



TESTO A FRONTE

Rivista semestrale di teoria e pratica della traduzione letteraria

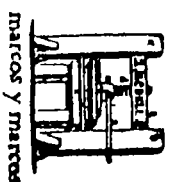
Comitato direttivo

Franco Buffoni, Allen Mandelbaum, Emilio Mattioli, Gianni Puglisi

Comitato scientifico

Friedmar Apel, Luca Canali, Carlo Carena
Gianni D'Elia, Tullio De Mauro, Gabriele Frasca, Giovanni Giudici,
Valerio Magrelli, Pietro Marchesani, Henri Meschonnic,
Jacqueline Risset, Luigi Russo, Cesare Segre,
Giuliano Soria, Maria Luisa Spaziani,
George Steiner, Lawrence Venuti

Numero 37 - Anno XVIII - dicembre 2007



marcos y marcos

Direttore responsabile
Franco Buffoni

Capi redattori
Edoardo Zuccato, Paolo Proietti

Redazione
Federico Bortolini, Daniele Gigli, Astrid Hopfgartner
Uberto Motta, Chiara Prada
email: testoafrente@iulm.it

Autorizzazione n. 877 del Tribunale di Milano
del 14-12-1989

Redazione e Amministrazione:
Marcos y Marcos, Via Ozanam 8, 20129 Milano
telefono: 02 29515688; fax: 02 29516781
sito internet: www.marcosymarcos.com
email: posta@marcosymarcos.com

Abbonamento annuo
Italia euro 35,00
Estero euro 45,00

Versamento sul ccp 27180207 intestato a Marcos y Marcos
Via Ozanam 8, 20129 Milano

Gli abbonamenti decorrono dal gennaio di ogni anno.

L'abbonamento nel corso dell'anno dà diritto a ricevere il numero arretrato.

“Testo a fronte” è curato dalla Sezione di Comparatistica dell'Istituto di
Arti, Culture e Letterature Comparete della Libera Università di Lingue
& Comunicazione IULM di Milano.

SOMMARIO

5	PETER KOFLER <i>La sostituzione negata: metafora e traduzione nel Romanticismo tedesco</i>
23	FEDERICO CONDELLO <i>Pasolini traduttore di Saffo: note di lettura</i>
41	FRANCO BUFFONI <i>L'Orazio scozzese di Allan Ramsay</i>
49	ORAZIO <i>Carminum Liber, 1, 9</i> <i>Nelle versioni di John Dryden, Piero Bigongiari e Claudio Damiani</i>
57	VINCENZO SALERNO <i>The Freedom of Spirit. Philip Francis traduttore di Orazio</i>
71	ORAZIO <i>Carminum Liber, 1, 5</i> <i>Nelle versioni di Henry Rider, Sir Richard Fanshawe, John Milton, Thomas Creech, Philip Horneck, William Duncombe, Henry Coxwell, Allan Ramsay, Thomas Chatterton, Christopher Smart, Philip Francis</i>

Orazio

CARMINUM LIBER, 1, 9

Nelle versioni di John Dryden, Piero Bigongliari e Claudio Damiani

Carminum Liber, I, 91

Vides ut alta stet nive candidum
Soracte² nec iam sustineant onus
silvae laborantes geluque
flumina constiterint acuto?
Dissolve frigus ligna super foco
large reponens atque benignius deprome quadrimum Sabina,
o Thaliarche³, merum diota.⁴
Permitte divis cetera, qui simul
stravere ventos aequore fervido deproeliantis, nec cupressi
nec veteres agitantur omni.
Quid sit futurum cras fuge quaerere, et
quem Fors dierum cumque dabit,
lucro adpone, nec dulcis amores
sperne puer neque tu choreas,
donec virenti canities abest
morosa. Nunc et campus⁵ et areae
lenesque sub noctem susurri
composita repetantur hora,
nunc et latentis proditor intumo
gratus puellae risus ab angulo pignusque dereptum lacertis
aut digito male pertinaci.

John Dryden

Horace, Lib. 1, Ode 9^o

I

Behold yon mountain's hoary height
Made higher with new mounts of snow;
Again beheld the winter's weight
Oppress the labouring woods below;
And streams with icy fetters bound,
Benumbed and cramped to solid ground.

II

With well-heaped logs dissolve the cold,
And feed the genial hearth with fires;
Produce the wine that makes us bold,
And sprightly wit and love inspires:
For what hereafter shall betide,
God, if 'tis worth his care, provide.

III

Let him alone with what he made,
To toss and turn the world below;
At his command the storms invade,
The winds by his commission blow;
Till with a nod he bids 'em cease,
And then the calm returns, and all is peace.

IV

Tomorrow and her works defy,
Lay hold upon the present hour,
And snatch the pleasures passing by,
To put them out of Fortune's power;

Nor love, nor love's delights disdain:
Whate'er thou ge'st today is gain.

V

Secure those golden early joys
That youth unsoured with sorrow bears,
Ere with 'ring time the taste destroys
With sickness and unwieldy years!
For active sports, for pleasing rest,
This is the time to be possessed;
The best is but in season best.

VI

The pointed hour of promised bliss,
The pleasing whisper in the dark,
The half-unwilling, willing kiss,
The laugh that guides thee to the mark,
When the kind nymph would coyly feign,
And hides but to be found again:
These are joys the gods for youth ordain.

Vedi come per alta neve

Vedi come per alta neve candido
il Soratte si levi e al peso pieghino
le selve affaticate e per il gelo acuto
i fiumi si siano fermati.

Sciogli il freddo posando frettoloso legna sul
fuoco, e versa dall' anfora sabina,
o Taliarco, più copioso
il vino schietto vecchio di quattro anni.

Lascia il resto agli dei che all' unisono pacano
i venti infuriati col mare burrascoso, ed ecco,
né i cipressi
né i vecchi frassini più si agitano.

Non chiedere quanto il futuro ha in serbo, quali
siano i giorni che Fortuna
porgerà, tu apponili a guadagno,
non sprezzare, fanciullo, i dolci amori

e le danze, finché dal fior degli anni lungi
è la tarda canizie. Ora il campo
e l'arena e lievi nella sera serena
si ripetano i sussurri,

ora grato da un angolo nascosto l' ingannevole riso si riveli
di una fanciulla e il pegno che ha sgusciato
via dal braccio o che il dito non trattiene.

Vedi come sta candido

Vedi come sta candido per alta
neve il Soratte, e come i boschi stanchi
più il peso non sopportino, e costretti
dal gelo acuto si fermino i fiumi.

Sciogli il freddo aggiungendo in abbondanza legna sul focolare, o
Taliarco,
e più benigno spilla dalla botte
sabina il vino vecchio di quattro anni;

e agli dei lascia il resto, perché quando hanno calmato i venti che
combattono sul mare che ribolle, né i cipressi
né i vecchi ormi si muovono più.

