezenzio, oppure «del padre», riferendosi quindi alla *pietas* che anche l'empio Mezenzio proverebbe per Lauso appena caduto¹⁴. Merita dunque una particolare segnalazione la traduzione proposta da Giovanni Pascoli per questo segmento, che ricorre identico a IX 294 a proposito di lulo (*atque animum patriae strinxit pietatis imago*): «del padre così amato e amante»¹⁵. Una traduzione che ha il pregio di

poi di seguito mille, poi di nuovo altri cento.
 Quando poi ne avremo dati migliaia, 10
 confonderemo le somme, per non sapere,
 e perché nessun malvagio ci invidi,
 sapendo che esiste un dono così grande di baci.

Tuttavia, il falecio barbaro di Fo 2018, senza presentare torsioni determinate dalla *contrainte* metrica, e permettendosi alcune chiuse sdruciole (vv. 3, 4, 10), mette capo a un flusso agile, che, mentre mantiene uniti spirito e ritmo, grazie a quest'ultimo restituisce all'insieme un maggiore brio, specialmente nel caso di versi come 5, 6, 9 o 13, per i quali Canali sviluppa una traduzione letterale in modo così analitico ed esteso da debordare nettamente verso la prosa. Sembra che ci si possa ulteriormente spingere ad affermare che la musicalità stabile dello schema fisso di accenti previsto dal falecio 'barbaro' giunga a rendere maggiormente percepibile la forza modellante della forma.

Questa impressione permane anche confrontando la traduzione barbara con una traduzione a sua volta disciplinata dall'endecasillabo tradizionale italiano – con arsi tuttavia mobili – come quella di Quasimodo 1955 o quella di Enzo Mazza 1962, che qui riporto²¹:

Viviamo e amiamo, Lesbia mia, né mai
 ci tocchino i sussurri e le calunnie
 dei vecchi arcigni. Possono cadere
 e risorgere i soli: quando spenta
 sarà per noi la breve luce, avremo 5
 il sonno d'una notte senza fine.
 Baciami mille volte e quindi cento,
 poi altre mille e subito altre cento,
 e mille volte ancora e ancora cento.
 Quando molte saranno le migliaia, 10
 ne perderemo il conto frammischiandole,
 sì che alcun tristo non ci porti invidia
 conoscendo il gran numero dei baci.

Particolarmente delicata risulta poi la scelta di un traduttore di fronte a un metro come il coliambo, che, tramite il 'contraccolpo' segnato, rispetto all'andamento giambico, dal trocheo finale, introduce una spezzatura ritmica che richiederebbe adeguato risalto²². Qui si può esaminare il celeberrimo c. 8.

Fo 2018 non solo mima la spezzatura col materiale verbale, ma introduce anche una spaziatura bianca

che esaspera l'effetto sfruttando la disposizione grafica su pagina:

Catullo, tu, infelice, la follia lascia,
 e, ciò che vedi perso, dàlo per perso.
 Rifulsero, una volta, soli a te splendidi:
 correvi allora dove ti era lei guida,
 che hai amata quanto amata non sarà al- cuna. 5
 E allora, là, quei molti giochi fra voi,
 che tu bramavi – e cui non era, lei, contro.
 Rifulsero, davvero, soli a te splendidi.
 Lei ora è contro: e sii (pur se non puoi <contro>,
 e, se lei fugge, non seguirla, e non vivere 10
 così, e ostinatamente reggi, re- sisti.
 Addio, ragazza, ormai Catullo re- siste,
 né cercherà te, o pregherà te- stia
 Ma ti dorrai tu, non pregata per nulla...
 Dannata... E male a te... Che vita ti resta? 15
 Chi te ora accosterà? Per chi sarai bella?
 Chi vai ora a amare? Di chi sarai tu detta?
 Chi vai a baciare? A chi mordicchierai il labbro?
 Ma tu, Catullo, da ostinato, re- sisti.

Tornando a quanto si diceva sopra circa il problema costituito dalla collocazione di monosillabi (a volte proclitici) in tempo forte, non si mancherà di notare come nella traduzione di questo carne una tale condizione ricorra con speciale frequenza. La difficoltà è stata rovesciata in risorsa: mentre aiuta a far fronte al compito – sempre impegnativo per chi parli italiano – di realizzare il tempo forte che chiude la serie giambica, il rilievo fonico assunto dal monosillabo sotto *ictus* esalta l'effetto innaturale, di 'strappo' (o, se si preferisce, di 'zoppia'), programmato dall'opzione metrica²³. E anzi, allo scopo di ottenere un simile effetto, in alcuni casi il traduttore sceglie addirittura di introdurre spezzature all'interno di una parola e di conferire ancora maggior risalto al conflitto ritmico valorizzando il ruolo di un accento secondario (vv. 11 e 19 ré-sisti; 12 ré-siste; 13 ré-stia). Si può dissentire circa l'opportunità della soluzione e l'efficacia del risultato, ma è evidente che il traduttore ha qui cercato di fare leva proprio sulle difficoltà stesse che gli venivano proposte dalla necessità di calare il materiale verbale italiano in una struttura metrica insolita, per perseguire con ciò un esito marcatamente icastico.

Un costo comportato dalla severa gabbia metrica è qui il mancato mantenimento di un traducevole fisso per *miser* fra i vv. 1 *miser Catulle desinas ineptire* e 10

*nec quae fugit sectare, nec miser vive*²⁴. La costanza nella traduzione di termini chiave è un principio cui Fo più volte ha dichiarato di volersi mantenere il più possibile fedele, ma in questo caso l'ingombro dei traduttori necessari a rendere il v. 10 lo ha costretto a un compromesso. E proprio il principio della costanza dei traduttori determina la soluzione del v. 5 *amata nobis quantum amabitur nulla*: in generale, nella resa dei pronomi personali e degli aggettivi possessivi di prima e seconda persona plurali, Fo inclina a ricalcare le scelte di Catullo²⁵; in questo specifico caso suppone che il *nobis* del prototesto possa avere un valore forte di «noi»²⁶, e tuttavia, costretto dal metro, finisce per rinunciare a rilevarlo. E privilegia invece l'allineamento 'esterno' con un nastro verbale che ricorre simile in c. 37, 11-12: *puella nam mi, quae meo sinu fugit, / amata tantum quantum amabitur nulla*, «la donna infatti che mi fugge dal seno, / amata quanto amata non sarà al- cuna».

