

GIORGIO FORNI

## QUASIMODO E L'IDEA DEL CLASSICO

### ABSTRACT

Quasimodo's choice to translate classical texts in the period after 1938 derives from theoretical motivations and even from polemical intentions both towards the authoritarian classicism of Fascist culture and towards all forms of poetic metaphysics and mysticism. The essay attempts to reconstruct the theoretical and cultural framework within which Quasimodo's particular relationship with the idea of the 'classical' developed, over and above the classical texts that he chose to translate.

Sul finire del 1939, così Luciano Anceschi annunciava l'uscita imminente dei *Lirici greci* di Salvatore Quasimodo:

L'idea prima di questo impegnato lavoro nacque (potrei ben dire *in noi*) dopo una conversazione in cui si chiarì l'opportunità di mostrare – anche con intenti polemici – la forza della poesia d'oggi in un lavoro pieno di prestigio, ma che non era mai stato tentato – in Europa – se non episodicamente – con concrete intenzioni d'arte; e poi dotare la nostra cultura di un *corpus* tradotto di lirici greci, di quella felice stagione letteraria, in cui per la prima volta fu donata la poesia all'Occidente – e alcune delle voci più alte dell'umanità<sup>1</sup>.

Non solo qui si parla di un'«idea prima» condivisa e dibattuta insieme, ma è un percorso che, in parallelo, anche Anceschi andava sperimentando in proprio con la traduzione, «a lungo protratta», dei libri di Plotino sul bello:

<sup>1</sup> L. ANCESCHI, *I greci di Quasimodo*, in *Il Tesoretto – Almanacco delle Lettere e delle Arti 1940*, a cura di A. GATTO – A. MONDADORI – S. QUASIMODO – L. SINISGALLI – A. TOFANELLI, Edizioni Primi Piani, Milano 1939, pp. 16-18: 16.

il progetto di tradurre le due Enneadi «estetiche» nacque al tempo di *Autonomia ed eteronomia dell'arte* [1936], da un lato, come per rispondere al bisogno di risalire a certe prime pronunzie di pensieri che, ravvivatisi continuamente negli anni, e continuamente pronti a risignificarsi, s'accendevano talora costitutivi (e anche abbaglianti) nei testi di alcuni poeti che allora leggevo – e che continuo a leggere – con partecipazione; poi, per mettere alla prova certe idee sul tradurre che avevo in mente in quegli anni e che il testo non mancava di sollecitare; infine, per liberare la lettura-traduzione di Plotino da improbabili accenti pregiudicati<sup>2</sup>.

D'altra parte, trascrivendo per Maria Cumani una prima prova di traduzione dai frammenti di Saffo il 10 luglio 1937, Quasimodo subito aggiungeva: «Aspetterò fino a martedì prima di leggerla ad Anceschi. Voglio che tu sia la prima a conoscerla». E il 19 luglio, inviandole la traduzione di altri versi di Saffo:

Anceschi (che ti ringrazia della cartolina) è rimasto assai impressionato della prima traduzione. Naturalmente è una Saffo veduta e sentita da me, ed ecco che quelle parole suonano come nelle mie migliori liriche<sup>3</sup>.

A detta di Piero Bigongiari, nell'ambiente milanese correva voce che il giovane Anceschi avesse impartito a Quasimodo i «primi rudimenti di lingua greca» già negli anni in cui il poeta andava scoprendo i «fantasmi sillabanti di una classicità mediterranea»<sup>4</sup>. E la corrispondenza fra i

<sup>2</sup> PLOTINO, *Del bello & Del bello intelligibile*, traduzione di L. Anceschi, Arcari, Mantova 1981, pp. 53-54. La traduzione apparve solo nel dopoguerra: PLOTINO, *Del Bello Intelligibile, da Plotino V, 8*, traduzione di L. Anceschi, «L'Ulivo» I, n. 3, maggio 1949, e *Del Bello, da Plotino I, 6*, traduzione di L. Anceschi, «L'Ulivo» I, n. 4-5, luglio-ottobre 1949, con dedica «A Manara Valgimigli | con devozione». Per la dedica al Valgimigli, si veda *Lirici greci e lirici nuovi. Lettere e documenti di Manara Valgimigli, Luciano Anceschi e Salvatore Quasimodo*, a cura di G. BENEDETTO – R. GREGGI – A. NUTI, Introduzione di M. BIONDI, Compositori, Bologna 2012, p. 133. Su Plotino e la poesia ermetica si veda G. LANGELLA, *Il presocratico e i neoalessandrini. Macrí tra «Lirici greci» e «Lirici nuovi»*, in *Per Oreste Macrí*, Atti della giornata di studio, Firenze, 9 dicembre 1994, a cura di A. DOLFI, Bulzoni, Roma 1996, pp. 77-103: 89-90.

