

FRANCESCA FAVARO, *Scrittori che traducono scrittori.*
Traduzioni 'd'autore' da classici latini e greci nella lettera-
tura italiana del Novecento, a cura di Eleonora Cavallini,
Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2017

A testimoniare, in un ventaglio di prospettive e metodologie, l'inesauribile fecondità dei classici quali fonte d'ispirazione nonché scaturigine di percorsi di ricerca, il volume *Scrittori che traducono scrittori*, curato da Eleonora Cavallini e frutto – non unico né ultimo – di un articolato progetto ancora *in fieri*, sin dal titolo suggerisce l'ampiezza (di fatto, mai misurabile appieno) dell'indagine riservata all'ambito in cui s'incontrano e compenetrano la creatività personale e l'esercizio – creativo anch'esso – di ciò che i Romani chiamavano *vertere*. Nell'introduzione alla raccolta (pp. VII-XXIX) la curatrice (che partecipa al volume proponendo un saggio su due poeti italiani, Cesare Pavese e Pietro Tripodo, traduttori di Ibico) dapprima illustra in modo efficace, pur nella voluta brevità, alcune rilevanti questioni sollevate, lungo i secoli, dalla pratica traduttoria, nella percezione della quale filtra, inevitabilmente, il sospetto di un qualche tradimento dell'originale (soprattutto se essa viene interpretata da scrittori restii all'imperativo filologico); la studiosa s'inoltra poi nella specificità dei saggi dai quali il volume è composto, dedicati ad autori del nostro Novecento che si siano misurati con un'opera della classicità. Capolavori del teatro greco, della poesia di Grecia e di Roma nonché della prosa latina – gli autori coinvolti sono Sofocle ed

Euripide, Ibcico e Pindaro, Virgilio, Orazio e il tardo Claudiano, Tacito – risuonano sulla pagina di Pirandello, di Pavese (attivo sul fronte della traduzione sia dal greco sia dal latino), di Sbarbaro, Pasolini e Quasimodo, di Leone Traverso, Giovanna Bemporad e Milo De Angelis. Di ognuno di loro, dei più celebri e dei meno noti (quantomeno a un ampio pubblico), vengono prese in esame versioni dalle lingue antiche sino ad oggi non assiduamente studiate.

Gli itinerari di cultura intersecantisi nel volume sono molteplici. Chi vi si accosti – in quanto specialista o da lettore – ha pertanto modo di ‘costruire’ la propria via ermeneutica e formativa scegliendo fra differenti contiguità tematiche. È così possibile seguire la ‘strada’ greca o quella latina, comparare le traduzioni che di una stessa opera siano state realizzate, in epoche differenti, da differenti autori o, ancora, seguire un singolo scrittore nelle sue varie prove traduttorie. Se la disposizione dei saggi si uniforma giustamente a un criterio cronologico, l’evidenza di tali campi d’indagine rende il volume un mosaico i cui tasselli, diversamente ‘componibili’, suggeriscono orizzonti critici diversamente suggestivi e stimolanti; a equilibrare quest’effetto di arricchente ποικιλία vale il *fil rouge* che collega, in una serie di corrispondenze e rifrazioni simile a un dialogo, tutti i saggi.

Inesauribile motivo di studi, come si è accennato, la cultura classica rappresenta in primo luogo, per gli scrittori impegnati nelle traduzioni analizzate nel volume, l’occasione per la ricerca, nonché per la scoperta, della propria autentica identità.

È quello che accade ad esempio all’autore cronologicamente a noi contemporaneo, Milo De Angelis, di cui si occupa Alessio Torino nel saggio *L’Acheronte nelle versioni di Milo De Angelis* (pp. 151-171). A partire dal *De raptu Proserpinae* di Claudiano sino all’attenzione dedicata al *De rerum natura* di Lucrezio, il poeta non solo segue una specie di «linea infera» (p. 164), nel difficile equilibrio sulla quale la mera traduzione si fonde e confonde con un’autentica ri-creazione, ma

altresì mette a nudo, come se dai versi classici ne traesse piena conferma, una tematica centrale della propria poetica, ossia l'«attrazione [...] per la donna dai tratti atletici, quasi virili» (p. 159). Ma l'incontro con questa donna 'ideale', significativamente, avviene nella dimensione «al di là dell'Acheronte» (p. 165), là dove si può sfiorare l'esistenza nel suo essere 'prima' delle caducità e imperfezioni terrene.