Va tuttavia riconosciuto che la resa in sczonti barbari presenta il carme 8 in modo molto diverso da precedenti traduzioni differentemente orientate. E non solo da una vera e propria riscrittura, come quella di Ceronetti 1969; o da una resa più stretta al testo, ma volutamente spezzata e aperta a qualche margine di variazione, come quella di Caviglia 1983. Quale traduzione a confronto si può in questo caso sceglierne una di tipo linea-contro-verso scrupolosa e attenta come quella di Ramous 1983, in cui naturalmente la sostanza patetica del carme raggiunge pienamente il suo pubblico, ma risulta privata di quel piglio drammatico che le spezzature ritmiche dello sczonte comportano nel prototesto²⁷:

Povero Catullo, basta con le illusioni:
 se muore, credimi, ogni cosa è perduta.
 Una fiammata di gioia i tuoi giorni
 quando correvi dove lei, l'anima tua voleva,
 amata come amata non sarà nessuna: 5
 nascevano allora tutti i giochi d'amore
 che tu volevi e lei non si negava.
 Una fiammata di gioia quei giorni.
 Ora non vuole più: e tu, coraggio, non volere,
 non inseguirla, come un miserabile, se fugge, 10
 ma con tutta la tua volontà resisti, non cedere.
 Addio, anima mia. Catullo non cede più,
 non verrà a cercarti, non ti vorrà per forza:
 ma tu soffrirai di non essere desiderata.
 Guardati, dunque: cosa può darti la vita? 15

Chi ti vorrà? a chi sembrerai bella?
 chi amerai? da chi sarai amata?
 E chi bacerai? a chi morderai le labbra?
 Ma tu, Catullo, resisti, non cedere.

L'impianto barbaro di Fo 2018 sembra qui in grado di restituire, con le sue spezzature ritmiche, la fondamentale dimensione di lacerazione interiore, senza incorrere in compromessi linguistici o durezza inaccettabili per il lettore italiano di oggi²⁸.

Quanto all'esametro barbaro di Fo, già largamente praticato nella sua *Eneide*, basterà riportare qui, dal Catullo, l'*incipit* del c. 64:

*Peliaco quondam prognatae vertice pinus
 dicuntur liquidas Neptuni nasse per undas
 Phasidos ad fluctus et fines Aeetaeos, [...]*

I pini nati sui picchi Peliaci, si dice, una volta lungo le limpide onde di Nettuno nuotarono fino ai flutti del Fasi ed agli eterei confini [...]

I tre versi esemplificano varie significative scelte del traduttore. Al v. 1, il rispetto, fin dove possibile, dell'allitterazione²⁹; al v. 2, la già ricordata 'licenza' di clausola sdrucchiola; al v. 3, la rigorosa mimesi anche delle specifiche particolarità dei metri, in questo caso la riproduzione dell'esametro spondaico, al fine di mettere a disposizione del lettore del metatesto anche queste minime variazioni dell'arte catulliana³⁰. Infine, più in generale, l'orientamento a rendere aggettivi dotti con aggettivi dotti, facendo leva sulla presenza di un ampio commento (cui il lettore non addetto ai lavori avrebbe dovuto comunque ricorrere anche se avesse trovato a testo «del Pelio» e «di Eèta»³¹).

Un discorso più ampio è necessario per il distico elegiaco, metro di grande frequenza nella poesia antica in genere e nello stesso *liber* di Catullo, e per il quale la tradizione delle traduzioni italiane ha offerto disparate soluzioni³².

Come si è già visto per il c. 85³³, di particolare rigore è l'impostazione di Pascoli, soprattutto nei riguardi del problema ritmico fondamentale: quello di riprodurre i tempi forti ricorrenti al termine di ciascun *hemiepes*. Pascoli è inflessibile nell'adottare un esito tronco per la clausola, mentre di fronte alla dieresi centrale si concede una misura piana, ma a patto che la sua ultima sillaba risulti di fatto obliterata in sinalefe (a cavallo di dieresi) con la sillaba iniziale della parola se-

guente. Prescindendo dall'ovvio dato di una distanza intervenuta col tempo anche sul piano della lingua e del gusto, appare difficilmente discutibile che un simile rigore tenda a risolversi, per il nostro orecchio di oggi, in un'eccessiva durezza, e a volte in adattamenti del significato non del tutto accettabili sul piano dell'equivalenza (per es., qui sotto, ai vv. 2 e 4). Prendiamo come esempio il c. 101³⁴:

Giunsi per popoli molti e per molta distesa di mari:
 vedo, fratello, che resta ecco, una tomba di te!
 Renderti sol poss'io quest'ultimo dono di morte,
 sol parlare a la tua tacita cenere... a che?
 Cenere! Te, te stesso la mia sventura mi tolse, 5
 misero fratel mio preso né resomi più!
 Ora però tu, questi che, quale fu l'uso de li avi,
 sono dei tumuli i doni ultimi e flebili, tu
 prendili, ché grondanti di lagrime tante, fratello,
 son di fratello, e per sempre ave, e la pace con te! 10

Per questo celebre lamento sulla morte del fratello, la tradizione delle traduzioni italiane non è povera di suggestive rese, come quella di Quasimodo 1955, in versi liberi, di piana e lineare eleganza:

Dopo aver traversato terre e mari,
 eccomi, con queste povere offerte agli dèi sotterranei,
 estremo dono di morte per te, fratello,
 a dire vane parole alle tue ceneri mute,
 perché te, proprio te, la sorte m'ha portato via, 5
 infelice fratello, strappato a me così crudelmente.
 Ma ora, così come sono, accetta queste offerte
 bagnate di molto pianto fraterno:
 le porto seguendo l'antica usanza degli avi,
 come dolente dono agli dèi sotterranei. 10
 E ti saluto per sempre, fratello, addio!