Non domandare cosa ti riserbi
il domani, e considera un acquisto ogni giorno che il fato ti darà;
né voler disprezzare i dolci amori

e le danze, finché sarà lontana
da te fiorente l' odiosa canizie.

Ora il Campo e le piazze e i sussurri verso sera ad un' ora prefissata
si ricerchino, e il riso traditore
della fanciulla nascosta in un angolo,
e il braccialetto a lei strappato, e il dito che soltanto per gioco resi-
steva.⁷

Vincenzo Salerno

THE FREEDOM OF SPIRIT. PHILIP FRANCIS TRADUTTORE DI ORAZIO

*Inceptis gravibus plerumque et magna professis,
Purpureus, late qui splendet, unus et alter
Adsuitur pannus...*

Orazio, *Arts Poetica*, vv. 14-16

Your opening promises some great design
And shreds of purple with broad lustre shine,
Sew'd on youe poem...

Philip Francis

Nelle *Conjectures on original Composition* – saggio del 1759, artisticamente presentato sotto forma di epistola all'indirizzo di Samuel Richardson – Edward Young, elencando quelle che a suo giudizio dovevano essere le necessarie "predispizioni" d'animo di chi si accingeva ad imitare la "divina *Iliade*", così commentava:

He that imitates the divine *Iliad*, does not imitate Homer, but he who takes the same method, which Homer took, for arriving at a capacity for accomplishing a work so great. Tread in his steps to the sole fountain of immortality; drink where he drank, at the true Helicon, that is at the breast of Nature: imitate; but imitate not the *composition*, but the *man*. For may not this paradox pass into maxim? "The less we copy the renowned ancients, we shall resemble them more".¹

A partire dalla metà del XVIII secolo, la discussione dei concetti di *originality* e *imitation*² ritorna, con una certa frequenza, in molti degli scritti trattanti questioni di teoria letteraria – e, di rimando, problematiche metodologiche legate all'*Art of Translating* – nei quali si registra un sostanziale cambio di tendenza per ciò che concerne

NOTE

¹ Il testo, in strofa alcaica, segue l'edizione delle *Opere di Quinto Orazio Flacco*, a cura di Tito Colanarino e Domenico Bo, Torino UTET, 1957, pp. 246-249. Dove non diversamente indicato, le note ai testi sono mie. (Ndc)

² Il Soratte – oggi Sant'Oreste – è, dopo il monte Albano, la cima più alta del Lazio.

³ Talarco è il dedicatario del componimento, ma il nome risulta, chiaramente, fittizio. L'interpretazione è duplice: può significare "re del gioioso banchetto", oppure essere un derivato dal verbo greco γάλλειν, 'fiorire', nell'accezione 'colui che è fiorente di giovinezza'.

⁴ Cfr. i due frammenti di Alceo – 90 D – "Piove, O Zeus: cala dal cielo la grande tempesta e gelano i corsi d'acqua (...) Allontana, dunque, l'inverno, dando legna al fuoco, mescendo copiosamente vino e lasciando il capo con una morbida pezza di lana".

⁵ Campo Marzio, il locus delle esercitazioni militari dei giovani romani così come pure il luogo deputato per gli appuntamenti galanti.

⁶ La versione di Dryden – pubblicata per la prima volta nella raccolta *Sylvae* del 1692 – è ricavata da *The Poems of John Dryden*, edited by Paul Hammond, Longman London, 4 vols., 1995-2005, vol. II, pp. 366-67. Si noti la scelta di resa drydeniana che rende il testo in cinque strofe di *heroic couplets*, a rima alternata nei primi quattro versi e con rima baciata nel distico di chiusura.

⁷ Le due versioni poetiche di Piero Bigongiari e di Claudio Damiani sono estratte da «Testo a Fronte», n. 13, 1995.

l'impostazione dell'impianto argomentativo. Anzitutto, non può essere taciuta la misura in cui l'attenzione degli *English scholars* fosse andata, in quegli anni, sempre più spostandosi dalle forme del testo alle peculiarità dell'*author*; di colui che, secondo le accezioni latine del termine, era "garante" e "modello". Nello specifico delle ragioni della prassi traduttologica, l'opera resa veniva pur sempre considerata una "imitazione", ma non della *composition* – dell'originale, letto esclusivamente come modello scritto – bensì dell'*author*. Di questi si cercava, piuttosto, di cogliere i tratti distintivi, stilistici e di contenuto, insieme con l'individualità del *man*. Proprio tale ultimo aspetto comportava l'esigenza – da parte dell'*English translator* – di ricreare una patina di "originalità" nella versione per mezzo della *sympathy*, ovvero nel tentativo di stabilire un rapporto di reciproca "solidarietà" con l'autore. Molto opportunamente rileva Thomas R. Steiner: "Originality" as an aesthetic quality of good literature and 'sympathy' as a creative necessity for the artist were key-concepts in the shift. They were concepts that tested the 18th century theory of translation and were, to some extent at least, accommodated to it. 'Original' and 'Originality' became, as well as will see, important honourifics in literary criticism. Because 'translation' and its synonyms of the time – 'version', 'imitation', 'copy' – have always seemed nearly the opposite of "original", the rising importance of originality potentially threatened the status of translation, even when the threat was not explicitly recognized".³

Inoltre, già nell'assunto della lettura di Young, veniva dichiarato che il problema dell'*originality* non poteva, in assoluto, prescindere da un duplice presupposto imitativo.

"Imitations are of two kinds, one of nature, one of authors. The first we call *originals*, and confine the term *imitation* to the second. I shall not enter into the curious enquiry of what is, or is not, strictly speaking original, content with what all must allow, that some compositions are more so than others, and the more they are so, I say, the better. Originals are, and ought to be, great favourites, for they are great benefactors; they extend the republic of letters, and add a new province to his dominion; imitators only give us a sort of duplicate of what we had, possi-

bly much better, before; increasing the mere drug of books, while all that makes them valuable – knowledge and genius – are at a stand. The pen of an original writer, like Armida's wand, out of a barren waste calls a blooming spring. Out of that blooming spring an imitator is a transplanter of laurels, which sometimes die on removal, always languish in a foreign soil".⁴

L'"originalità" esprimeva, *de facto*, la "newness and truth of observation or invention"⁵ – rapportandosi, in maniera quasi esclusiva, all'"imitazione" della Natura. L'atto traduttivo muoveva, invece, nella direzione opposta, unicamente identificato come procedimento di *mimesis* di ben altre fattezze; in concreto, l'indispensabile tensione verso l'"imitazione dell'autore". In ogni caso, il traduttore – e lo stesso imitatore – rimanevano relegati al rango di "trapiantatori di alloro".