Nel tradurre in siciliano il *Ciclope* euripideo, Pirandello (che si avvale, pur conoscendo il greco antico, della versione italiana di Romagnoli), è mosso dall'intento di esplicitare quella che sente come un'appartenenza a una tradizione non italica e neppure siciliana, bensì greca. Sebastiana Nobili, il cui contributo *Pirandello traduttore dal greco* apre la raccolta (pp. 1-13), osserva che nel volgersi al dramma satiresco euripideo lo scrittore di Girgenti, convinto della verità di «una Sicilia definitivamente greca, ancestrale, primitiva e drammatica [...] cerca [...] di accreditarsi non come siciliano ma come greco, figlio della cultura classica e portatore dei suoi valori: senza poterlo dimostrare, afferma infatti che il mito del Ciclope è vivo nel folklore siculo poiché in Sicilia Omero ambientò la vicenda di Polifemo e di Ulisse, secondo una tradizione che risale a Tucidide» (p. 9). Il teatro in siciliano di Pirandello svela la nostalgia che l'autore avverte verso le proprie origini, intese in un significato che travalica la prossimità di stirpe: si tratta della nostalgia non solo verso una perduta *rusticitas* (sebbene senza dubbio egli apprezzi il personaggio del Ciclope, emblema di un semplice mondo rurale), quanto di «nostalgia della tragedia» (p. 12), uno dei massimi doni del mondo greco alla cultura occidentale.

Condivide con Pirandello l'interesse per il *Ciclope* euripideo un altro scrittore nato sul mare (ma, lontano dalla greca Sicilia, affacciato su altri colori e paesaggi d'onda): il ligure Camillo Sbarbaro, che pure 'si reca' in Sicilia proprio grazie al tramite del testo greco. Della sua traduzione si occupa Monica Lanzillotta nel

contributo *L'ultima opera in versi di Sbarbaro: Il Ciclope di Euripide* (pp. 77-92). Entro la generale fortuna che il dramma satiresco ottiene «nella prima metà del Novecento, grazie soprattutto a Romagnoli» (p. 77), l'attenzione riservata da Sbarbaro al *Ciclope* risulta particolarmente assidua. Nello 'specchio' dell'antico dramma anch'egli, alla stregua di Pirandello, ricerca qualcosa su di sé e al contempo qualcosa di sé intravede: l'impronta di un'origine non ancestrale, bensì interiore; «si sente fratello spirituale del tragediografo attico perché nel dramma satiresco vede messi in scena i propri grovigli interiori», dettati dal «complesso preedipico ed edipico» inevitabile in un bimbo rimasto privo della madre a soli cinque anni (p. 82). Nella sua interpretazione del *Ciclope*, Sbarbaro si mostra vicino ai Satiri, orfani di Sileno ed esposti, dal momento del loro approdo in Sicilia, all'oppressione del mostruoso Polifemo, figura del padre che respinge e allontana, nei cui confronti il figlio prova un viscerale rifiuto, nonché figura del tiranno (pp. 86-87).

Se il saggio di Monica Lanzillotta che si è appena considerato conferma quanto i capolavori della classicità esistano (e *resistano*, intatti nella loro forza), anche quando ad essi si sovrappongano codici culturali irriducibili all'epoca in cui vennero concepiti (quali una modalità di lettura psicoanalitica), l'appendice a sua firma, dedicata al tema del *Rapporto Sbarbaro-Pavese* (pp. 175-181), introduce nello scambio epistolare che si snodò fra il poeta ligure, traduttore anche dalle lingue moderne, e Cesare Pavese nel periodo in cui quest'ultimo fu un importante redattore di Einaudi. La collaborazione fra Sbarbaro e la casa editrice di Torino, duratura sebbene non del tutto serena, «inizia il 25 novembre 1941 e si conclude il 12 dicembre 1966. Lo scambio epistolare tra Sbarbaro e Pavese si dipana in un arco temporale che va dal 18 dicembre 1945 a fine gennaio 1948 e riguarda complessivamente diciotto missive» (p. 177).