Analogamente pregevoli quelle di Mazza 1962, Ramous 1983, Canali 1997, che tendono tutti, per quanto possibile, a essenzializzare e a rendere asciutto e perentorio il dettato con diverse accentuazioni su cui qui non si può entrare in dettaglio. A una nuda secchezza punta anche il rifacimento di Ceronetti, e a qualche minima economia (soppressione di una delle tre menzioni del *frater* e semplificazione del saluto finale) sembra costretto Gardini 2014 dal melodico metro da lui adottato per i distici (doppio settenario seguito da endecasillabo):

Di paese in paese e di mare in mare,
 ecco giungo, fratello, al triste rito

di renderti gli estremi onori della morte,
 chiamando invano il tuo cenere muto:
 perché a me t'ha strappato la fortuna, fratello, 5
 ah infelice, a me malamente tolto.
 L'offerta, intanto, che per costumanza avita
 tramanda, onore amaro, questo rito
 accetta traboccante di lacrime fraterne
 e per l'eternità, fratello, addio. 10

Tornando alla metrica barbara, il sopra ricordato sistema di 'licenze', elaborato da Fo 2018 di fronte ai limiti che il nostro materiale linguistico impone nella ricerca di chiuse ossitone, introduce rispetto al passato un modo più morbido di evocare i due emistichi del pentametro. Vi si aggiunga che, a fini di maggiore perspicuità dei confini ritmici, e, al contempo, di sottolineatura della distinzione fra i *cola*, anche in questo caso la sua traduzione fa ricorso a uno spazio bianco orizzontale che disciplina la lettura, rendendo più evidente la pausa ritmica che la dieresi stessa, nel prototesto, introduce fra i due emistichi. Anche nel caso del c. 101, la mimesi barbara del metro di Catullo per come si trova in Fo 2018 non sembra comportare una dimensione artificiosa o addirittura un'impronta di «falsità». Questo specifico uso del distico barbara, attento a non incorrere in forzature sul piano della dizione italiana di oggi, permette anzi una maggiore eloquenza nello stesso momento in cui ripercorre in adeguato spazio la sintassi distesa sui due grandi periodi rispettivamente di tre e di due distici, e valorizza le pesantezze che Catullo ha introdotto (*5 quandoquidem, 7 nunc tamen interea*), come volontaria concessione a un tono meditativo dimesso e 'impoetico'. È da mettere in evidenza anche l'intenzione di attenersi il più possibile, e pur al prezzo di un iperbato³⁵, all'incorniciatura che colloca l'apostrofe iniziale al centro del complesso dei riti funebri (v. 2: *has miseras, frater, ad inferias*):

Per molte genti e per molte distese vaste portato
 eccomi a questi, fratello, funebri riti infelici,
 per farti dono di un ultimo, estremo omaggio di morte
 e per rivolgermi invano alla tua cenere muta,
 dal momento che te mi ghermi, proprio te, la fortuna 5
 ah indegnamente, fratello, a me, o infelice, strappato.
 Ma intanto le offerte che, stando all'uso antico dei padri,
 mesto omaggio, ho lasciato per i tuoi funebri riti,
 tanto grondanti di pianto fraterno, adesso tu accogline:
 e in perpetuo, fratello il mio saluto e il mio addio. 10

Nel suo capitolo sulla traduzione poetica, Mounin afferma: «si conclude insomma che la fedeltà della traduzione poetica non è né la fedeltà meccanica a tutti gli elementi semantici né l'automatica fedeltà grammaticale né quella fraseologica assoluta né la fedeltà scientifica alla fonetica del testo: è la fedeltà alla poesia. Per tradurla, bisogna non solo averla sentita ma identificata tanto nei fini come nei mezzi»³⁶. E quindi, nel paragrafo sulla sua conseguente «difficoltà», riesaminando «il vecchio adagio secondo il quale 'bisogna esser poeta per tradurre poesia'», soppesa due possibili identità del traduttore e due rispettivi approcci alla traduzione: distingue così una possibile «traduzione del professore», a rischio d'essere «debole» sotto il profilo estetico, e una possibile «traduzione del poeta», a rischio di rivelarsi «sbagliata», se il poeta «è un presuntuoso che non vuole farsi conoscitore paziente della società dalla quale sorge la poesia ch'egli vuol tradurre», così che «rischia di tradurre la lirica cinese secondo il proprio temperamento, e dunque sbagliando»³⁷.

La tradizione delle traduzioni italiane presenta non pochi casi in cui le due figure si sovrappongono: quanto a Catullo, per esempio, Canali, Gardini e Fo sono tutti e tre docenti universitari e poeti affermati. Le loro traduzioni di Catullo seguono tre dei principali orientamenti di 'riapertura' – per rifarsi alla Cvetaeva – delle antiche strade: rispettivamente una traduzione «organica» linea-contro-verso, una «analogica» che si ricollega alla lirica italiana, una «mimetica» che aspira a riprodurre metri antichi³⁸. E si può affermare per tutte e tre – per la nuova traduzione barbara non meno che per le altre due notevoli interpretazioni – che la convivenza dei due profili di professore e poeta abbia prodotto metatesti di notevole temperamento fra le istanze, da un lato, della filologia e dell'erudizione, e, dall'altro, della trasmissione del coefficiente poetico. Lo stesso vale per l'epica barbara lungamente battuta (oltre che da Fo) da Daniele Ventre, il quale ha peraltro offerto qualche *specimen* anche nel settore catulliano, per esempio con la sua traduzione isometrica del c. 51 di Catullo accompagnata da quella del fr. 31 Voigt di Saffo³⁹. In conclusione, tenendo presente il sempre attuale monito di Berman sopra citato, e alla luce di quanto via via si è potuto osservare, la traduzione di tipo barbara (almeno quella di taglio «ritmico», attualmente più praticata, e di cui si è trattato in questo lavoro) non sembra partire *a priori* – come pure si è a volte rite-

nuto – da una posizione di particolare svantaggio rispetto alle modalità concorrenti. Le sequenze ritmiche legate a tale impostazione sono per forza di cose per lo più eccentriche rispetto alla tradizione lirica italiana, e hanno radice in quella che è una nostra lettura accentuativa convenzionale di metri anticamente regolati da un differente principio quantitativo. Ma l'abitudine a questo tipo di lettura ormai consolidatasi – e, oltre che fra gli antichisti, praticata tuttora, almeno in parte, nella nostra scuola – sembra motivare a sufficienza il ricorso a quei nastri ritmici 'mimetici'. Per lo meno le sequenze più frequenti, come quella relativa all'esametro dattilico, sono infatti in grado di rappresentare in modo significativo l'idea corrente che si è fatto l'odierno lettore colto italiano di quei medesimi ritmi. Sebbene possa a volte apparire un'operazione astrusa, il ricalco barbara, laddove sia condotto con puntualità filologica e con una vigile e sensibile attenzione alla lingua comunemente in uso, è quel *quid* che – come si è cercato di segnalare – spesso può aggiungere valore al metatesto più di quanto non gli possa togliere. Accolta la plausibilità di questo tipo di equivalenza, restano poi ovviamente – come in tutte le pratiche di traduzione – le soggettive e non regolabili sfere del gusto (del traduttore e dei destinatari), della accettabilità, della lineare consentaneità con i modi espressivi correnti fra il pubblico cui ci si rivolge (anche quando si voglia soprattutto sintonizzarsi con il loro livello alto, colto, 'letterario'). Ma anche il mezzo della mimesi barbara può ben rivelarsi pienamente adeguato al conseguimento di quello che, pur rimanendo ineluttabilmente vago e difficilmente circoscrivibile – le citate parole di Mounin lo riconfermano –, resta sempre il fine ambito da tutti: la bellezza.

