

Antonio IURILLI | **Orazio e le lingue del dominio
(Università di Palermo) | neolatino nell'età del libro antico**

Abstract: (Horace and the vernacular languages of Neo-Latin Europe in the age of the ancient book)

Quinto Orazio Flacco 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 that have been the subject of its *corpus* is therefore offered as a 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: *Quinto Orazio Flacco, Translations 16th-18th centuries, Publishing.*

Riassunto: 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 significativo della fortuna traduttoria 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.*

Dal 1535 (anno di edizione della prima traduzione, in Toscana) al 1800 le opere di Quinto Orazio Flacco sono state tradotte da ben quattrocentoquarantacinque autori, in prevalenza collocati geograficamente nel dominio neolatino.¹ È un numero, quello delle traduzioni, che ci consente di considerare Orazio un mito letterario dell'antichità latina: un mito che ha dominato le culture letterarie di tutta Europa soprattutto nella forma, appunto, della traduzione, una forma (sappiamo) che più di altre documenta la fortuna e il riuso di un autore all'insegna dei fondamenti aristotelici della *imitatio* e della *aemulatio*, e dunque secondo un rapporto dialettico fra lingua di partenza e lingua di arrivo, ben ricordando i versi immortali che lo stesso Orazio dedica, nell'*Ars Poetica*, alla traduzione: «Nec verbo verbum curabis reddere fidus interpres» (*Ars Poet.* 133-4).

Non è allora un caso che proprio dall'*Ars Poetica*, ovvero dal testo fondativo dell'esercizio letterario nelle culture dell'Occidente almeno dal Rinascimento in poi, ha inizio la fortuna traduttoria di Orazio nei volgari nazionali d'Europa. A stimolare le

¹ Cfr. Antonio Iurilli, *Quinto Orazio Flacco. Annali delle edizioni a stampa (secc. XV-XVIII)*, Genève, Droz, 2017, 2 tomi.

traduzioni dell'*Epistola ai Pisoni* è da una parte il bisogno di divulgare un testo fattosi appunto 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 su di un testo, appunto, ghiottamente polisemico; di saggiare la loro capacità di assimilare criticamente le regole espresse da Orazio nel linguaggio figurato della poesia.

E non è neanche un caso, allora, che la prima versione dell'*Ars Poetica* maturi a Venezia nel 1535 nel figlio diretto della lingua latina: nel volgare toscano, ma ad opera di un letterato veneziano, Ludovico Dolce. Il che certifica l'ormai acquisita egemonia linguistica del Toscano e la solida tradizione classicistica veneta in un'Italia classicista che aveva trovato qualche anno prima nel veneziano Pietro Bembo il fondatore della lingua letteraria su base toscana.¹

La stessa *ars versoria* diventa, anzi, 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 poetica che si prefigga la fedeltà al modello sia nel fluire delle parole, sia nel fluire armonioso del metro, rimanendo al riparo dall'infido esercizio 'barbaro'.

In questo culto cinquecentesco della traduzione non poteva non porsi la questione dell'identità del volgarizzatore: *interpretes*, 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 (*interpretes*), salvo a disattendervi 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.

Il valore di questo *primum* traduttorio in Volgare toscano è confermato, pochi anni dopo, dal *primum* di un Orazio completo che parla totalmente toscano, opera di Giovanni Fabrini, grammatico di origini toscane, il quale vanta di aver portato, con la sua traduzione, Orazio 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, e quindi capace di pareggiare, se non di competere, con i densi stilemi lirici del *Princeps lyricorum*.²

¹ *La Poetica d'Horatio tradotta per messer Lodovico Dolce*, in Vinegia, per Francesco Bindoni et Mapheo Pasini compagni, de mese d'agosto 1535.

² *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.

Il Fabrini concepisce infatti la traduzione come forma di ‘democrazia’ linguistica, destinata sia al mercato scolastico, sia al mercato dei nuovi *parvenus* borghesi, ormai incapaci di praticare il Latino. E proprio a due di essi, «mercantanti e cittadini fiorentini», è non a caso dedicata l’intera operazione editoriale che si spinge fino a mettere nella bocca di Orazio una colorita *allocutio ficta* in puro Toscano. Emerge così, netta, l’inclinazione a concepire i volgarizzamenti degli *auctores* come strumento di mediazione fra la grandezza linguistica del Latino e la competenza linguistica dei nuovi aggregati sociali, *in primis* degli aggregati cortigiani.