Ansioso di definire un progetto editoriale comprensivo di buone traduzioni (fu dietro sua proposta che Sbarbaro accettò di occuparsi di *Germinal* per Einaudi), Pavese fu altresì traduttore in prima persona, dal greco e dal latino. Nel novero di un'attività iniziata ben presto, anche quale approfondimento del percorso di studi condotto al liceo, e poi costantemente coltivata, levigata e rimodellata sino ad assurgere ad autentica traduzione artistica, le precoci versioni delle *Odi* di Orazio patiscono, nel confronto con le versioni dal greco, un ridimensionamento critico: osserva Giovanni Barberi Squarotti che su di esse, realizzate da un Pavese assai giovane, grava l'autorevolezza stessa dell'autore tradotto, canonico, nell'insegnamento del latino, sin dal XVIII secolo, e dunque ritenuto una scelta non originale, bensì quasi obbligata e poco rilevante (*Le Odi di Orazio nella traduzione di Cesare Pavese*, pp.15-32, p. 16). Barberi Squarotti restituisce invece importanza, nello svolgimento dell'attività di Pavese, alle traduzioni oraziane, e ne sottolinea, con un'analisi accurata, sia le peculiarità, concernenti scopi e metodologie, sia le corrispondenze (addirittura anticipazioni) rispetto alle successive versioni dal greco. Mosso dall'intento di «trovare un equilibrio fra due poli: la risonanza e la levatura tecnica e culturale dell'architettura lirica da una parte, l'ironia oraziana e la *mediocritas* epicurea dall'altra» (p. 23), Pavese da un lato cerca «effetti anticheggianti», la cui funzione consiste nel conferire al testo una patina per così dire archeologica» (p. 23), dall'altro enfatizza «evidenza realistica e [...] coloritura espressiva attraverso l'introduzione di modi idiomati e forme colloquiali, dimesse o gergali», ottenendo in virtù di queste strategie espressive «l'attualizzazione e lo svecchiamento di Orazio in senso anticlassicistico» (p. 25).

Alla cura traduttoria tributata da Pavese a Ibico, lirico del VI secolo a.C., si dedica Eleonora Cavallini nel saggio, già citato, in cui lo mette a confronto con le scelte compiute, nell'impegno del medesimo 'agone' traduttorio, da Pietro Tripodo. La studiosa, esperta frequentatrice di Ibico anche per averne volto in

italiano l'intero *corpus* di frammenti, da subito rimarca quanto, per sua intrinseca, struggente intensità d'eleganza, Ibico sia arduo da avvicinare e imponga «ripensamenti e riscritture, quanto meno da parte di chi lo affronta essendo, a sua volta, poeta» (p. 127). Grazie alla ricostruzione di Eleonora Cavallini, la riflessione paveseiana su Ibico si delinea agli occhi del lettore nelle sue stesure private o condivise, qual è la traduzione – differente da quelle affidate ai quaderni – presente in una missiva diretta alla sorella Maria: l'unica cui il poeta riconosca, pur nella limitatezza di una destinazione familiare, «lo *status* di traduzione vera e propria» (p. 136).

Tradurre Ibico obbliga quindi a tornare sui propri passi, in un'approssimazione inesausta, che di continuo modifica e corregge la via. Talvolta, in una sorta di ausilio, a fungere per chi traduce da guida inconsapevole può essere un autore di un'epoca passata, che sia divenuto in qualche modo, a sua volta, un classico. Nell'esame delle strategie con cui traduce Ibico Pietro Tripodo, poeta irriducibile ai confini di una scuola o di un'ideologia e motivato invece dall'«esigenza di costruire una nuova identità letteraria, al di là di manifesti, programmi o parole d'ordine» (p. 138), Eleonora Cavallini rileva la possibilità di un influsso carducciano nella resa del fr. 7 Diehl. Per descrivere la luce – misteriosa e sfuggente alle parole umane – che dalle palpebre di Eros filtra ad avvolgere e colpire Ibico, Tripodo ricorre infatti nel secondo verso all'espressione «fra le ciglia da fiordaliso» (p. 141), in cui vibra un'eco di *Idillio maremmano* (*Rime nuove*, 1906): «come il fiordaliso (“ciano”), con il suo intenso colore azzurro, lampeggia «sotto i cigli vivi» (e forse grecizzanti) della Maria carducciana, così l'Eros di Ibico, grazie a Tripodo, si avvia verso inediti sviluppi» (p. 142). L'ipotesi – suggestiva – in base alla quale Carducci, tanto spesso tacciato di 'polverosa' erudizione, funge da tramite per la «nuova e moderna esperienza dell'Eros greco» elaborata da Tripodo (*ibidem*), non solo conferma la (per alcuni sorprendente) modernità del nostro

ottocentesco alfiere dei Classici, ma anche mostra i crocevia impreveduti in corrispondenza dei quali si accende la scintilla, nell'ambito della traduzione, del rinnovamento.

Ma tradurre i greci e i latini implica anche il confronto con la storia, o, per meglio dire, con le storie: quella dell'epoca di chi traduce e quella dell'autore tradotto.