Riferimenti bibliografici

Acerbo 1978 = *Canti di Catullo*, traduzione integrale in versi italiani di Francesco Acerbo, con testo latino a fronte, 1978, ma pubblicata postuma a cura di Paolo Radiciotti, Roma, Editrice Italiana di Cultura 1991; rist. Milano, Rusconi 2007.

Andreoni Fontecedro 1993 = Emanuela Andreoni Fontecedro, [traduzioni di Catullo 5, 7, 8, 11, 32, 51, 72, 73, 76, 83, 85, 87, 92, 107, 109] in *Antologia della poesia latina* a cura di Luca Canali, con la collaborazione di Alessandro Fo e Maurizio Pizzica, «I Meridiani», Milano, Mondadori 1993, nel capitolo dedicato a *Catullo*, pp. 179-276 (accanto a versioni da altri carmi, di Franco Caviglia e di Mario Ramous).

Berman 1997 = Antoine Berman, *La prova dell'estraneo. Cultura e traduzione nella Germania romantica (Herder, Goethe, Schlegel, Novalis, Humboldt, Schleiermacher, Hölderlin)*, traduzione italiana a cura di Gino Giometti, Macerata, Quodlibet 1997 (ed. or. 1984).

Berman 2003 = Antoine Berman, *La traduzione e la lettera o l'albergo nella lontananza*, traduzione italiana a cura di Gino Giometti, Macerata, Quodlibet 2003 (ed. or. 1999).

Canali = Catullo, *Poesie*, a cura di Luca Canali, note e apparati biobibliografici di Anna Maria Ferrero, con testo a fronte, Firenze, Giunti 1997.

Caviglia 1983 = Catullo, *Poesie*, traduzione con testo a fronte di Franco Caviglia, introduzione di Alfredo Giuliani, Roma-Bari, Laterza 1983.

Ceronetti 1969 = Catullo, *Le poesie*, versioni e una nota di Guido Ceronetti, testo latino a fronte, Torino, Einaudi 1969 (più volte riveduta, fino al 1983).

Chiarini 1996 = Catullo, *Poesie*, traduzione di Gioachino Chiarini, Milano, Frassinelli 1996.

Cvetaeva-Pasternak-Rilke 1980 = Marina Cvetaeva, Boris Pasternak, Rainer Maria Rilke, *Il settimo sogno; Lettere 1926*, a cura di Konstantin Azadovskij, Elena e Evgenij Pasternak, edizione italiana a cura di Serena Vitale, Roma, Editori Riuniti 1980.

Della Corte 1977 = Catullo, *Le poesie*, a cura di Francesco della Corte, Milano, Mondadori-Fondazione Valla 1977.

Fo 2012 = Publio Virgilio Marone, *Eneide*, traduzione e cura di Alessandro Fo, note di Filomena Giannotti, Torino, Einaudi 2012.

Fo 2017 = Alessandro Fo, *La giornata di un traduttore: appunti da un viaggio nell'Eneide*, «Melanges de l'École Française de Rome» 129, 1 (2017), pp. 177-209.

Fo 2018 = Gaio Valerio Catullo, *Le poesie*, testo, traduzione, introduzione e commento a cura di Alessandro Fo, con interventi di Alfredo Mario Morelli e Andrea Rodighiero, Torino, Einaudi 2018.

Fo 2018b = Alessandro Fo, *Tradurre l'intraducibile: la sfida di Catullo*, in *Catullo e le sue tradizioni. Prima giornata di studi*, Atti della giornata di studi in occasione della fondazione del Centro di Studi Catulliani (Università di Parma, 24 ottobre 2017), «Paideia» 73 (2018), pp. 2115-36.

Fo 2018c = Alessandro Fo, *Ricordi di un traduttore da Catullo: problemi metrici, lessicali, di tono*, in *Tradurre i classici*, Atti del Terzo Colloquio "Roberto Sanesi" sulla traduzione letteraria, Pavia 25 ottobre 2017, a cura di Clelia Martignoni, numero speciale di «Autografo» 60.2 (2018), pp. 49-94.

Folena 1994 = Gianfranco Folena, *Volgarizzare e tradurre*, Torino, Einaudi 1994.

Gamberale 2008 = Leopoldo Gamberale, *Poeti antichi da tradurre e da tradire. Scelte non obbligate di contemporanei*, in *Aspetti della Fortuna dell'Antico nella Cultura Europea*, atti della quarta giornata di studi, Sestri Levante, 16 marzo 2017, a cura di Emanuele Narducci, Sergio Audano, Luca Fezzi, Pisa, ETS 2018, pp. 145-85.

Gardini 2014 = Catullo, *Carmina. Il libro delle poesie*, a cura di Nicola Gardini, nuova traduzione in versi, testo originale a fronte, Milano, Feltrinelli 2014.

Giannotti 2012 = Note di Filomena Giannotti, in Fo 2012.

Giannotti 2019 = Filomena Giannotti, *Evandro-Pallante, Mezenzio-Lauso e altri casi di patria pietas nel X libro dell'Eneide*, Atti del Convegno *La presenza di Virgilio*, organizzato dall'Accademia Marchigiana di Scienze, Lettere ed Arti in collaborazione con l'AICC di Ancona e tenutosi ad Ancona il 27 settembre 2019, Ancona, Accademia Marchigiana di Scienze, Lettere ed Arti, 2019, pp. 69-87.

Guaracino 1991 = Catullo, *Carmi*, a cura di Vincenzo Guaracino, Milano, Bompiani 1991.

Hardie 1998, = Philip Russell Hardie, *Virgil*, Oxford, Oxford University Press 1998.

Holmes 1995 = James S. Holmes, *La versificazione: le forme di traduzione e la traduzione delle forme*, in Siri Nergaard (a cura di), *Teorie contemporanee della traduzione*, Milano, Bompiani 1995, pp. 239-56.