<sup>3</sup> S. QUASIMODO, *Lettere d'amore a Maria Cumani (1936-1959)*, Prefazione di D. LAJOLO, Arnoldo Mondadori, Milano 1973, pp. 80, 84 e *passim*.

<sup>4</sup> Cf. P. BIGONGIARI, *Anceschi e l'idea della lirica*, in *Il laboratorio di Luciano Anceschi. Pagine, carte, memorie*, a cura di M.G. ANCESCHI – A. CAMPAGNA – D. COLOMBO, Libri

due comprova del resto un lungo tirocinio comune intorno ai lirici greci. È il 30 novembre 1937 allorché Quasimodo scrive ad Anceschi, trasferito da qualche mese all'Istituto magistrale di Canzo in provincia di Como: «Perché non continuiamo quel lavoro sui testi greci? Anche da lontano si potrebbe»<sup>5</sup>. E Anceschi manda traduzioni di servizio per agevolare la trasposizione poetica di Quasimodo: «Ti ringrazio della traduzione dell'*Ode ad Afrodite*; per ora la metto insieme ad altre due che già posseggo», scrive Quasimodo ad Anceschi il 19 agosto 1938, «Attendo da te altre traduzioni, da Saffo, da Alceo (quella dell'*Estate* per esempio). Di Saffo desidererei che ti procurassi il testo dell'ode che comincia all'incirca così: “bello è vedere un campo con armati... ma più bello è l'amore della donna, ecc.”. Questa poesia è poco nota e, credo, non tradotta in versi italiani. Cardarelli mi ha lodato “come uno degli Dei...”; parte di questa lode va a te»<sup>6</sup>. E il 9 settembre 1938 ringrazia ancora An-

Scheiwiller, Milano 1998, p. 164. Ma si veda anche la sicurezza con cui Anceschi riconosceva prontamente la figura di Apollion: «È il mito che nasce sotto il segno di Apollion: dell'“Apollion distruttore” di Euripide (*Fetonte*, Nauck, 781), che fa derivare il nome del dio da *apollumi* e dell'Apollion biblico, portatore di piaghe e di mali» (L. ANCESCHI, *Erato e Apollion*, di S. Quasimodo, «Letteratura» I, n. 2, aprile 1937, pp. 154-159: 158). D'altronde, tra i volumi del Fondo Anceschi conservato presso la Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna restano molteplici testimonianze di un'operosa formazione liceale sul versante della letteratura greca: non solo il postillatissimo *Disegno storico della antica letteratura greca* di Umberto Nottola (Milano 1924), ma parecchie edizioni di Omero, di Platone e dei tragici greci, fra cui l'*Odissea* nell'edizione delle “Belles Lettres” (Paris 1924, 3 voll.) e l'*Edipo re* della “Bibliotheca Teubneriana” (Lipsiae 1929). A documentare un precoce interesse anche per la lirica greca, tra i libri del giovane Anceschi si possono inoltre segnalare *I lirici greci (elegia e giambo)*, tradotti da G. FRACCAROLI, Fratelli Bocca, Torino 1923 (con postille e nota di possesso in data 1927); *I lirici ellenistici. Asclepiade – Callimaco – Meleagro – Filodemo. Epigrammi colla versione latina*, scelti a cura di B. LAVAGNINI, Paravia, Torino 1928 (con segni di lettura e nota di possesso in data 1929); *Anthologie grecque*, Livres I-IV, texte établi et traduit par P. WALTZ, Les Belles Lettres, Paris 1928.

<sup>5</sup> Bologna, Biblioteca dell'Archiginnasio, Fondo Anceschi, Epistolario, Quasimodo 1.

