



I traduttori di Omero: da Livio Andronico a Vincenzo Monti

Guatolo torvo il pieveloce Achille

di Alessandro Iannucci

I classici sono sempre contemporanei anche perché costantemente tradotti e adeguati a lingua e codici culturali del presente. In traduzione Dante può apparire a un anglofono ben più attuale e leggibile rispetto a un lettore italiano che, viceversa, senza l'ostacolo della lingua originale può apprezzare le tragedie di Shakespeare come torbidi e avvincenti episodi del *Trono di Spade*. Questo paradosso è ancora più forte per lingue scomparse, come il greco e il latino, e per opere diventate canoniche anche attraverso traduzioni come i poemi omerici. Traduzione è soprattutto appropriazione di un'altra cultura, rimodellata nella lingua di destinazione. Una storia della traduzione, e non solo di Omero, potrebbe iniziare dall'adattamento in latino della *Odissea* di Livio Andronico, poeta romano di origine magnogreca. Gran parte della letteratura latina, da Plauto a Virgilio, dipende da originali greci, a volte solo modelli ma spesso veri palinsesti su cui riscrivere piuttosto che tradurre, come fa Catullo con Saffo.

La lunga vicenda della presenza di Omero nella tradizione europea inizia proprio con la mediazione del latino. Una stringata versione in 1070 esametri dell'epoca di Nerone, la cosiddetta *Iliade latina*, conosce un'enorme fortuna nel medioevo ed è l'unica forma di trasmissione del poema fino all'età umanistica quando la riscoperta del greco favorisce numerose traduzioni latine del poema, dalla prima di Demetrio Calcondila (1488) fino a quella in prosa di Lorenzo Valla (1497). Le prime versioni in lingua italiana, tra cui quella di Giambattista Tebaldi (1620), adottano la forma in ottava rima tipica dei poemi eroici, ma è solo nella cultura del Settecento che Omero inizia ad assumere un ruolo fondativo e paradigmatico. Mentre Bentley porta a compimento i metodi della filologia classica anche attraverso lo studio di Omero, Vico ne inaugura una lettura antropologica nella *Scienza Nuova*, nel III libro intitolato *Della scoperta del vero Omero* in cui sostiene, in anticipo con il novecento, la tesi che un poeta Omero non fosse mai esistito e che i poemi raccogliessero le tradizioni orali di rapsondi.

Nell'ampia serie di esperimenti di traduzione che si diffondono in tutta Europa, spiccano quella di entrambi i poemi di Alexander Pope, tra il 1715 e il 1726 e, in Italia, la famosa versione in prosa dell'*Iliade* di Cesarotti, tra il 1786 e il 1954, ricordata da Foscolo nella premessa alla sua traduzione del canto I nell'*Esperimento di traduzione dell'Iliade* (1807) perché, riguardo a Omero, l'"ingegno sommo de' nostri tempi, che poteva egregiamente tradurlo, elesse d'imitarlo". Nelle note *Su la traduzione del cenno di Giove*, in appendice allo stesso *Esperimento*, Foscolo si pone modernamente il problema teorico tipico della traduzione: come far rivivere le immagini, lo stile e, romanticamente, le passioni del testo originale nella propria lingua. Anticipa così di almeno due secoli il dibattito, oggi fervente, su cosa sia la traduzione, in perenne bilico tra l'impossibile esigenza di ricreare il codice originario attraverso il sistema linguistico di destinazione e la necessità, viva specie nelle cosiddette traduzioni d'autore, di realizzare una forma autonoma e complementare rispetto al testo di partenza in cui la traduzione è uno dei modi dell'imitazione, una delle infinite possibilità di riscrittura di un'opera letteraria. L'*Esperimento* di Foscolo è dedicato a Monti che in quegli stessi anni si accingeva a tradurre l'*Iliade* mentre Pindemonte lavorava all'*Odissea* che sarà poi pubblicata nel 1822. Foscolo comprende che l'operazione di Monti avrà successo e che gli spetterà la palma di miglior traduttore: proprio per questo dichiara di mettersi al servizio del testo per difenderlo dalle deformazioni di cui già intravede gli effetti e definisce il proprio lavoro "una fatica che spendo più per amor di Omero che della fama". L'esperimento si chiude o fallisce. Le carte di Foscolo brulicano di tentativi di traduzione, tutte relative ai primi dieci canti – di cui fu pubblicato solo il terzo nel 1821 sulla *Antologia* – e malamente raccolte e ricopiate dal copista Golla nel 1826, l'anno che precede la sua morte.