All’insegna dello stesso classicismo linguisticamente ‘patriottico’, anche in Francia nasce, pochi anni dopo la traduzione italiana, il primo volgarizzamento francese di Orazio, giudicato fra le più alte testimonianze del processo identitario della lingua francese nel Cinquecento. Protagonista del volgarizzamento, a riprova del suo valore precettivo nei confronti del classicismo europeo, è ancora una volta l’*Ars Poetica*. La traduce Jacques Péletier du Mans. Membro della Pléiade (una sodalità classicistica francese, sappiamo, infiammata da patriottismo culturale), Péletier concepisce la sua traduzione come contributo all’acceso nazionalismo linguistico dell’Accademia, legittimandolo proprio con quanto Orazio scrive in quell’Epistola a proposito del rinnovarsi ciclico delle lingue.¹

Da analoghi sentimenti patriottici nasce anche la prima traduzione completa di Orazio in lingua francese, concepita esplicitamente «per il bene della lingua nazionale». Lo scrivono nella *nuncupatoria* al re Enrico III i fratelli normanni Antoine et Robert le Chevalier sieurs d’Agneaux. L’opera esce a Parigi nel 1582, e quasi a voler rimarcare, anche tipograficamente, la parità fra originale e traduzione, i due testi si collocano su colonne affrontate.²

Anche in terra iberica il pur tardivo fiorire di volgarizzamenti oraziani ha come terreno di coltura l’interesse per l’*Ars Poetica*, un interesse alimentato dal confronto col classicismo italiano. Ben due sono, infatti, le traduzioni spagnole della *Lettera ai Pisoni* che vengono pubblicate, a distanza di un solo anno, alla fine del Cinquecento. La prima versione, in lingua castigliana, è quella in sciolti prodotta dal poeta-musicista malaguegno Vicente de Espinel.³ Quella traduzione ci porta in quella straordinaria fucina del classicismo spagnolo, consacrata soprattutto a Orazio, che fu la ‘Escuela Salmantina’, guidata da Fray Luis de León.

¹ *L’Art Poétique d’Horace, traduit de Latin en rithme Françoise. Moins et meilleur*, on le vend à Paris en la rue des Carmes à l’enseigne de l’homme saulvage chez Jean Granjehan, 27 VII 1541.

² *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. Jean de Beauvais, au Bellerophon couronné, 1588.

³ *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.

La seconda traduzione, in lingua spagnola, apparsa a Lisbona nel 1592, è quella di Luis Çapata de Chaves, che ci fa presagire la sensibilità barocca per una scrittura poetica ‘trasgressiva’.¹

E nella Spagna radicalmente cattolica si consuma, alla fine del secolo XVI, anche il riuso edificante di Orazio, ammesso, sia pure con pesanti *expurgationes* moralistiche, nel bagaglio retorico-stilistico delle scuole della Compagnia di Gesù. Ciò avviene grazie a una iniziativa editoriale che propone un Orazio in prosa spagnola: la *Declaración Magistral en lengua Castellana* del teologo Juan Villén de Biedma.²

Originale fin nella sua stessa denominazione (*Declaracion 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».³ 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, al punto che, come attesta Lope de Vega, lo si incontrava persino nelle scuderie. La *Déclaración Magistral* di Biedma non riuscì tuttavia ad affermarsi nelle scuole in quanto conteneva anche le odi oraziane licenziose, ritenute poco adatte all’apprendimento giovanile.

Ma è all’interno degli statuti letterari della civiltà barocca che le lingue nazionali neolatine vengono chiamate ad una più impegnativa verifica della loro capacità di emulare e magari superare la lingua madre. Segnalo, in proposito, come preambolo significativo di questa tendenza, la ‘sposizione’ volgare del *corpus* oraziano del filosofo calabrese Sertorio Quattromani, voce non secondaria della crisi del classicismo nella cultura letteraria italiana, in particolare in quel Mezzogiorno attraversato da inquietudini anticlassicistiche, 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

¹ *El Arte Poetica de Horatio, traduzida de Latin en Español por don Luis çapata señor de las villas y lugares del Cehel, 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.*

² *Quinto Horacio Flacco poeta lyrico latino. Sus obras con la Declaración Magistral en lengua Castellana. Por el doctor Villen de Biedma. Dirigido a Francisco Gonçalez 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.*

³ PALAU DULCET VI 642.