<sup>6</sup> Bologna, Biblioteca dell'Archiginnasio, Fondo Anceschi, Epistolario, Quasimodo 16. Con titolo *Dal greco di Saffo, Come uno degli dei* era un testo già incluso nelle *Poesie* del 1938. Frattanto, come attesta una postilla alla lettera del 19 agosto 1938, Quasimodo si adoperava tramite Salvatore Pugliatti per un «trasferimento» di Anceschi a Milano: cf. anche S. QUASIMODO – S. PUGLIATTI, *Carteggio (1929-1966)*, a cura di G. MILIGI, All'insegna del pesce d'oro, Milano 1988, p. 75; e il 9 settembre Quasimodo parlava di un imminente «ritorno a Milano» di Anceschi. È altresì evidente che fin dai *Lirici greci* Quasimodo lavorava anche su traduzioni di servizio effettuate da collaboratori a cui era assegnato un ruolo critico più che poetico, come avverrà poi nel caso del *Fiore dell'Antologia Palatina* del 1958 allestito con il contributo di Caterina Vassalini (cf. E. VILLANOVA, «Nel-

ceschi («grazie della traduzione di Alceo»), mentre gli invia una stesura dattiloscritta dell'ode *Ad Afrodite* con postille a matita per segnalare qualche residua incertezza<sup>7</sup>. Quando Anceschi scriverà nel 1940 la prefazione ai *Lirici greci*, lo farà conoscendo dall'interno l'officina di quel libro e avendo anzi partecipato alla sua ideazione.

D'altronde, una così stretta e viva collaborazione non può davvero sorprendere se si considera che in quegli anni Antonio Banfi teorizzava la figura del critico come «compagno vigile dell'artista»<sup>8</sup>. Insomma, dietro le traduzioni dei classici che Quasimodo compie dopo *Erato e Apollion*, vi sono ragioni teoriche e persino «intenti polemici»: un particolare senso del 'classico' o, se si vuole, un problema di 'classicità' della poesia. Nell'Italia liberata del 1945, così Anceschi rievocava quegli anni difficili appena trascorsi:

Nella nostra solitudine, ci consolavamo leggendo di Serra il saggio incompiuto e bellissimo *Intorno al modo di leggere i Greci*, e di Eliot *Euripides and professor Murray* coi suoi civili umori; e spe-

*l'ombra del poeta*». *Quasimodo traduttore dell'Antologia Palatina*, prefazione e saggio conclusivo di L. BOSSINA, Carocci, Roma 2018, pp. 24-80). E proprio l'insoddisfazione della Vassalini ci testimonia che i *Lirici greci* costituiscono per il Quasimodo traduttore dei classici un modello di lavoro: «Io pensavo», scriverà la Vassalini rivendicando la selezione comune dei testi da tradurre, «certo a torto, ma lo pensavo: che l'antologia sarebbe stata nostra, di tutti e due: perché non sarà mia solo l'introduzione, se la scelta è di tutti e due, se i punti controversi saranno chiariti insieme. Il caso di Anceschi nei lirici era diverso» (*ibid.*, p. 102). Quanto invece all'ode di Saffo «poco nota» che Quasimodo desiderava ricevere, pare probabile che Anceschi riuscisse a procurargliela visto che nel Fondo Quasimodo del Centro Manoscritti dell'Università di Pavia si conserva un tentativo di traduzione poi scartato e rimasto inedito: cf. *Salvatore Quasimodo e gli autori classici. Catalogo delle traduzioni di scrittori greci e latini conservati nel Fondo Manoscritti*, a cura di I. RIZZINI, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2008, p. 11.

<sup>7</sup> Bologna, Biblioteca dell'Archiginnasio, Fondo Anceschi, Epistolario, Quasimodo 17 e 14b-c. Al v. 2 Quasimodo è incerto tra «colmo di fiori» e «tutto infiorato», al v. 13 sottolinea «dense» e al v. 21 appone un punto di domanda fra parentesi a fianco di «Chi ora ti fugge vedrai che t'insegue» corretto poi in «Chi ora ti fugge, presto t'inseguirà» a partire dai *Lirici greci* del 1944. Una copia del dattiloscritto con analoghe correzioni è conservato nel Fondo Quasimodo del Centro Manoscritti dell'Università di Pavia: cf. *Salvatore Quasimodo e gli autori classici. Catalogo delle traduzioni di scrittori greci e latini conservati nel Fondo Manoscritti*, cit., pp. 3-4. Fra le carte del fondo pavese non vi sono né le traduzioni inviate da Anceschi né appunti o tracce di lettura riconducibili ad Anceschi in margine ai materiali autografi o dattiloscritti dei *Lirici greci*.

<sup>8</sup> A. BANFI, *Per la vita dell'arte*, «Corrente di Vita Giovanile» II, n. 4, 28 febbraio 1939, p. 10.

ravamo nei poeti; e, quando ci era offerto il destro, sollecitavamo questi uomini, che hanno la sovranità della lingua e il dominio profondo delle forme, ad un sensibile lavoro di affettuosa e impegnata solidarietà<sup>9</sup>.