La traduzione dell'*Iliade* in endecasillabi di Vincenzo Monti invece si completa rapidamente: iniziata nel 1806 è pubblicata tra il 1810 e il 1811 e poi, in forma definitiva, nel 1825. Monti si basava su versioni latine meritandosi per questo l'indelebile marchio da parte dello stesso Foscolo di "gran traduttore dei traduttori d'Omero". In realtà, la ricerca di una maggiore aderenza al testo originale ha probabilmente mosso la continua revisione di Monti che, nei suoi anni ferraresi (1771-1778), aveva studiato greco sotto la guida di Gerolamo Ferri di Longiano. In ogni caso questa traduzione è a un tempo espressione e testimonianza di quella cultura neoclassica che si diffonde in tutta Europa sull'influenza delle teorie estetiche di Winckelmann, realizzate in Italia soprattutto dall'arte di Canova. Una complessiva rappresentazione del bello ideale, basato sulla proporzione delle forme, l'equilibrio

con Omero ha ben poco a che fare. Con il neoclassicismo, in definitiva, inizia a diffondersi un gusto e una presenza del classico produttiva ancora oggi, in età postmoderna. La limpida traduzione di Monti, contrariamente a quella tormentata di Foscolo, riesce a realizzare quanto le precedenti riscritture settecentesche non erano ancora riuscite a fare: rendere il testo di Omero autonomo e fruibile in una lingua contemporanea, indipendentemente dal testo greco. Basta la lettura dei primi versi per verificarne i codici culturali, profondamente distanti da quelli originali ma assolutamente espressivi di una familiarità con i classici che possiamo ancora riconoscere: "Cantami o Diva, del Pelide Achille / l'ira funesta che infiniti addusse / luttu agli Achei". Viceversa Foscolo sceglie di confermare "ira" come prima parola del poema: «L'ira, o Dea, canta del Pelide Achille / che orrenda in mille guai trasse gli Achei» ed è costretto, come un filologo moderno ad annotare la propria traduzione per giustificare: "L'indole italiana vorrebbe *cantami, o Dea*; ma vedo altresì che *Ira* è la prima parola del Poema come n'è elemento, e che la venerazione di tutti i secoli per questo verso meritava che ad ogni patto non fosse spezzato come tutti fanno".

I confronti potrebbero continuare; basti qui ricordare i versi 169-170 in cui scoppia l'ira di Achille, che Foscolo traduce con accenti vibranti, ben oltre l'originale greco di cui, come dichiarato, intendeva riproporre le passioni, qui però amplificate dall'*ethos* romantico del traduttore: "Guatolo torvo il pieveloce Achille: / 'Ahi vestito di frodi e di impudenza!". La debole, al confronto, versione montiana colloca lo scoppio d'ira di Achille in un altro tempo, grazie al passato remoto. L'arroganza e l'inganno dell'Agamemnone di Foscolo, una sorta di ghigno terribile in cui immaginiamo i volti dei suoi molti nemici, sono qui più congruamente "inverecconda" che latinizza il tenore formulare della scena ed è spiegata come "avarizia": "Lo guatò bieco Achille, e gli rispose: / 'Anima inverecconda, anima avara".