Imitators and translators are somewhat of the pedestral kind, and sometimes rather raise their original's reputation, by showing him to be by them inimitable, than their own. Homer has been translated into most languages; Aelian tells us that the Indians (hopeful tutors!) have taught him to speak their tongue. What we expect from them? Not Homer's Achilles, but something which, like Patroclus, assumes his name, and its peril appears in his stead; nor expect we Homer's Ulysses, gloriously bursting out of his cloud into royal grandeur, but an Ulysses under disguise, and a beggar to the last. Such is that inimitable father of poetry, and oracle of all the wise, whom Lycurgus transcribed; and for an annual public recital of whose works Solon enacted a law; that is much to be feared, that is so numerous translations are but as the published testimonials of so many nations and ages, that this author so divine is untranslated still.⁶

La *ratio* mimetica settecentesca della traduzione rivelava, ancora per T.R. Steiner, una corrispondenza speculare alle motivazioni teoriche delle arti figurative e della letteratura: "For Most Neoclassical translators their art – like its sister arts of painting, sculpture and music and its elder sister, poetry – was a kind of *mimesis*. The act of tran-

station is called by them 'imitating' or 'copying from the life', and the product an 'imitation', 'copy', 'picture', or 'likeness' (...) but painting itself stands as an even more common figure for the other mimetic arts, and as theorizing on Neoclassical abounds with the variations on the topics *ut pictura poesis* and the painting – poetry analogy, so statements on translation strongly rely on the analogy of painting and translation and on describing the translator's art in terms of the painter's. From Dryden to Tytler, nearly every writer on the subject assumed important similarities between the two.⁷

Testimonianza fattiva di questo "new shift" si ritrova, nell'opera di Philip Francis, (1708 ca. – 1773), a voler condividere il giudizio di Samuel Johnson "il miglior traduttore di Orazio, in assoluto".⁸ Della biografia di Francis si conosce a sufficienza: di origini irlandesi, *Anglican clergyman* ed insegnante – aveva avuto tra i suoi allievi ad Esher Edward Gibbon ed era stato precettore di Charles James Fox – fu vivace pamphletista⁹ nonché autore di due tragedie teatrali d'ambientazione storica che, all'epoca della rappresentazione, riscossero un discreto successo.¹⁰

Una prima versione parziale delle poesie oraziane eseguita da Francis risale al 1742¹¹, mentre è del 1745 l'edizione completa dei *Works of Horace*, vero e proprio successo editoriale che contò ben sei ristampe fino al 1807¹². Fatto abbastanza consueto per i volumi di traduzioni settecenteschi, anche questo testo era preceduto da un'erudita *critical preface*. Scrive a proposito Flora Ross Amos: "The growing dignity of this department of literature and the Augustan fondness for literary criticism combined to produce a large body of comments on methods of translation. The more ambitious translations of the eighteenth century, for example, were accompanied by long prefaces containing, in addition, to the elaborate paraphernalia of contemporary scholarship, detailed discussion of the best rules of putting a foreign classic into English".¹³

Di converso, è opportuno mettere in risalto un ulteriore aspetto, altrettanto indicativo, per una valutazione complessiva del discorso teorico sviluppato da Francis. L'impostazione della prefazione pare rivelare – forse per la prima volta – la piena consapevolezza da parte di chi traduce del proprio *status*, sia per quanto riguarda la sua posizione in seno alla tradizione degli *English translators* sia rispetto al

pubblico dei lettori contemporanei. Le argomentazioni della premessa mirano, infatti, a legittimare il lavoro di Francis attraverso l'esplicitazione delle citazioni da altre versioni esemplari, o per mezzo di rimandi a quei letterati/traduttori "referenziali" di Orazio – da Ben Jonson fino a John Dryden per ricordare solo i più rappresentativi¹⁴ – nella cui scia vada poi collocata anche la sua proposta di resa, al fine di renderla riconoscibile ed accettata. Contrariamente a quanto sostenuto da Edward Young, Francis si mostra, pertanto, già forte della certezza di possedere un'identità culturale definita – lungi dalla riduttiva etichetta di *transplanter of laurels* si riconosce nella duplice veste di *translator* e di *man of letters* – preoccupandosi solo, con una lunga e articolata introduzione, di illustrare il design dell'opera.

The first and principal Design of this Work was to explain, perhaps, the most difficult Author in the Latin Tongue; an Author, who will always be more admired in Proportion to his being better understood. Such a Design, if tolerably well executed, seemed to deserve some Encouragement, but to preserve his original Spirit in a punctual, regular Translation hath been so long considered as desperate, that it were hardly modest to attempt it.¹⁵

Il proposito palesato è, dunque, riposto nello "spiegare" colui che può essere ritenuto l'autore più difficile in lingua latina; ed al contempo riuscire a conservare in inglese – impresa quanto mai ardua – lo spirito originale, attraverso una traduzione che risulti il più possibile precisa e puntuale. Un intento, questo, che Francis non esita a dichiarare "disperato" se messo in relazione con le aspettative del lettore, al quale vengono riconosciute le qualità di "a critic in Proportion to his Abilities and his Judgment". La dichiarazione è doppiamente pretestuosa: *captatio benevolentiae* del lettore – una formula ricorrente nelle prefazioni settecentesche alle versioni dei classici – ed allo stesso tempo la giustificazione per non aver mantenuto la promessa di una traduzione sempre *precise and regular*.

Del resto, non è casuale che il traduttore si mostri ben istruito sui precedenti fallimenti di *Imitations* oraziane; tentativi miseramente naufragati soprattutto perché, invano, hanno cercato di appropriarsi delle "bellezze peculiari della lingua latina".

While we read with Pleasure many beautiful Imitations of this Author in his own Language, and are at the same time obliged to confess how the whole Strength seems to have been employed upon single and favourite Odes, we shall be apt to conclude that his Beauties are almost peculiar to the Latin Tongue. But if we consider the Boldness and the Copiousness of Expression, the Diversity and Harmony of Numbers in English, we shall impute the Failure of his Translators to somewhat injudicious in their Design, or careless in their Execution, rather than to any personal Want of their Abilities, or any Weakness in their Language; to the real Difficulty of the Work, not an Impossibility of executing it with Success.¹⁶

L'attenzione del prefatore sembra concentrarsi, nella fase iniziale del suo ragionamento, completamente sul testo: non si può, infatti, non tener conto della ricchezza e della varietà dell'*expression* di Orazio, così come pure non possono essere ignorate le oggettive differenze del lessico latino o ciò che scaturisce dal processo di 'trapianto' e di adattamento dei versi classici alle strutture metriche dell'inglese. In concreto, Francis sostiene che, per comprendere meglio le ragioni intellettuali dell'*auctor* – ed avvicinarsi all'autorevole *model* il più possibile – debba essere, prima di tutto, compiuta un'attenta disamina del testo. Ma, nella stessa misura, non si può pretendere che chi traduce riesca sempre a "seguire", con "equal Spirit", la complessa cifra stilistica oraziana. E l'esempio della versione delle *Odi* risulta funzionale al suo discorso.