Non ha quindi nulla di astratto o di esterno provare a ricostruire il quadro storico e concettuale entro cui matura il particolare rapporto di Quasimodo con il 'classico' prima ancora che con i classici.

Dalla *Préface* di Guillaume Apollinaire acclusa al catalogo di Georges Braque del 1908, in cui era auspicata «un art plus noble, plus mesuré, mieux ordonné, plus cultivé», alla raccolta degli interventi teorici di Maurice Denis del 1913 che reca come sottotitolo *Du Symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique*, dal dibattito sulla «Nouvelle Revue Française» intorno alla «Renaissance classique» alla prefazione di Giuseppe Ungaretti alla seconda edizione del *Porto sepolto* intitolata *Verso un'arte nuova classica*, l'idea di una classicità moderna era stata la fondamentale questione nata sulle ceneri delle avanguardie e fra le devastazioni della Grande Guerra. Così, fin dal 1913, Ardengo Soffici riassumeva quel nuovo fermento:

Classicismo, va bene, ma bisognerà prima intendersi chiaramente su questo classicismo. È certo che l'arte moderna – come l'arte vera di tutti i tempi – deve tendere a una disciplina, a un ordine; ma di che disciplina, di che ordine si tratta? Si vuole designar con queste parole una qualche nuova legge emersa dalla profondità stessa delle ricerche, o ordinata dal dentro dell'artista rinnovato; o un qualche imperativo estetico trascendente, buono sempre e per tutti? In altre parole, deve chiamarsi classica ogni piena espressione di una visione particolare del mondo, o dobbiamo invece credere a un assoluto pittorico raggiunto in altre epoche e verso il quale è necessario tendere per toccare la vera perfezione? Nel primo caso, d'accordo, ma nel secondo – oh! no!<sup>10</sup>.

Non si trattava di dare spazio al classicismo reazionario per cui il presente resta perennemente inferiore ai grandi modelli del passato, né alla

<sup>9</sup> *Poeti antichi e moderni tradotti dai Lirici nuovi*, a cura di L. ANCESCHI e D. PORZIO, «Il Balcone», Milano 1945, pp. 15-16. Pubblicato da Manara Valgimigli sulla «Critica» nel 1924, il saggio *Intorno al modo di leggere i greci* veniva riproposto in quegli anni in R. SERRA, *Scritti*, a cura di G. DE ROBERTIS e A. GRILLI, vol. II, Le Monnier, Firenze 1938, pp. 467-498.

<sup>10</sup> A. SOFFICI, *Arte francese moderna*, «La Voce» V, n. 5, 30 gennaio 1913, p. 1003.

frattura vitale delle avanguardie come estro irrelato e iconoclasta, ma piuttosto di ritrovare un ordine, una misura interna all'operazione espressiva come piena adesione a una nitida, rinnovata modernità: è ciò che Vincenzo Cardarelli avrebbe poi definito «classicismo metaforico e a doppio fondo», e Soffici «classicità» in opposizione allo «pseudoclassicismo» accademico e convenzionale<sup>11</sup>. Né quel programma modernizzante restava peraltro estraneo al campo della filologia classica se, fin dal 1925, Augusto Rostagni metteva all'ordine del giorno il «programma» di «rivivere l'Antico» adeguando «lo spirito dell'arte e del pensiero antico allo spirito con cui sentiamo e pensiamo e facciamo le letterature moderne»:

Si è voluto per molto tempo che la letteratura e l'arte dei classici antichi fossero come innalzate e assortite nella maestà sacra di un tempio. Il tempio noi dobbiamo aprirlo, perché vi penetrino la luce e il calore e il tumulto intenso della vita<sup>12</sup>.

E non sorprende trovare *Classicità e spirito moderno* di Rostagni fra i libri di Anceschi.

Tuttavia quel «nuovo classicismo» degli anni Venti restava un *rappel à l'ordre* e una ricerca di equilibrio formale ben più che un confronto ravvicinato con l'antico. E da quell'esigenza di essenzialità e di misura era partito, fin dal 1928, anche il giovanissimo Anceschi interessandosi al «nuovo classicismo» di Eugenio D'Ors e di Paul Valéry nel segno di un'«astrazione purificatrice» al di sopra del disordine vitale dell'«emozione»:

Si aspira ad una concezione del Classicismo, non come capriccio di imitazione erudita, ma come forza morale e atteggiamento dell'uomo<sup>13</sup>.