Intoppa 2002 = Laura Intoppa, *Le traduzioni italiane di Catullo dal 1977 al 2001*, «Atene e Roma» 47 (2002), pp. 18-36 e 49-79.

Koch 2005 e 2007 = Ovidio, *Metamorfosi*, vol. I, libri I-II, a cura di Alessandro Barchiesi e con un saggio introduttivo di Charles Segal; vol. II, libri III-IV, commento di Alessandro Barchiesi e Gianpiero Rosati: traduzioni di Ludovica Koch, Milano, Mondadori-Fondazione Valla 2005 e 2007.

Mandrizzato 1982 = Catullo, *I canti*, introduzione e note di Alfonso Traina, traduzione di Enzo Mandrizzato, testo latino a fronte, Milano, Rizzoli 1982.

Mazza 1962 = Gaio Valerio Catullo, *Carmi*, traduzione e note di Enzo Mazza, Parma, Guanda 1962.

Morelli 2011 = Alfredo Mario Morelli, *Catullo in versi italiani*, in Federico Condello e Bruna Pieri (a cura di), *Note di traduttore. Sofocle, Euripide, Aristofane, Tucidide, Plauto, Catullo, Virgilio, Nonno*, Bologna, Pàtron 2011, pp. 63-89.

Morelli 2015 = Alfredo Mario Morelli, *Catullo, o il lepos 'impossibile' del secondo Novecento italiano (Quasimodo e gli altri)*, in Federico Condello e Andrea Rodighiero (a cura di) «Un compito infinito». *Testi classici e traduzioni d'autore nel Novecento italiano*, Bologna, Bononia University Press 2015, pp. 95-120.

Morelli 2018 = Alfredo Mario Morelli, *Il disunito filo che ci unisce. La traduzione catulliana di Enzo Mazza*, «Paideia» 73 (2018), pp. 175-202.

Mounin 2006 = Georges Mounin, *Teoria e storia della traduzione*, traduzione italiana di Stefania Morganti, Torino, Einaudi 2006 (da cui cito; 1965¹: scritta per la «PBE» Einaudi, col titolo originale *Traductions et traducteurs*).

Nuzzo 2003 = Gaio Valerio Catullo, *Epithalamium Thetidis et Pelei (c. LXIV)*, a cura di Gianfranco Nuzzo, Palermo, Palumbo 2003.

Nuzzo 2015 = Gaio Valerio Catullo, *Liriche ed epigrammi*, a cura di Gianfranco Nuzzo, Palermo, Palumbo 2015.

Paduano = Gaio Valerio Catullo, *Le poesie*, introduzione e traduzione di Guido Paduano, commento di Alessandro Grilli, testo a fronte, Torino, Einaudi 1997.

Paolicchi = Catullo, *I carmi*, a cura di Luciano Paolicchi, introduzione di Paolo Fedeli, Roma, Salerno Editrice 1998.

Pascoli 1911 = Giovanni Pascoli, *Epos*, Livorno, Giusti 1911 (1897¹).

Pascoli 1965 = Giovanni Pascoli, *Poesie*, con un avvertimento di Antonio Baldini, in *Tutte le opere di Giovanni Pascoli*, a cura di Augusto Vicinelli, Milano, Mondadori, 1939; si cita dalla decima edizione nella collana «I classici contemporanei italiani», Milano, Mondadori 1965.

Pascoli 2002 = Giovanni Pascoli, *Poesie e prose scelte*, progetto editoriale, introduzione e commento di Cesare Garboli, con la collaborazione di Giuseppe Leonelli, Anthony Oldcorn e Filip-pomaria Pontani, 2 voll., «I Meridiani», Milano, Mondadori 2002.

Pontani 1977 = Filippo Maria Pontani, *Un secolo di traduzioni da Catullo*, «Rivista di Cultura Classica e Medioevale» 19 (1977), pp. 625-44.

Quasimodo 1955 = Valerio Catullo, *Canti*, tradotti da Salvatore Quasimodo, Milano Mondadori, 1955² (Milano, Edizioni di Uomo 1945¹ [ma con un minor numero di carmi]); ora nell'edizione dei «Meridiani»: *Poesie e discorsi sulla poesia*, a cura e con introduzione di Gilberto Finzi, prefazione di Carlo Bo, Milano, Mondadori 1971¹, pp. 743-88.

Radif 2002 = Ludovica Radif, *Scorci catulliani virtuali*, Cesena, Il Ponte Vecchio 2002 [con traduzioni libere dei cc. 2, 3, 12, 17, 22, 35, 41, 43, 50, 51, 70, 76, 82, 84, 86, 96].

Ramous 1983 = Gaio Valerio Catullo, *Le poesie*, introduzione, traduzione e note di Mario Ramous, prefazione di Luca Canali, Milano, Garzanti 1975; nuova traduzione 1983 (2011¹⁶).

Saggio 1997 = Gaio Valerio Catullo, *Carmi*, traduzione e postfazione di Carlo Saggio, prefazione di Giorgio Orelli, Locarno, Armando Dadò 1997 (traduzione antologica 1928¹; rinnovata nel 1949).

Torop 2010 = Peeter Torop, *La traduzione totale. Tipi di processo traduttivo nella cultura*, edizione italiana a cura di Bruno Osimo, Milano, Hoepli 2010.

Traina 1989 = Alfonso Traina, *Le traduzioni*, in Guglielmo Cavallo, Paolo Fedeli, Andrea Giardina, *Lo spazio letterario di Roma antica*, vol. II, «La circolazione del testo», Roma, Salerno Editrice 1989, pp. 93-123.

Ventre 2010 = Omero, *Iliade*, traduzione di Daniele Ventre, Messina, Mesogea, 2010.

Ventre 2013 = Euripide, *Il Ciclope*, traduzione di Daniele Ventre, Messina, Mesogea 2013.

Ventre 2014 = Omero, *Odissea*, traduzione di Daniele Ventre, Messina, Mesogea 2014.

Ventre 2014b = Daniele Ventre, *L'hexamètre dans la traduction italienne de l'Iliade*, «Anabases» 20 (2014), pp. 111-20; online dal 2017: <http://anabases.revues.org/4937>.

Ventre 2017 = Daniele Ventre, *Nota di Daniele Ventre sulla tecnica esametrica delle sue traduzioni da Omero e Virgilio*, in Fo 2017, pp. 203-4.