Per la mediazione fra esigenze e condizionamenti della propria epoca ed esigenze, all'opposto, dell'epoca cui risale l'opera antica, risulta interessante la scelta di Leone Traverso traduttore di Pindaro. Paola Angela Bernardini osserva quanto sorprenda in positivo il fatto che «Traverso, in una prospettiva che supera certi limiti e certe chiusure dell'ermetismo, invita a considerare anche la dimensione storica nella quale operava Pindaro e la convenzionalità di un linguaggio richiesto dall'occasione: due cardini dell'interpretazione odierna del poeta di Tebe. L'esegesi perrottiana di una poesia fatta di "singole immagini", di atmosfere, di colori, è sempre presente, come è presente l'attenzione espressiva per il linguaggio pindarico ricco di immagini, metafore, allegorie, asperità sintattiche, l'*ordo verborum* complesso. Ma, soprattutto nella resa di alcuni passi (non molti a dire il vero), affiora nell'esegesi di Traverso il bisogno di inserire la figura del poeta nell'ambito della polis e della società per la quale egli componeva il carne celebrativo» (*Leone Traverso traduttore e interprete di Pindaro: l'esperienza ermetica ha lasciato il segno*, pp. 47-54, p. 51)

Filippo Tommaso Marinetti, ammiratore di Tacito poiché nei guizzi, trafiggenti e fulminei, della sua prosa ravvisa i segni della velocità e simultaneità presso i cui altari s'inchina devoto, quando traduce la *Germania* compie un'operazione di valore in primo luogo socio-culturale. Nonostante i Futuristi ostentino disprezzo per le istituzioni accademiche e museali, che cristallizzano la persistenza del passato nel presente e sono una zavorra nociva allo slancio ardito che

dovrebbe spingere verso l'indomani, esiste un passato cui egli si volge e che emula, ed è il passato di Roma. Come osserva Giusto Traina, la città *caput mundi* è per Marinetti ancora e per sempre patria, in virtù principalmente di una lingua capace di informare i secoli; in corrispondenza con questo nostalgico vagheggiamento, da traduttore di Tacito il capofila del Futurismo sceglie un lessico «che indulge all'icastico, all'immaginifico, al potente» (*Tacito futurista: Marinetti traduttore della Germania*, pp. 33-46, p. 40).

Giovanna Bemporad, la cui dedizione alla virgiliana *Eneide* viene studiata da Laura Vallortigara nel saggio «*Nel furore che mi teneva sveglia*» (pp. 107-122), cresciuta nel mezzo della retorica fascista, alla quale risultava ovviamente gradito il poema riguardante la fondazione di Roma, supera ben presto i limiti di un'interpretazione convenzionale e stereotipata. Quando il regime va ormai declinando, l'autrice sceglie, del poema virgiliano, «solamente gli episodi che, indisponibili a qualsiasi strumentalizzazione, si rivelino però capaci di restituire una concezione della poesia come forma pura» (p. 111); inoltre, è in grado di cogliere le ombre che s'addensano fra gli armoniosi esametri del poeta augusteo, la vibrazione del suo cordoglio, talvolta lieve, talaltra più manifesta, per l'incomprensibile pena che comunque afferra le creature e che porta i giovinetti a prematura morte: «*l'Eneide* torna ad essere, per Giovanna Bemporad, il poema dei vinti, nei confronti dei quali, tuttavia, non vi è alcun pietismo, alcuna compassionevole indulgenza: ogni singola morte è filtrata dal dolente sguardo lucido della poesia, restituita nella sua realtà fattuale e nel suo valore universale» (*ibidem*).

L'intensità sentimentale – da intendersi nell'ottica più nobile del termine, secondo quanto annota Giacomo Leopardi nello *Zibaldone* – tipica di Virgilio è ricercata anche da Salvatore Quasimodo allorché si volge al poema georgico che precedette la stesura dell'*Eneide*. Per Virgilio la terra è madre e dunque sacra; ad essa il *colonus*, che alla pari dell'esule troiano è *pius*, si deve avvicinare con mani