Many of them are varied with Irony and Satire; with delicacy and Humour; with Ease and Pleasantry. Some, though less spirited, were written (when Circumstances of Time, Places, and Persons were strong upon him) in the first heat of Imagination, and afterwards corrected, through a Length of Years, in the Coolness of Judgement. In others, he rises in full, poetical Dignity; sublime in Sentiments, bold in Allusions, and profuse of Figures; frugal of Words, curious in his Choice, and happily venturous in his Use of them: pure in his Diction, animated in his Expressions, and harmonious in his Numbers; art full in the

Plans of his Poems, regular in their conduct, and happy in their Execution. Surely the best Attempts to translate so various an Author, will require great Indulgence, and any tolerable Success may deserve it.¹⁷

La *varietas* formale delle *Odi* – secondo Concetto Marchesi "un saggio della varietà ritmica che il nuovo poeta lirico offre alla Musa latina"¹⁸ – comporta, inevitabilmente, delle difficoltà al traduttore nei confronti del quale bisogna essere, per forza di cose, indulgenti. È significativo che Francis compia una sorta di difesa 'preventiva' delle traduzioni, in parte anticipando al lettore le insidie che eventualmente potrebbero portarlo a sbagliare e che, perciò, lo autorizzano ad operare con "libertà di spirito". Nell'ottica del prefatore, infatti, tale ipotesi di resa rappresenta l'unica soluzione praticabile di fronte alla compresenza di stilemi e forme metriche diverse: la strofa alcaica, l'alceon, l'archilochea, il verso asclepiadeo e la strofa saffica. Ne consegue che la matrice della poesia delle *Odi* sia soprattutto caratterizzata da una rilevante componente di *lyric poetry*, un genere che

Had given birth to all Sorts of Verse, so it preserved to itself all the Measures of which they are composed, the Pentameter alone excepted. Thus a Variety of Subjects is agreeably maintained by a variety of Numbers, and they have both contributed to that free, unbounded Spirit, which forms the peculiar Character of Lyric Poetry.¹⁹

La difficoltà di raggruppare le *Odi* risulta, in sostanza, oggettiva poiché Orazio – utilizzando il procedimento alessandrino dell'"incrocio fra i generi" – attua la *contaminatio* delle categorie liriche. Contaminazione che è anche tematica, principalmente nell'*imitatio* di Alceo, di Saffo, di Archiloco, di Anacreonte e di Pindaro. Ovviamente, l'esercizio della *contaminatio* e della *imitatio* possono essere fuorvianti per chi traduce dal momento che esse significavano soprattutto "obbedienza alla *lex operis* (le regole che organizzano il genere letterario in cui il poeta vuole operare) e quindi rispetto del *decorum* letterario, nonché creazione, nel destinatario, di un coerente sistema di attese. L'imitazione, com'è intesa da un poeta lati-

no, implica insomma la messa in opera delle vaste possibilità espressive offerte dalle diverse forme di memoria poetica: è una componente del linguaggio poetico e non un ostacolo all'originalità della creazione".²⁰

Pertanto, distratto da questioni estetiche e contenutistiche, l'errore più grave che il traduttore potrebbe, in tal senso, commettere sarebbe proprio quello di sottovalutare la "Freedom of Spirit" che pure ha animato l'*actor* – e che di conseguenza si riflette sulle sue odi – e di limitarsi ad eseguire una "transition" tecnica piuttosto che una *translation*. Ciò significherebbe perdere, irrimediabilmente, "the Reasoning", "the Genius and the Manner" e "the Boldness of Thinking" i veri elementi che creano il substrato del "poetical Enthusiasm" di Orazio; producendo, al contrario, un testo tradotto per molti aspetti simile ad una "spiegazione grammaticale"²¹ dell'originale. E forse soprattutto per questo motivo, Francis – che pure utilizza con una certa larghezza gli *heroic couplets*, i versi della "tradizione" inglese dei traduttori di Orazio – non disdegna il ricorso ad altre soluzioni metriche.²² Poco importa che il risultato produca un numero di versi superiore rispetto alla fonte o che la ricerca della rima costringa a lunghe e fuorvianti perifrasi. Di contro, egli stesso sostiene come, attraverso la sua traduzione, si sia sforzato di conservare nella giusta proporzione non solo il "Poet's general Meaning", ma anche la "forza dell'espressione" dell'originale.

In which his peculiar happiness consists, and that boldness of Epithets, for which one of his commentators calls him Wonderful, almost Divine. Many Odes, especially in the first Book, have little more than Choice of Words and harmony of Numbers to make them not unworthy of their Author; and although these were really the most difficult Parts of the Translation, yet they will be certainly least entertaining to an English Reader. In the usual manner of Paraphrase it had not been impossible to have given them more Spirit by enlarging the Poet's Design, and adding to his Thoughts; but, however hardy the translator may seem by his present adventurous Undertaking, this was a Presumption of which he was very little capable.²³

L'originale rimane, dunque, la principale espressione del *Genius* dell'autore e lo stile è il tratto distintivo che rivela la sublimità della poesia, "così come in pittura è il colore che rivela la mano del maestro". Il binomio *pittura-poesis* è di chiara derivazione oraziana e l'utilizzo delle coppie *expression-poetry* e *colouring-painting* – insieme con la similitudine che accosta il poeta al pittore – può essere facilmente ricondotto all'*Ars Poetica*. Senza dimenticare che quasi tutti i traduttori settecenteschi, nelle prefazioni alle loro opere, attingono dall'*Arte Poetica* sia per l'accostamento delle Sister Arts pittura e poesia sia riportando un passo forzatamente adattato alla teoria della traduzione.²⁴ Il ricorso a tali autorevoli citazioni di formule tradizionali è, ancora una volta, funzionale al teorema di Francis. Aver colto l'*Expression* della fonte non deve affatto costituire un impedimento per il traduttore che invece in molte circostanze non osa liberare lo spirito dell'originale dalle "venti sillabe dov'è confinato", né riesce a sciogliere il senso dall'incastro dei versi.