Ventre 2017b = Virgilio, *Opere: Bucoliche, Georgiche, Eneide*, traduzione a cura di Daniele Ventre, Messina, Mesogea 2017.

Vergara 1976 = Giuseppe Vergara, *La poesia barbara: come e quando*, «Misure critiche», anno 6, fascicolo 18 (gennaio-marzo 1976), pp. 71-91.

Vergara 1977 = Giuseppe Vergara, *Sulla metodologia della poesia barbara*, «Misure critiche», anno 7, fascicoli 23-24 (aprile-settembre 1977), pp. 5-41.

Vergara 1978 = Giuseppe Vergara, *Guida allo studio della poesia barbara italiana*, Napoli, Fratelli Conte Editori 1982.

Vergara 1982 = Virgilio, *Eneide*, versione in esametri ritmici, introduzione, note e dizionario-indice di Giuseppe Vergara, Napoli, Fratelli Conte Editori 1982.

Note

¹ Berman 2003, pp. 17-19. La citazione discende da uno scritto della Cvetaeva chiamato in causa da Konstantin Azadovskij, Elena e Evgenij Pasternak nell'*Introduzione* a Cvetaeva-Pasternak-Rilke 1980, p. ix (gli estremi a p. 197, note 1 e 5: «M. Cvetaeva, *Neskol'ko pisem Rajnera Marija Rilke* [Alcune lettere di R.M. Rilke], in *Volja Rossii*, 1929, n. 2», pp. 31-32). Un capitolo di Berman 2003 è dedicato ai problemi di traduzione relativi all'*Eneide* e alla più vasta questione del perché ri-tradurre oggi un classico già tante volte tradotto: *L'Eneide di Klossowski* (pp. 97-120).

² Nel suo celebre scritto *Regole di metrica neoclassica, con una lettera a Giuseppe Chiarini (1900)*, ora in Pascoli 2002, vol. II, pp. 177-290 (con la *Premessa* di Cesare Garboli, pp.

179-200).

³ Ventre 2014b, con relativa bibliografia.

⁴ Vergara 1976, 1977 e 1978. Rinvio per maggiori particolari ai suoi studi, riportando qui solo la sintesi da 1978, p. 79: «1) poesia barbara della quantità (metodo 'prosodico' o del Tolomei); 2) dell'accento grammaticale (metodo 'barbaro' o del Carducci); 3) dell'accento ritmico (metodo 'ritmico' o del dopo-Carducci); 4) dell'accento ritmico e della quantità (metodo 'ritmico-prosodico' o del Pascoli); a cui va aggiunto un quinto metodo: dell'approssimazione, che riproduce aspetti marginali degli schemi antichi». Cfr. anche Fo 2018c, pp. 50-51.

⁵ Queste sono le precise parole con cui lo definisce Vergara 1976, p. 83: «tale metodo consiste nell'ignorare la quantità (Tolomei) e l'accento grammaticale latino (Carducci) e nel rendere l'accento ritmico dei versi classici (quello delle arsi) con l'accento grammaticale italiano». Per maggiori dettagli, se ne vedano le pp. 82-87 e 174-177.

⁶ È in metri barbari anche Ventre 2013. Si può segnalare che per le *Metamorfosi* di Ovidio la traduzione linea-contro-verso avviata da Ludovica Koch per la collana della «Fondazione Valla» (2005 e 2007), e rimasta interrotta al IV libro per la sua prematura scomparsa, si orientava, se pure nel quadro di un sistema assai libero e con approssimazioni, su una mimesi barbara di tipo ritmico (numerosi dei suoi versi possono pienamente essere considerati esametri ritmici). Lo stesso si può dire per il c. 64 di Catullo nella traduzione di Nuzzo 2003. In Nuzzo 2015 è tradotta in metro barbaro la sezione degli epigrammi in distici elegiaci.

⁷ Su questo vd. Fo 2018c, p. 51. Per brevità, non si può qui che rinviare all'ampia *Nota metrica* di Fo 2018, pp. cxxxi-clxiii, che illustra in dettaglio tutti gli schemi antichi in gioco e i rispettivi ricalchi del traduttore, con *specimina* di scansioni (per il difficile galliambo, Fo ha scandito la traduzione dell'intero c. 63, aggiungendo allo *specimen* di p. clxiii altri segmenti in Fo 2018b, p. 2121 e Fo 2018c, pp. 53-54). Per una migliore esemplificazione del suo lavoro, l'editore Einaudi ha invitato Fo a produrre sue personali registrazioni delle traduzioni di tutta l'*Eneide* e di alcuni carmi di Catullo (i cc. 3, 5, 8, 11, 14b, 70, 76, 85, 101), liberamente accessibili *online* rispettivamente a <https://www.spreaker.com/show/3285688> e a <https://www.spreaker.com/show/alessandro-fo-legge-le-poesie-di-catullo>.

⁸ Nel ricordato articolo (2014b) e nella sintesi che ne ha offerto in Ventre 2017.

⁹ Ventre 2017, p. 203.

¹⁰ Non c'è purtroppo qui spazio per una illustrazione più approfondita, per la quale si rimanda alla dettagliata esposizione di Ventre 2014b.

¹¹ Vd. le esplicite dichiarazioni in merito di Fo 2012, p. lxxxvii circa l'*Eneide*.

¹² Il rigorosissimo Giovanni Pascoli, nel momento di stilare le sue *Regole di metrica neoclassica*, in cui cerca di far coesistere il metodo «ritmico» con un metodo «prosodico» orientato a stabilire anche per le sillabe italiane un'opposizione fra brevi e lunghe, ascrive al novero delle «sillabe brevi» le «parole proclitiche d'una sillaba. Ciò sono: gli articoli (*il, la, i, un* etc.), le preposizioni (*di, a, da, con, su, tra*), pronomi e avverbi come

mi, ti, vi, ne, lo, si, etc., certe congiunzioni (e, o, che) non intensive» (Pascoli 2002, p. 276). Eppure – oltre a prevedere (p. 278) che, a una serie di condizioni, «una sillaba breve può essere allungata, per la sua posizione nel verso» –, lungo tutto l'arco della sua attività di traduttore in versi 'classici' molto spesso si trova a porre questi monosillabi in sedi previste per un *longum* e sotto *ictus* (Pascoli 1965, pp. 1533 ss., *passim*).

¹³ Hardie 1998, pp. 102 ss.

¹⁴ Per tutta la questione mi permetto di rinviare a Giannotti 2012, nota a X 821-30 e al § IV di Giannotti 2019.