Colonna, Paolo Manuzio e attraverso le dispute letterarie che intrattenne con Ludovico Domenichi, Ludovico Castelvetro, Bernardino Rota e lo stesso Caro. Egli traduce Orazio in Toscano superando la dimensione classicistica di *imitator* per farsi *aemulator* e persino *interpres* del modello. In tal modo la lirica oraziana diviene laboratorio di ‘artifici’ nel quale cercare materiali per il nascente sperimentalismo metrico-retorico indotto dalla crisi dei modelli letterari rinascimentali o dal gusto per nuove, originali rimodulazioni. Analogo progetto mette in atto, in quegli stessi anni, un altro calabrese, Scipione Ponze, il quale affida all’ottava cavalleresca il compito di rinnovare l’interesse per l’*Ars Poetica*, sterilizzatosi nella rigida ‘regolarità’ dell’endecasillabo classico, erede dell’esametro latino.¹ È, quello di Ponze, un volgarizzamento maturato in un territorio, il Mezzogiorno d’Italia, sensibile a un *revival* dell’epica cavalleresca in chiave antiturca fortemente presente nella cultura letteraria di quelle terre, esposte, come sappiamo, al pericolo turco.

Ora, proprio in questo particolare contesto Ponze elegge l’ottava rima (il metro, appunto, dell’*epos* cavalleresco) a metro sperimentale di traduzione dell’esametro oraziano, motivando la scelta 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. Sono, insomma, questi, i segnali dell’irrompere sulla scena culturale europea di un Orazio ‘barocco’.

Su questa nuova prospettiva del rapporto delle lingue volgari con un classico dell’antichità convergono nel dominio neolatino, a Seicento appena iniziato, la cultura letteraria italiana e quella spagnola con due cretomazie di traduzioni oraziane non a caso uscite, nello stesso 1605, in Italia e in Spagna: due cretomazie di versioni liriche oraziane prodotte in due nazioni, l’Italia e la Spagna, che avevano, in quel momento delle loro civiltà letterarie, non poche ragioni per rileggere sia il *princeps lyricorum*, sia il teorico della poetica.²

E che Orazio, con la sua rigogliosa polimetria, con la varietà alessandrina, ma anche con la densità etica della sua lirica, fosse territorio eletto di uno sperimentalismo spinto ben oltre l’*aemulatio* classicistica e contagiato dalle pulsioni rifondative dell’incipiente barocco letterario, già lo aveva dimostrato il pur defilato virtuosismo metrico della traduzione di fine secolo di Giovanni Giorgini, in una polimetria che sembra voler sfidare, alla fine del secolo, la ‘regolarità’ dell’endecasillabo sciolto, e

¹ *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 necessarii e con le regole. Opra utilissima a gli studiosi della Poetica*, In Napoli, appresso Gio. Iacomo Carlino e Costantino Vitale, 1610.

² Cfr. rispettivamente: Pedro Espinosa, *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 ; Giovanni Narducci, *Odi diverse d’Orazio vulgarizzate da alcuni nobilissimi ingegni, raccolte per Giovanni Narducci da Perugia*, In Venezia, per Gerolamo Polo, 1605.

riproporre i metri ambiti da una letteratura cortigiana pronta ormai a recepire il funambolismo della lirica barocca. L' *aemulatio* manda con Giorgini inequivocabili segni di irreversibile evoluzione in *interpretatio*.¹ E proprio la *varietas* tonale dell'Orazio lirico e dell'Orazio «satiro» catalizza la sperimentazione poetica all'interno dell'estetica barocca adiacente ai centri più sensibili alla ridiscussione del classicismo, trasformando la traduzione in 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.

È evidente nella cretomazia spagnola curata da Vicente de Espinel l'influsso del classicismo italiano sulla scuola salmantina, propiziato soprattutto dalla rilevante presenza nella cultura letteraria iberica del Cinquecento di classicisti italiani, fautori del recupero della lirica oraziana nell'ambito del classicismo manieristico. Bernardo Tasso, con le sue *Ode* (1560) ibridate di petrarchismo bembista, ma non meno ispirate alla lirica classica (e *in primis* oraziana), non è certo l'unico né il più rilevante degli esempi che si possono fare di questa tendenza, ma è significativo che attraverso il suo esercizio poetico il classicismo spagnolo, presso il quale Bernardo era ben noto per il suo sodalizio con Garcilaso de la Vega maturato negli anni Trenta alla corte napoletana di Pedro de Toledo, si riappropri di Orazio, dando prove quanto mai efficaci di assimilazione poetica, peraltro presenti già un secolo prima nelle consapevoli assonanze oraziane del Marchese di Santillana, e movimentando un mercato editoriale pronto a recepire un flusso duraturo di versioni oraziane nei vari idiomi iberici.