e con cuore puri, limpidi, consapevole di quanto ogni sua pratica – aratura, seminazione, potatura degli alberi e innesti – infligga alla natura una ferita e un dolore dal quale, tuttavia, nascerà poi altra vita. Il rispetto per piante e animali si tinge allora di una sfumatura rituale, liturgica: l'attività dell'agricoltore, dell'arboricoltore e dell'agricoltore, scandita da gesti pazienti e ripetuti, distilla il tempo in una devota circolarità: le azioni del contadino, in sintonia con lo scorrere delle stagioni, riecheggiano all'unisono con i battiti del suo cuore. Ed è in "ascolto dell'antica voce" udita e ri-cantata da Virgilio, ossia la voce primigenia della natura, che si pone Quasimodo; Maria Grimoldi osserva come il poeta siciliano si senta accomunato all'antico poeta dalla compassione (etimologicamente intesa) per tutti i viventi e attribuisca a chi scrive la funzione pacificante del mitico Orfeo, la cui cetra soave placava, di arpeggio in arpeggio, persino le belve feroci. Quasimodo, frequentando Virgilio, scopriva in lui «affinità di temi e motivi e un periodare ampio e disteso, un linguaggio concreto» (*In ascolto dell'antica voce. Il Virgilio mansuetus di Salvatore Quasimodo traduttore e interprete delle Georgiche*, pp. 55-76, p. 58). Spingendo l'indagine sin nei dettagli delle carte conservate presso il Fondo Quasimodo dell'Università di Pavia la studiosa individua la massima 'corrispondenza' esistente fra il poeta novecentesco e il poeta antico nella suggestione esercitata su entrambi dal motivo dell'incontro – di per sé pacificatore – fra natura cosmica e georgica: «Il poema didascalico rappresenta sia il macrocosmo di una cosmologia alla cui base stanno la dottrina atomistica di Epicuro e i quattro elementi della dottrina empedoclea, sia il microcosmo della realtà agreste. Quasimodo si immerge nella lettura del poema e si ritrova in questa duplice visione della Natura» (p. 62). L'interpretazione di Quasimodo, che Maria Grimoldi illustra facendola ruotare intorno ai quattro elementi archetipici – aria, acqua, terra, fuoco – e intorno a quello che potremmo definire il 'quinto elemento', ossia la poesia, rappresentata nel poema virgiliano dalla vicenda di Orfeo, di fatto

sottende la dialettica fra vita e morte, tema costante anche in Quasimodo poeta (e solo in Quasimodo poeta e traduttore). Lo scorrere di un fiume, ad esempio, è «come lo scorrere del tempo tra vita e morte, sotto il fiume c'è il regno degli Inferi, delle Ninfe, di Cirene e il regno dei morti in cui si trova anche Euridice che Orfeo tenta di riportare in vita. Sulla terra c'è la vita e ci sono i vivi 'attaccati' all'humus e alla loro umanità» (p. 71).

La poesia, si sa (ci ammonisce, a riguardo, la vicenda del cantore tracio) non preserva dalla morte. Tuttavia, in qualche modo, la supera: va oltre. Anche grazie a un singolo fiore, fiore che Quasimodo coglie – delicatamente, con dita trasparenti di pudore e riguardo – dagli esametri latini di Virgilio.

Un'identica sacralità è ciò che Pavese aspira a raggiungere attraverso Ibico, nel cui «intatto giardino delle Vergini [... egli percepisce] la manifestazione dell'elemento divino, la misteriosa e ineffabile presenza di un Nume che possiede l'esclusivo diritto di governare la Natura» (Eleonora Cavallini, cit., p. 135).

Sempre il sacro – un sacro che 'sa di uomo', vuole Pasolini, nella cui opera Sotera Fornaro indaga le presenze di Antigone (*L'Antigone di Pier Paolo Pasolini*, pp. 93-106). «In tutte le Antigoni pasoliniane (dall'Antigone mistica e suora dell'*Edipo all'alba* di gidiana memoria al personaggio della traduzione del 1960 fino all'Angelo-Antigone dell'*Edipo re* del 1967), è il passato positivo, la compassione, la pietà, la *sympilia*: Antigone, insomma, in Pasolini rappresenta l'arcaico, la tradizione rituale, che si oppone alla disgregazione e tiene unito il mondo» (p. 101). Il sacro, dunque, è qui l'elemento femminile, l'evocazione di un matriarcato che non si esercita nell'arbitrio e nella violenza dell'imperio, bensì nell'amore e nella compassione.

E il "sentire insieme", aspirazione degli antichi come di tutte le generazioni umane, è la forma del sacro ospitato sulla terra che maggiormente, nei nostri giorni, dovremmo coltivare, per difenderne la sopravvivenza contro gli oltraggi

delle grida vanamente ingiuriose. Il sussurro o il silenzio della compassione, legame fraterno per i mortali, sillaba un destino che gli antichi ci hanno suggerito e indicato. Nemmeno loro (pur tanto più grandi di noi, come sostenne Leopardi) riuscirono a raggiungerlo. Ma a questo destino diedero parole. Le continue traduzioni, rivisitazioni, re-interpretazioni di quelle parole ci rassicurano sulla nostra continuità. E ci offrono, insieme al dono della bellezza, qualcosa di più: speranza.

Su di noi.

Francesca Favaro
Università degli Studi di Padova