Style is Genius, and justly numbered amongst the Fountains of the Sublime. Expression in Poetry is that Colouring in Painting, which distinguishes a Master's hand. But the misfortune of our Translators is, that they have only one style, and that consequently all their Authors, Homer, Virgil, Horace, Ovid, are compelled to speak in the same numbers, and the same unvaried Expression. The freedom Spirit of Poetry is confined in twenty constant syllables, and the Sense regularly ends with every second Line, as if the Writer had not Strength enough to support himself, or courage enough to venture in as third.²⁵

Malgrado il traduttore dichiarò – adoperando una *diminutio* che pure è ricorrentemente usata nelle prefazioni coeve – di non aver avuto forza sufficiente per 'azzardare' nella sua operazione di ricreazione stilistica del *Genius*, spetta a lui soltanto, in ogni caso, il merito di essersi confrontato con lo "spirito superiore" dell'*actor*; e di avere, *ex novo*, guadagnato opere poetiche preziose, quali le *Odi* di Orazio, alla società inglese che gli è contemporanea.

Philip Francis insiste parecchio in chiusura della prefazione su questo aspetto, ritenendo che – quanto descritto nelle *Satire* e nelle

Odi – costituisca un “ritratto” della Natura stessa e che, in quanto tale, si conserverà come valore eterno ed “immutabile”, in tutte le epoche ed in tutte le nazioni. Equiparando, infine, il mondo di valori e di temi dell’originale a ciò che è stato trasposto – per mezzo del tramite della traduzione eseguita con *Freedom of Spirit* – nel proprio mondo ed adattato alla propria cultura.

Our author was of another Spirit; of a natural Cheerfulness of Temper; an Easiness of Manners, fashioned by the Politeness of Courts; a good Understanding, improved by conversing with Mankind; a quick Discernment of Their Frailties, but, in general, so happy an Art of correcting them, that the reproves without offending, and instructs without an Affectation of Superiority. He preserves a Strength of Reasoning necessary to persuade, without the dogmatical Seriousness, which is apt to disgust or to disoblige. He has this Advantage over the rigid Satirist, that we receive him into our Bosoms, while he reasons with Good-humour, and corrects in the Language of Friendship. Nor will his Satires be less useful to the present Age, than to that in which they were written, since he does not draw his Characters from particular Persons, but from human Nature itself, which is invariably the same in all Ages and Countries.²⁶

Di fatto, il traduttore – con una motivazione sincronica – va a collocarsi sullo stesso autorevole piano dell’originale, “immaginandosi” in una posizione simpatetica e privilegiata che lo accomuna al *Genius* dell’*auctor*, poiché: “The imagination aspires to genius; sympathy flows to version from the ‘inside’, can give it grace, spirit, living manners, and feeling of originality which make it truthful and, essential to his truth, make it a work of art. While no theorist expressed these ideas systematically or in great detail, they are ideas as which Chapman, Denham, Dryden, Pope, Smart, Cowper and others quite evidently held”²⁷. In questa tradizione, l’opera traduttologica di Philip Francis può essere iscritta a pieno titolo.

NOTE

¹ Edward Young, *Conjectures on original Composition in a Letter to the Author of “Sir Charles Grandison”*, in *English Critical Essays*, edited by Edmund D. Jones, London, Oxford University Press, 1963, p. 277.

² “The words “original” and “originality” came into widespread use in literary criticism of the 18th century with other members of a new family, “creative”, “genius”, “romantic”, “imagination” and the like. Before about 1700 “original” pointed to the painting from which a later copy was derived, and attributively, to a literary work which was model for a later work. “From the word original in its use as an adjective, a noun was formed, the abstract term originality, to designate the quality of first-handness in a work of art”. All art was seen as imitation, but within this bound “original” had a special application. Only “the imitation of Nature was original imitation: the writer who drew his materials from the observation of nature was an original writer”. Other writers were imitators merely, and as the increasing sophistication of art made the imitation of nature more rare, difficult and problematic, “original” flourished with increasing vigor”. Logan Pearsall Smith, *Four Words: Romantic, Originality, Creative, Genius*, Oxford, 1924, pp. 17-18.

³ T.R. Steiner, *English Translation Theory, 1650-1800*, Assen-Amsterdam, Van Gorcum, 1975, p. 49.

⁴ Edward Young, *op. cit.*, p. 273.

⁵ L. P. Smith, *op. cit.*, p. 21. Sempre Smith ribadisce che, in questi stessi anni, “‘originality’ had acquired an additional signification, coming to mean ‘not only the direct observation of Nature, but also the creation of things’”. Lo studioso afferma, inoltre, che durante il XVIII e il XIX secolo alla parola si abbinò un altro termine cri-

tico "creation", a contrast to the mimetic 'invention'; and 'original creation' became for many theorists a necessary condition of art". Smith, *ibidem*.

⁶ Edward Young, *op. cit.*, p. 290.

⁷ T. R. Steiner deriva il presupposto mimetico che anima tutta l'attività letteraria inglese settecentesca dalle due principali tradizioni filosofiche del mondo classico: "una tradizione idealistica, che fa riferimento a Platone, Aristotele e ai Neoplatonici e una tradizione di imitazione della natura, che probabilmente ebbe fortuna maggiore nella tarda antichità greca e presso i Romani, associata al pensiero di autori quali Orazio e Plutarco". Fortemente influenzata dalle motivazioni filosofiche, la letteratura rigetta, in ogni caso, il criterio di "imitazione naturalistica" per la creazione di opere d'arte e lo stesso accade per le altre *sister arts*: pittura, scultura e architettura.

Gli idealisti empirici, che avevano come fonte classica la *Poetica* di Aristotele, presupponevano che "i modelli e le forme delle imitazioni artistiche fossero selezionati e astratti attraverso la percezione sensoriale", gli idealisti trascendentali, derivando le loro teorie da Platone e dai suoi seguaci, consideravano invece le "opere d'arte come espressioni di Idee e di Forme forse raggiungibili attraverso il mondo sensibile; ma che sono, in definitiva, transempiriche, in grado di conservare una esistenza indipendente in un proprio spazio ideale, che poteva essere individuato soltanto dall'"occhio della mente". T.R. Steiner, *op. cit.*, p. 35.

⁸ "Francis has done it best, I'll take his, five out of six, against them all". Johnson adoperò la versione di Francis per le citazioni di Orazio nei suoi scritti.

⁹ Si ricordino, soprattutto, i pamphlet scritti da Francis tra il 1761 ed il '74, polemicamente rivolti a William Pitt.

¹⁰ Le due tragedie di Francis – *Eugenia*, del 1752, ispirata al coevo testo francese *Cenit* di Francoise Paula de Graffigny e *Constantine* del 1754 – furono rappresentate al Royal Theatre del Covent Garden di Londra. A partire dal 1764 Francis poté beneficiare di una *crowd pension*.

¹¹ *The Odes, Epodes and Carmen Seculare of Horace*, pubblicato a Dublino nel 1742. Il volume, con testo latino a fronte, ebbe quattrocentocinquanta sottoscrizioni e molteplici ristampe.