Ci portano invece in un laboratorio poetico di schietta ascendenza marinistica le stravaganze metrico-retoriche che costellano la versione in volgare toscano 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, nel Leporeo, inventore dei 'leporeambi', la possibilità di coesistenza fra aspirazione alla *aemulatio* (definita con termine audace, «miglioramento») e fedeltà all'originale.² La sua elaborazione metrica, equidistante sia dall'ottava (il metro della parafrasi), sia dall'endecasillabo sciolto di tradizione classicistica (il metro della *interpretatio*), è un estroverso sincretismo a base endecasillabica predisposto all'accensione funambolica di eccentrici verbalismi, di rime, di assonanze. A tal fine l'autore escogita un metro relativamente originale, che si discosta sia dall'ottava, tipica della parafrasi in versi, sia dall'endecasillabo sciolto di tradizione classicistica: è un metro a base endecasillabica, ma predisposto all'accensione funambolica di eccentrici verbalismi, di rime, assonanze, consonanze che rinviano al modello dei 'leporeambi', escogitato, appunto, dall'autore.

¹ *I Cinque Libri dell'Odi di Oratio Flacco. Detti in Canzoni, Sestine, Ballate, e Madrigali Dal Sig. Gio. Giorgini da Jesi*, In Jesi, appresso Pietro Farri, 1595.

² *Arte Poetica di Q. Horatio Flacco tradotta da Lodovico Leporeo. Dedicata al Molto Illustre Signore Vincenzo Costaguta*, In Roma, per Francesco Corbelletti, 1630.

Impone una deroga ai limiti tematici e territoriali che, fin dal titolo, mi sono imposto (una deroga che concorre a meglio definire l'impegno traduttorio di un classico nel dominio neolatino) una importante iniziativa editoriale che emerge dalla pleora di riusi di Orazio che segnò il 'suo' secolo: quel Settecento che non a caso fu definito «il secolo di Orazio». Si tratta di una 'traduzione' in musica del *Carmen saeculare*, che si appoggia su una traduzione letteraria della stessa opera.

Nel 1779 l'italiano Giuseppe Baretto produsse una traduzione in prosa inglese del *Carmen Saeculare* di Orazio modellandola su una 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), introducendo sostanziali varianti rispetto alla *vulgata* del testo. Il *Carmen Saeculare*, del resto, godeva in quel momento una particolare fortuna in terra inglese con la sua tensione etica e con i valori civili che la rinata ideologia neoclassico-imperialistica vi leggeva.¹

L'operazione aveva di fatto reso il *Carmen Saeculare* atto a trasfigurarsi in un vero e proprio oratorio profano, disponibile alla trasposizione musicale. Baretto concepì appunto la traduzione in funzione del pubblico medio-borghese delle affollate sale teatrali londinesi e, forte proprio dell'aforisma oraziano «Verba loquor socianda chordis» (*Carm.* IV 9 4), cercò di favorire con la traduzione l'ibridazione dei linguaggi verbale e musicale sui versi del più cantabile dei lirici latini: ibridazione che compì producendo la relativa partitura musicale il francese, ma di origine scozzese, François André Danican Philidor.

La versione barettoiana del *Carmen Saeculare* fu quindi accompagnata dalla tromba, dal corno, dal flauto, dall'oboe, dal violino, dalla viola e dal fagotto, mentre la parte vocale fu affidata al soprano, contralto, tenore, basso. Il pubblico mostrò di gradire l'iniziativa barettoiana 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, spesso indebitato, approfittò. Fu proprio lui a vendere, per desiderio di profitto, la partitura all'imperatrice Caterina di Russia.

Un estremo segno, questo, di come Orazio, esercitando un'amabile dittatura etica e artistica, abbia mediato gli orgogli identitari di un'Europa in perenne conflitto nel territorio incruento della competizione linguistica.

Bibliografia

DIDASCALIE IMMAGINI

n° 27 *La Poetica d'Horatio tradotta per messer Lodovico Dolce*, in Vinegia, per Francesco Bindoni et Mapheo Pasini compagni, de mese d'agosto 1536

¹ Giuseppe Baretto - François-André Danican Philidor. *The Introduction to the Carmen Seculare of Horace as Set to Music by Philidor in Conjunction with Baretto*, London, [s.e., 1779?].

- n° 34 *L'opere d'Oratio poeta lirico comentate da Giovanni Fabrini da Figline 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
- n° 53 *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 necessarii e con le regole. Opra utilissima a gli studiosi della Poetica*, In Napoli, appresso Gio. Iacomo Carlino e Costantino Vitale, 1610
- n° 90 Giuseppe Baretti - François-André Danican Philidor. *The Introduction to the Carmen Seculare of Horace as Set to Music by Philidor in Conjunction with Baretti*, London, [s.e., 1779?]