Proprio questi diversi esiti rappresentano un singolare e frequente paradosso: la trappola in cui rischiano di cadere i traduttori spinti dalle migliori intenzioni. Da un lato, le scelte e il serrato confronto con la lingua che intende restituire portano Foscolo, guidato al solito da una smisurata passione, a rappresentare personaggi vividi e romantici e irrimediabilmente estranei al testo di partenza. Dall'altro, la conoscenza minima dell'originale e la straordinaria capacità creativa nella lingua di destinazione, unite a una complessiva familiarità coi modi di rappresentazione e l'iconografia del proprio tempo, consentono a Monti di riprodurre un'immagine comunque più vera e autentica. O quanto meno non troppo diversa da quella elaborata dai circoli dei dotti ed eruditi che, allora come oggi, erano e sono convinti di averne l'unica possibile chiave d'accesso attraverso l'esclusivo e continuo colloquio con la lingua originale. Una lingua spesso "disincarnata", come sostiene ora Diego Lanza, in cui male si interpretano i Greci "ricostruiti a misura di scrupoloso grecista" che meglio sarebbe stato dimenticare.

La traduzione dell'*Iliade* di Vincenzo Monti è stata per i suoi contemporanei e per i lettori di gran parte del Novecento un testo straordinariamente attuale e godibile che sembra inaugurare la categoria del *long-seller* ed è ancora disponibile in recentissime edizioni. Monti "poeta dell'orecchio e privo di cuore", nel feroce giudizio del giovane Leopardi, non è soltanto testimonianza letteraria importante della cultura italiana del neoclassicismo. La sua *Iliade* deve essere letta attraverso la linea che da Winckelmann a Canova, passando attraverso Quatremère de Quincy, riscopre i classici nella loro materialità di oggetti, di monumenti, di visibilità e concreta manifestazione che va ben oltre una tradizione esclusivamente letteraria e filologica.

alessandro.iannucci@unibo.it

A. Iannucci insegna documentazione e bibliografia della tradizione letteraria classica all'Università di Bologna



I libri

Diego Lanza, *Interrogare il passato. Lo studio dell'antico tra Otto e Novecento*, Carocci, 2013

Vincenzo Monti, *Iliade di Omero*, Rizzoli 1990

e l'armonia, la ricerca esasperata di razionalità e governo delle passioni accomuna lo stile di Canova a quello di Monti. In opere come la celebre statua di *Paride* (1810), apprezzata da Quatremère de Quincy, sembrano riaffiorare proprio i versi di Monti a proposito dell'eroe: "bello, siccome un dio". Vale la pena ricordare che, fino al radicale rinnovamento degli studi negli anni sessanta dello scorso secolo, questa ricostruzione della classicità è stata continuamente riproposta nei termini di radici e modello culturale, anche attraverso la persistenza dell'immaginario costruito dalla traduzione di Monti, a lungo presente nelle antologie e nelle edizioni scolastiche. D'altra parte proprio il neoclassicismo, e opere rivolte a un'ampia fruizione come quella di Monti, hanno avuto il merito di restituire i classici alla cultura europea. In precedenza, greci e latini erano autorevole modello conosciuto quasi esclusivamente attraverso testi letterari. Coltivati da ristrette cerchie di eruditi cui solo Nietzsche aveva osato opporsi, i classici erano fruiti esclusivamente dalle élites e in originale, senza la necessità di mediazioni.

Il Neoclassicismo inaugura una nuova stagione, di cui siamo tuttora parte, in cui la permanenza dei classici nell'immaginario è piuttosto garantita da arti visive: statuaria e pittura nell'Ottocento, oggi il fumetto e il cinema. La funzione di modello diventa pervasiva al punto che la nuova arte sembra imitare non più la natura o la realtà ma se stessa, le ritrovate opere di una tradizione figurativa ritenuta autorevole. Questo stesso principio spingerà un secolo dopo un autore come Joyce ad assumere l'archetipo narrativo dell'*Odissea* per raccontare una lunga, interminabile giornata di una persona qualunque nella Dublino di inizio Novecento nell'*Ulisse* che