¹² Nell'ordine, il libro fu riedito nel 1750, nel '53, nel '56, nel '65, nel '91 e infine nel 1807. Al 1747 è invece riconducibile *A Poetical Translation of the works of Horace, with the Original Text and Critical Notes Collected from the best Latin and French Commentators by the Rev'd Mr Philip Francis*, pubblicato a Londra.

¹³ F.R. Amos, *Early Theories of Translation*, New York, Columbia University Press, 1920, p. 137.

¹⁴ Per la presenza di Orazio nella letteratura inglese del '700 si veda C. M. Goad,

Horace in the English Literature of the 18th Century, New Haven Yale University Press, 1916, ma anche AA. VV., *Orazio nella letteratura mondiale*, Roma 1936, G. Hight, *The Classical Tradition: Greek and Roman Influences on Western Literature*, Oxford OUP, 1949 e R. M. Ogilvie, *Latin and Greek: a History of the Influences on Western Literature*, Oxford OUP, 1949.

¹⁵ I brani citati sono riportati da "The Preface" to *A Poetical Translation of the works of Horace*, del 1747.

¹⁶ Philip Francis, *op. cit.*, p. II.

¹⁷ Philip Francis, *ibidem*.

¹⁸ Concetto Marchesi, *Storia della Letteratura Latina*, Milano, Principato Editore, 1986, p. 502.

¹⁹ Philip Francis, *ivi*, p. III.

²⁰ Gian Biagio Conte, *Letteratura Latina*, Firenze, Le Monnier, 1987, p. 242.

²¹ Francis, comunque, ribadisce in chiusura della sua prefazione l'importanza del confronto con le precedenti traduzioni, analizzando il testo sia con il "Criticism of a Grammarian" in funzione della purezza della lingua latina, sia con l'accortezza dell'*Editor*, in un'operazione di comparazione delle varie edizioni. Un lavoro del genere, per quanto noioso, "often clears up Difficulties, that have perplexed the best Interpreter. It preserves us from authorising unknown Words: receiving, defective Constructions for Elegancies, and Barbarisms for Beauties. All the Corrections in this Edition, excepting some few that are purely conjectural, are to be found in Manuscripts of the best Authority, collated, by the most accurate Editors. (...) The method of explaining the Classics by similar Passages from each other hath been generally esteemed, if not used too frequently, or with an Affectation of Learning". Philip Francis, *op. cit.*, p. VI. Ovviamente, anche le note esplicative prese da altri autori classici vengono date in traduzione. Un criterio di commento simile – ma che utilizza anche autori inglesi moderni o contemporanei del traduttore – risulterà largamente utilizzato in molte delle edizioni della fine del Settecento e dei primi decenni dell'Ottocento. Esempi in tal senso possono essere la traduzione delle opere di Terenzio di George Colman e, nell'Ottocento, la versione della *Commedia* di Dante di H.F. Cary.

²² Con una certa frequenza, al distico eroico Francis preferisce l'*Hudibrastic octosyllabic*, la misura che dopo di lui avrebbero usato anche Christopher Smart e William Boscawen per le versioni di Orazio.

²³ Philip Francis, *op. cit.*, p. IV.

²⁴ *Difficile est proprie communia dicere, tuque rectius Iliacum carmen deducis in actus*

quam si proferres ignota indictaque primus.
Publica materies priuati iuris erit, si
non circa uilem patulumque moraberis orbem,
nec uerbo uerbum curabis reddere fidus
interpretes nec desilies imitator in artum,
unde pedem proferre pudor uetet aut operis lex.

Nec sic incipies, ut scriptor cyclicus olim:

"Fortunam Priami cantabo et nobile bellum", Orazio, *Ars Poetica*, vv. 128-137.

²⁵ Philip Francis, *ivi*, p. v.

²⁶ Philip Francis, *op. cit.*, p. vi.

²⁷ T.R. Steiner, *op. cit.*, p. 60.

CARMINUM LIBER, I, 5

Nelle versioni di Henry Rider, Sir Richard Fanshawe, John Milton,
Thomas Creech, Philip Horneck, William Duncombe,
Henry Coxwell, Allan Ramsay, Thomas Chatterton,
Christopher Smart, Philip Francis

A corredo dei due saggi, delle rese poetiche di John Dryden, di Piero Bigongiari e di Claudio Damiani – dal *Carminum Liber*, I, 9 – e degli estratti da *A Poetical Translation of the Works of Horace* di Philip Francis, viene qui di seguito proposta una breve antologia di versioni in lingua inglese dell'*Ode* v – ancora dal I libro – comunemente indicata con il titolo *Ad Pyrram*. I testi, selezionati secondo un criterio cronologico funzionale al discorso sulle traduzioni oraziane tra Sei e Settecento, sono ricavati dall'edizione poliglotta di traduzioni curata da Ronald Storr.¹

Q. Horatii Flacci ad Pyrrham²

Quis multa gracilis te puer in rosa
pertusus liquidis urget odoribus
grato, Pyrrha, sub antro?

Cui flavam religas comam,
simplex munditiis? heu quotiens fidem
mutatosque deos flebit et aspera
nigris aequora ventis

emirabitur insolens,
qui nunc te fruitur credulus aurea,
qui semper vacuam, semper amabilem
sperat, nescius aurae

fallacis. Miseri, quibus
intemptata nites. Me tabula sacer
votiva paries indicai uvida
suspendisse potenti
vestimenta maris deo.

Chi è, Pirra,³ quel gracile giovane che, asperso di
unguenti profumati, a te si stringe
tra petali di rose, nell'antro accogliente?
Per chi legghi la chioma bionda,
tu, spontanea nella raffinatezza?

Ah, quante volte lui piangerà per la tua fedeltà
mutata, gli dei avversi e, osservando
il mare agitato da cuppe tempeste,⁴
si sorprenderà, fuor del consueto.

Lui che ora ti possiede, credendoti d'oro.
Lui che ti spera sempre libera, sempre amabile. Non
sa com'è mutevole il vento.

Miseri quelli che vedono splendere te,
pur senza conoscerti.

Per me, la tavoletta votiva dice
che le vesti mie bagnate ho dedicato al dio del
mare.⁵

What tender boy upon a rosie bed,
Being with liquid odours overspred,
Within some pleasant bow'r, doth to thee sue
(O Pyrrha) for thy love? for whom doe you
Bind your gold locks, plain in your ornament?
Alas, how oft shall the proud boy repent
Thy false faith, and contemned deities,
And look with wonderment on those thy seas
Made rough with black winds, who (too credulous Boy)
Does thee now as some golden prize enjoy?
Who hopes thou'lt still be free to him, still faire,
Ignorant of thy all-deluding aire.
Wretched are they to whom untride you shine;
The wall, by sacred tables made divine,
Shewes I have hung my ship-rackt robe on high
Unto the Oceans potent Deitie.