¹⁵ Vd. Pascoli 1911, nel suo commento *ad locum*, p. 324.

¹⁶ Quanto a quest'ultimo caso, avviene già abbastanza spesso nella precedente tradizione delle traduzioni 'barbare', che parole piane vengano usate per la chiusa degli emistichi del pentametro (per esempio in Saggio 1997 o Nuzzo 2015).

¹⁷ È quest'ultimo un punto cui Fo dedica molta attenzione, fin dalla traduzione dell'*Eneide*, nella cui *Nota alla traduzione*, pp. lxxxviii-lxxxix – pur avvertendo di essersi «talvolta concesso qualche libertà nell'applicazione delle sinalefi (e, corrispettivamente, degli iati), e delle sineresi» – scrive: «Il mio maggiore impegno si è rivolto comunque a cercare un compromesso in virtù del quale, mentre il materiale verbale che traduceva un'opera di poesia veniva disciplinato in un parallelo sistema ritmico, l'obbedienza a ragioni metriche non costringesse a un italiano troppo inconsueto o aulico, fitto di troncamenti o analoghi *escamotages*». Cfr. la *Nota metrica* della traduzione catulliana, Fo 2018, pp. cxxxiv-cxxxv: «Sul piano prosodico mi sono avvalso liberamente di sinalefi e sineresi anche ardite (sebbene pur sempre limitate all'ambito di quanto, a mio gusto personale, suonava ragionevolmente praticabile in base all'italiano oggi in uso); e con analogia libertà ho talora fatto ricorso a casi di iato. In alcune circostanze, e specialmente con parole di peso sillabico ingente o nel recupero di ingombranti nomi propri dell'originale, ho valorizzato un accento secondario di parola, permettendomi la libertà di collocarlo in tempo forte ('sotto *ictus*')».

¹⁸ Pontani 1977, p. 630. Il relativo esametro è «L'odio e l'adoro. Perché ciò faccia, se forse mi chiedi». Le traduzioni pascoliane di Catullo figurano nell'introduzione alla sua celebre antologia scolastica *Lyra* (1895¹ con titolo *Lyra romana*; poi 1899², 1903³, 1911⁴), ma le cito da Pascoli 1965 (sezione seconda), p. 1654. Da vedere in merito anche, a p. 1655, il suo virtuosistico tentativo con Hor. c. I 11, dove analogamente la ricerca di monosillabi o parole ossitone utili a riprodurre gli *ictus* sui coriambi dell'*asclepiadeo* maggiore impegna duramente il poeta, costringendolo anche a cospicue variazioni sul contenuto, come nel caso di *quam minimum credula postero* reso con «l'oggi lo sai: non il domani, oh! no».

¹⁹ Morelli 2011, p. 66. Successivamente Morelli, anche in occasione della collaborazione con l'edizione di Fo 2018, ha assunto in merito un atteggiamento di maggiore apertura (espresso nella presentazione dell'opera presso il Liceo «Alessandro Volta» di Colle Val d'Elsa il 29 marzo 2019).

²⁰ Gardini 2014, pp. 23-24. La sua traduzione ricorre a forme chiuse sfruttando vari versi della tradizione lirica italiana, come da lui illustrato alle pp. 22-24.

²¹ In Quasimodo è qui di problematica scansione il distico inizia-

le (cfr. Pontani 1977, p. 635); vi si rispetta in compenso una finezza come il contrasto in giustapposizione *lux/nox* fra fine v. 5 e inizio v. 6, cui anche Fo ha posto particolare attenzione. Su Quasimodo e su Mazza traduttori di Catullo, vd. rispettivamente Morelli 2015 e Morelli 2018. Segnalo anche la traduzione di Andreoni Fontecedro 1993, p. 193. È singolare notare che, se si eccettuano le versioni di pochi carmi da parte sua e di Lodovica Radif 2002, si registra, nella tradizione delle traduzioni italiane di Catullo, una pressoché totale assenza di traduttrici (per occasionali presenze femminili in antologie scolastiche: Intoppa 2002, pp. 59, per Angela Cerinotti; 61, per Dorotea Medici; 65, per Pina Allegrini).

²² Scrupolosamente la imitò Pascoli traducendo i coliami del c. 22 (ora in 1965, p. 1651): «Suffeno, o Varo, codest'uom che sai bene,/ è uom di spirito, uom di garbo, uom di mondo:/ ma d'altra parte troppi versi fa; troppi!» etc. Cfr. anche nota seguente e contesto.

²³ Qualche altro esempio di valorizzazione della risorsa, da altri carmi in coliami nella traduzione di Fo 2018: c. 22, 3: «ma – sempre lui – fa mucchi e mucchi di versi»; 22, 8: «rigato a piombo e rifilato con pomice»; 22, 10: «Suffeno, quello, mungicacre ti sembra»; 31, 1 (con iato prima del trocheo finale): «Tu di penisole o Sirmione e di isole»; 31, 3-7 «per specchi limpidi ed abissi del mare,/ con quanta gioia e quanto lieto ti vedo.../ E quasi, che i bitini campi e la Tina/ lasciato ho, e te al sicuro trovo, non credo./ Oh, che c'è di più bello se, via le ansie». Un analogo atteggiamento tecnico si trova già nei coliami barbari con cui traduce il c. 22 Giovanni Pascoli (1965, p. 1651; cfr. nota precedente); qualche altro esempio da questa sua prova: «un bello spirito, un... non so che mi dire», «non è felice, come quando ne scrive:/ tanto egli gode in sé, tanto egli si ammira», «ma sono dentro la bisaccia, di dietro». Nelle citate *Regole di metrica classica*, come esempio di scansione barbara del coliambo Pascoli propone la traduzione di due versi di Cat. 8 (presentati con differenti cesure): *l'incipit* «Oh! póvero || Catúllò, è | ora, fá sénno» e (con doppia valorizzazione di un accento secondario) il v. 10: «Non séguitar chi | fúgge, non rovinárti» (2002, vol. II, p. 285).

²⁴ Una incostanza che peraltro ricorre anche in altri traduttori, ora vincolati da particolari ragioni di metro, come Acerbo 1978, Saggio 1997, Nuzzo 2015, ora non vincolati, come Quasimodo 1955, Ceronetti 1969, Mandruzzato 1982, Ramous 1983, Caviglia 1983, Guarracino 1991, Andreoni Fontecedro 1993, Chiarini 1996, Canali 1997, Paolicchi 1998. Rispettano invece in questo caso la costanza del traduttore Della Corte 1977 con «disperato», Paduano 1997 con «infelice», Gardini 2014 con «triste» e già approssimativamente Mazza 1962 con «misero» e «miseramente».