What Stripling now These discomposes,
In Woodbine Rooms, on Beds of Roses,
For whom thy Auburn Haire
Is spread, Unpainted Faire?
How will he one day curse thy Oaths
And Heav'n that witness'd your Betroaths!
How will the poor Cuckold,
That deems thee perfect Gold,
Bearing no stamp but his, be mas'd
To see a suddain Tempest rais'd!
He dreams not of the Windes,
And thinks all Gold that shines.
For me my Votive Table shows
That I have hung up my wet Clothes
Upon the Temple Wall
Of Seas great Admirall.

John Milton⁸

What slender Youth bedew'd with liquid odours Courts
thee on Roses in some pleasant Cave,
Pyrtha for whom bind'st thou
In wreaths thy golden Hair,

Plain in thy neatness; O how oft shall he
On Faith and changed Gods complain: and Seas
Rough with black winds and storms
Unwonted shall admire:

Who now enjoys thee credulous, all Gold, Who always vacant,
always amiable

Hopes thee; of flattering gales
Unmindfull. Hapless they

To whom thou untry'd seem'st fair. Me in my vow'd
Picture the sacred wall declares t'have hung
My dank and dropping weeds
To the stern God of Sea.

Thomas Creech⁹

What tender Youth upon a Rosy bed,
With Odours flowing round his Head,
Shall ruffle Thee, and lose a heart?
For what fond Youth wilt Thou prepare
The lovely Mazes of thy Hair
And spread Charms neat without the help of Art?

How oft unhappy shall he grieve to find
The fickle Baseness of your Mind?
When he, that ne'er felt storms before,
Shall see black Heaven spread o'er with Clouds, And
threatening Tempests toss the Floods
Whilst helpless He in vain looks back for Shore.

Now fondly, now He rifles all thy Charms,
He wantons in thy pleasing Arms,
And boasts his happiness compleat:
He thinks that You will always prove
As fair, and constant to his Love;
And knows not how, how soon those smiles may cheat.

Ah! wretched those who love, yet ne'er did try
The smiling treachery of thy Eye!
But I'm secure, my Danger's o'er,
My Table shows the Cloths I vow'd,
When midst the storm, to please the God
I have hung up, and now am safe on shore.

Pyrrha, what slender well-shap'd Beau,
 Perfumed with Essence haunts thee now,
 And lures thee to some kind Recess,
 To Sport on Rose-Beds sunk in Ease?
 Prithee what Youth would'st thou insnare,
 Artless and clean, with flowing Hair?
 How oft will he have cause to mourn
 Thy broken Vows and Cupid's Scorn?
 Unskill'd as yet, he'd wondering spy
 Fresh tempests raging in that Eye,
 From whence he hop'd a Calmer Sky,
 Who now poor Gull enjoys the Bliss,
 Thinks you divine and solely his:
 Born down the Tide with easie Sail,
 Little suspects an Adverse Gale.
 Thrice wretched they who feel thy Darts,
 Whilst Strangers to thy coquet Arts!
 My Garments in the Fane display'd,
 As Trophies that my vows are paid,
 Own the Great Ruler of the Sea
 Author of my Delivery.

What slender Boy, with Odours sweet, Shall in a
 Grotto's cool Retreat,
 Thy too-enchancing Form caress,
 And on a couch of Roses press?
 For whom in Wreaths dost thou prepare, So simply
 neat, thy golden Hair?
 How oft, of Gods adjur'd in vain,
 And broken Vows, shall he complain!
 How oft admire, when Winds arise,
 To see black Clouds deform the Skies; New to the
 Sex, who tastes thy Charms, And fondly clasps
 thee in his Arms;
 In thee a Mistress ever kind,
 And ever lovely, hopes to find;
 And thinks, too credulous, the Breeze
 Will last; nor Tempests toss the Seas!
 Ah wretched they! whom Pyrrha's Smile, And
 unsuspected Arts beguile!
 For Me, the sacred Tablet shows
 That I have hung my dripping Cloaths
 At Neptune's Shrine: And now on Shore Secure,
 I'll tempt the Deep no more.

Henry Coxwell¹²

What Stripling, Pyrrha, what Perfumed Boy,
Is thy Lewd Art contriving to decoy;
Entic'd by thee to some lone Cave, or Grove, Fit for thy
private Purposes of Love?
For whom dost thou in sober Dress appear, With clean,
and modest Tire to thy Hair?
How oft, alas! will the poor Captive grieve, That does thy
promis'd Constancy believe? When he perceives that
pleasant smiling Face Change, and look Frowning, as the
angry Seas, And Venus, and her Son, depart and fly,
And all the Gods quite Vanish'd that were nigh,
Unhappy, and too Miserable He,
That unexperenc'd sets his Love on Thee!
To Neptune I have offer'd up my Store,
Since I escaped Shipwrack on thy Shore.

Allan Ramsay¹³

What young Raw Muisted Beau Bred at his Glass
now wilt thou on a Rose's Bed Carress
wha niest to thy white Breasts wilt thou inice
with hair unsmoothed and without thy Stays.
O Bonny Lass wi' thy Sweet Landarc Air
how will thy fikle humour gie him care
when e'er thou takes the fling strings, like the wind
that Jaws the Ocean - thou'lt disturb his Mind
when thou looks smirky kind and claps his cheek
to poor friends then he'll hardly look or speak,
the Coof belivest-na but Right soon he'll find
thee Light as Cork and waving as the Wind
on that slid place where I 'maist brake my Bains
to be a warning I Set up twa Strains
that name may venture there as I hae done
unless wi' frosted Nails he Clink his Shoon.

What gentle Youth, my lovely fair one say,
 With sweets perfum'd, now courts thee to the bow'r,
 Where glows with lustre red the rose of May,
 To form thy Couch in Love's enchanting hour?

 By Zephyrs wav'd, why does thy loose hair sweep
 In simple curls around thy polish'd brow?
 The wretch that loves thee now too soon shall weep
 Thy faithless beauty and thy broken vow.

 Tho' soft the beams of thy delusive eyes,
 As the smooth surface of th' untroubled stream;
 Yet ah! too soon th' ecstatic vision flies,
 Flies like the fairy paintings of a dream.

 Unhappy Youth, O shun the warm embrace,
 Nor trust too much affection's flattering smile;
 Dark poison lurks beneath that charming face, Those
 melting eyes but languish to beguile.

 Thank heav'n I've broke the sweet but galling chain
 Worse than the horrors of the stormy main.

Say what slim youth, with moist perfumes Bedaub'd, now
 courts thy fond embrace,
 There, where the frequent rose-tree blooms,
 And makes the grot so sweet a place?
 Pyrrha, for whom with such an air
 Do you bind back your golden hair?

 So seeming in your cleanly vest,
 Whose plainness is the pink of taste—
 Alas! how oft shall he protest
 Against his confidence misplac't,
 And love's inconstant pow'rs deplore,
 And wondrous winds, which, as they roar,

 Throw black upon the alter'd scene—
 Who now so well himself deceives,
 And thee all sunshine, all serene
 For want of better skill believes,
 And for his pleasure has presag'd
 Thee ever dear and disengag'd.

 Wretched are all within thy snares,
 The inexperienced and the young!
 For me the temple witness bears
 Where I my dropping weeds have hung,
 And left my votive chart behind
 To him that rules both wave and wind.

While liquid Odours round him breathe,
 What Youth, the rosy Bower beneath,
 Now courts thee to be kind?
 Pyrrha, for whose unwary Heart
 Do you, thus drest with careless Art,
 Your yellow Tresses bind?

How often shall th'unpractis'd Youth
 Of alter'd Gods, and injur'd Truth,
 With Tears, alas! complain?
 How soon behold with wondering Eyes
 The blackning Winds tempestuous rise
 And scowl along the Main?

While by his easy Faith betray'd,
 He now enjoys thee, golden Maid,
 Thus amiable and kind;
 He fondly hopes, that you shall prove
 Thus ever vacant to his Love,
 Nor heeds the faithless Wind.

Unhappy They, to whom untied
 You shine, alas in Beauty's Pride;
 While I, now safe on Shore,
 Will consecrate the pictur'd Storm,
 And all my grateful Vows perform
 To Neptune's saving Power.

NOTE

¹ *Ad Pyrrham, a polyglot collection of translations of Horace's Ode to Pyrrha (Book I, Ode 5) assembled with an introduction by Ronald Storrs*, London OUP, 1959, pp. 33, 47.

² Il testo latino fa riferimento all'edizione delle *Opere di Quinto Orazio Flacco*, a cura di Tito Colamarino e Domenico Bo, Torino UTET, 1957, pp. 240-242. L'ode – scritta in strofa asclepiadea terza – è la V, tratta da *liber I dei Carminum Libri IV*. Non avendo il componimento, in originale, un titolo, ho qui riportato quello proposto da Storrs. La versione italiana e le note ai testi inglesi sono, invece, mie (Ndc).

³ *Pyrrha* è un nome fittizio ed appare improbabile, come suggerito da alcune titoli, che rimandi ad una *Pyrrham meretricem*. Derivato dal greco πυρροῦς, indicava la qualità ed il valore che la donna romana dava alla capigliatura bionda e rossa. Molto spesso, infatti, alle prigioniere germaniche venivano tagliati i capelli chiari per poi farne delle parrucche.

⁴ "(Ella somiglia) al mare spesso calmo e tranquillo, gioia dei naviganti nella stagione estiva, ma che pure si increspa agitando le rumorose onde". Cfr. Simonide, fr. 7d, 37-40.

⁵ Chi scampava ad un naufragio era solito ringraziare il dio Nettuno appendendo alle pareti dei templi dedicati alla divinità una tavoletta *ex-voto* e le vesti che indossava durante la disavventura.

⁶ Dall'edizione di Storrs si ricavano pochissime informazioni a proposito di Henry Rider. Nato probabilmente nel 1606, fu studioso di lingue classiche e *Master of Arts* dell'Emmanuel College di Cambridge.

⁷ Richard Fanshawe, 1608-66, svolse diverse missioni diplomatiche e fu raffinato

uomo di lettere. Oltre che dal latino tradusse anche dall'italiano riscuotendo un discreto successo con la sua versione del *Pastor Fido* di Giovan Battista Guarini.

⁸ Oltre che autore di poemetti, elegie e liriche in latino – si ricordi, soprattutto, l'imitazione oraziana *In Quintum Novembris* – John Milton, 1608-74, fu anche traduttore. Questa la titolazione per la sua versione dell'ode. "The Fifth Ode of Horace, Lib. I., *Quis multa gracilis te puer in Rosa*, Rendered almost word for word without Rhyme according to the Latin Measure, as near as the Language will permit". La traduzione miltoniana ha sempre goduto di discreta fama, volendo prestar fede a HMO. White che, a tal riguardo, rileva come questa si accosti "all'Orazio delle *Odi* più di qualsiasi altra traduzione inglese dei partigiani della versione letterale ed ha la stessa *curiosa felicitas* dell'originale: e la famosa frase oraziana *simplex munditiis* v'è resa con una frase – *plain in thy neatness* – che è divenuta addirittura proverbiale nella letteratura inglese". In AA.VV., *Orazio nella Letteratura Mondiale*, Roma, Istituto di Studi Romani, 1936, p. 102.

⁹ Thomas Creech, 1659-1700, *scholar*, insegnò latino al Wadham e presso l'All Souls College di Oxford. Discreto successo ebbe, all'epoca, una sua versione del *De Rerum Natura*, pubblicata nel 1682 con il titolo *Titus Lucretius Carus The Epicurean Philosopher, His Six Books De Natura Rerum Done into English Verse*. La traduzione inglese dell'ode di Orazio qui proposta è introdotta dall'epigrafe *He rejoices at his deliverance from his bewitching Mistress*.

¹⁰ Anche le notizie sul conto di Philip Horneck, 1674-1728, risultano davvero scarse. Di lui si sa soltanto che fu *Chaplain* presso la casata di Lord Guildford e, successivamente, *Solicitor to the Treasury*.

¹¹ William Duncombe, 1690-1769, fu – secondo le indicazioni di Ronald Storrs – principalmente ricordato per l'attività di *miscellaneous writer* e tra le sue opere una certa notorietà guadagnò il *Lucius Junius Brutus*.

¹² Di Henry Coxwell non si conoscono né la data di nascita né quella di morte. L'unica informazione utile riportata da Ronald Storrs nella sua edizione dell'ode oraziana è quella della pubblicazione della versione inglese, risalente al 1718.

¹³ Come rilevato da Ronald Storrs, l'Ode oraziana, *freely Scotticized*, fu pubblicata senza indicazione di data. A proposito di Allan Ramsay, si legga quanto scritto da Franco Buffoni nello scritto introduttivo di questa sezione.

¹⁴ Thomas Chatterton, 1752-70, fu per Mario Praz una delle prime vittime del fascino medievale che pervase l'Inghilterra nella seconda metà del Settecento. Autore di poesie arcaiche, attribuite ad un fantomatico poeta quattrocentesco, Rowley, Chatterton si tolse la vita a soli diciotto anni, perciò divenendo "simbolo di destino di poeta nato in un mondo ostile".

¹⁵ Il poeta Christopher Smart, 1722-1771, pubblicò due edizioni, con testo latino a fronte, delle opere complete oraziane: la prima in prosa e la seconda in *rhymed couplets*.

¹⁶ Per Philip Francis, cfr. quanto scritto nel saggio al lui dedicato in questa sezione.