²⁵ Fo 2018, p. 1074.

²⁶ Vd. Fo 2018, p. 442: «questo *nos* può ben essere costituito dai due diversi *ego* in dialogo e conflitto, il Catullo alle prese con *l'ineptire* e l'altro che lo esorta a recuperare equilibrio». Nessuno dei principali traduttori italiani di Catullo percorre comunque questa via.

²⁷ Un analogo ammorbidimento lirico si coglie nelle pur eleganti traduzioni di Quasimodo 1955 (che però ha un verso in più,

in quanto distribuisce su due versi la traduzione del v. 9), e di Gardini (in endecasillabi).

- ²⁸ Analogamente, come sottolineava anche Morelli nell'incontro ricordato a nota 19, nel c. 25 la mimesi metrica di tipo barbaro ritmico contribuisce in modo notevole a evocare la straordinaria mollezza del cinedo, il suo effeminato 'portamento' nel corso delle sue rapinose spedizioni a danno di malcapitati alla sua presenza («Cinedo Tallo, molle più del pelo di un coniglio,/ di un midollino d'oca o anche di un lobo d'orecchiuccia [...]»). Traducono con doppi settenari Acerbo 1978 («Frocio Tallo più morbido del pelo del coniglio,/ del midollo dell'oca, del lobo dell'orecchio [...]») e Nuzzo 2015 («Tallo, checca più molle del pelo del coniglio,/ del midollo dell'oca, del lobo di un orecchio [...]») e anche nel loro caso la presenza di un metro ben determinato conferisce al carne una sua efficacia evocativa della mollezza del personaggio.
- ²⁹ In questo caso particolarmente importante perché riproduce allusivamente una analogia allitterazione del modello costituito da Euripide, *Medea* 3-4 (cfr. Fo 2018, p. 797).
- ³⁰ Tutti gli spondaici di Catullo sono resi con esametri spondaici (spicca c. 64,78-80, con tre spondaici di seguito) e mai, viceversa, viene coniato uno spondaico barbaro per un esametro non spondaico dell'originale. Da notare anche il meticoloso ricalco del famoso esametro olospondaico di c. 116, 3 *qui te lenirem nobis, neu conarere*, reso con l'olospondaico «con cui raddolcirti, sì che non tentassi». Il caso forse più eclatante di questa mimesi delle peculiarità metriche è il preciso ricalco dei faleci cosiddetti condensati nei due carmi relativi a Camerio, 55 e 58b (Fo 2018, pp. cxlvii-cliii, con scansione della traduzione). Fo li definisce «cameriani», perché propone una nuova interpretazione secondo cui, con essi, Catullo avrebbe voluto 'fare il verso' a una ipotizzata peculiarità compositiva del suo amico Camerio (Fo 2018, pp. 667-8).
- ³¹ Tali aggettivi hanno per lo più iniziale minuscola, come «eetèi»; per «Peliaci» Fo ha voluto introdurre un'eccezione in qualche modo motivata dall'importanza del riferimento al monte Pelio e dalla connessione con Pèleo: Fo 2018, pp. 796-7. Per il ricco apparato di paratesti, la traduzione di Fo si può anche rubricare fra quelle per cui Torop 2010, cap. 3 e p. 223, impiega la definizione di «traduzione metatestuale».
- ³² Nel contesto del nostro discorso suscita particolare interes-

se, per la sua natura ibrida, la soluzione adottata da Filippo Maria Pontani per la sua traduzione dell'*Antologia Palatina* (Torino, «Millenni» Einaudi 1978-1981): l'esametro viene reso con un esametro barbaro, e il pentametro con un endecasillabo.

- ³³ Sopra, al contesto di nota 18; la traduzione barbara di Fo 2018 è: «Odio e amo. Com'è che ci riesca forse ti chiedi./ Lo ignoro. Ma sento che riesce, e ci sto crocifisso.».
- ³⁴ Lo cito da Pascoli 1965, p. 1654.
- ³⁵ L'iperbato è peraltro un tratto che spesso contraddistingue le rese di Fo già dall'*Eneide*. Naturalmente ne risulta a volte in questi casi un'espressività sostenuta e più impegnativa per il lettore. Speciale attenzione è stata dedicata al v. 6 *heu miser indigne frater adempte mihi!*, riproducendo nel metatesto le analogie con minima variazione che lo collegano a c. 68a, 20 *abstulit. O misero frater adempte mihi* («me l'ha ghermita. O fratello a me infelice strappato...») e c. 68b, 92 *attulit. Ei misero frater adempte mihi* («ha arrecato. Ahi, fratello a me infelice strappato!»). Vd. Fo 2018, pp. lxiii s. e 2018c, pp. 72-73.
- ³⁶ Mounin 2006, p. 145. A proposito di fedeltà al prototesto e della nota «equazione 'traduttore = traditore'» si rinvia a Gamberale 2008, p. 145, con ulteriori rimandi bibliografici a Folena 1994 e Traina 1989.
- ³⁷ Mounin 2006, pp. 148-50.
- ³⁸ Per questa distinzione rinvio a Holmes 1995, pp. 247-52.
- ³⁹ *Online* sul blog «Nazione indiana» (<https://www.nazioneindiana.com/2015/01/02/lode-della-gelosia-di-saffo-secondo-lintegrazione-di-enrico-livrea/>). Qui la convivenza di professore e poeta (sua raccolta di esordio: *E fragile è lo stallo in riva al tempo*, Napoli, Edizioni d'lf 2012) produce un gesto interessante e provocatorio: Ventre recepisce una teoria di Enrico Livrea secondo cui l'ultima stanza dell'ode di Saffo andrebbe ricostruita a partire dalla problematica ultima stanza del c. 51 di Catullo, accoglie il testo da Livrea congetturato, e traduce di conseguenza. A proposito della famosa strofe dell'*otium* e del fitto dibattito che la riguarda (debitamente ripercorso nelle relative note), Fo 2018, pp. 646-7, ipotizza che essa ci abbia in qualche modo conservato la vera e propria risposta – in identico metro, su una sola stanza di monito e di malizioso ammiccamento – di Lesbia stessa alla traduzione saffica elaborata da Catullo anche a scopo di corteggiamento.