<sup>11</sup> Cf. [V. CARDARELLI], *Prologo in tre parti*, «La Ronda» I, n. 1, aprile 1919, p. 6, e A. SOFFICI, *Periplo dell'arte. Richiamo all'ordine*, Vallecchi, Firenze 1928, pp. 12-14, 92-95 e *passim*.

<sup>12</sup> A. ROSTAGNI, *Classicità e spirito moderno*, Einaudi, Torino 1939, pp. 42, 28, 64, 67, 71 e *passim*. Il capitolo introduttivo del volume riproponeva un saggio di quattordici anni prima: A. ROSTAGNI, *Per la storia della letteratura greca*, «Rivista di filologia e di istruzione classica» LIII, 1925, pp. 1-20.

<sup>13</sup> Cf. L. ANCESCHI, *Eugenio D'Ors e il nuovo classicismo europeo*, Rosa e Ballo, Milano 1945, p. 44. È Anceschi a datare al 1928 le sue prime letture di D'Ors (p. 2).

Vero è che quell'ideale di un'intima misura morale non offriva alcun efficace punto di resistenza al classicismo autoritario della restaurazione fascista o alle declinazioni patriottiche del dogma reazionario dell'«Action française»; e, d'altro canto, quella prospettiva non permetteva di fare davvero i conti neppure con l'ardua e inedita ricerca conoscitiva dell'esperienza ermetica fiorentina che puntava a uno scavo ontologico della parola anziché a un'educata civiltà delle lettere e a una rilettura contemporanea della tradizione. È per questo che, dal '36, Anceschi va in cerca di piani di mediazione che sono anche occasioni di polemica e d'intervento militante: lo «stile», le «poetiche», l'«esecuzione», il «linguaggio», e cioè «il regno dello stile, in cui finalmente s'accorda la ingenuità romantica e la civiltà dei classici» – Ungaretti avrebbe detto «innocenza» e «memoria»...<sup>14</sup> E Quasimodo pare allinearsi a quel presupposto: così, l'introduzione di Sergio Solmi a *Erato e Apollion*, pur non parendogli «completamente riuscita», resta però «molto importante», come egli scrive a Giuseppe Susini nel giugno del '36, solo per il fatto che «in detto saggio sia chiarita la linea della “tradizione poetica”»; analogamente, segnala a Susini la recensione di Anceschi a quel volume in quanto «pone finalmente il problema del linguaggio»<sup>15</sup>; e, nel settembre del '38, Quasimodo approva la difesa di Francesco Flora appena pubblicata da Anceschi:

Leggo il tuo Flora su “Meridiano”; avrai certamente delle noie per questo scritto, da parte dell'avanguardia critica fiorentina. Pensa a Gatto e alla sua posizione “crepuscolare” di basso ottocentista! [...] Lavora, caro Luciano e sii felice<sup>16</sup>.

Non convinceva né il teorema idealistico di un'immediata identità fra intuizione ed espressione, né lo scacco programmatico dell'oscurità

<sup>14</sup> Cf. L. ANCESCHI, *Distinzione dell'arte*, «Letteratura» III, n. 2, aprile 1939, pp. 11-20: 12, 14 e 19. Significativamente, nell'*Introduzione ai Lirici greci* Anceschi assocerà Baudelaire e Ungaretti sotto il segno libero e creativo dell'«innocenza»: «Come un'infanzia ritrovata nella parola si configura, alfine, la poesia: “le génie n'est que l'enfance retrouvée” (Baudelaire) o non è ancor più esatto, con Ungaretti, *un espoir inassouvi d'innocence?*» (S. QUASIMODO, *Lirici greci*, a cura di N. LORENZINI, Introduzioni di L. ANCESCHI, Arnoldo Mondadori, Milano 1985, p. XXI).

<sup>15</sup> Cf. S. QUASIMODO, *I poeti devono soffrire. Lettere a Giuseppe Susini (1934-1950)*, a cura di G. MUSOLINO, Nicolodi, Rovereto 2003, pp. 33 e 39.

<sup>16</sup> Bologna, Biblioteca dell'Archiginnasio, Fondo Anceschi, Epistolario, Quasimodo 17.

ermetica in attesa di verità originarie e inattingibili. Quella proposta da Anceschi era piuttosto una «cultura della parola», anzi una «irrequietezza della parola» ricca di memorie e di risonanze nel segno di un «classicismo scaltrito e moderno», un «classicismo post-simbolista». Ma per uscire dalla genericità di tali formule occorre una concettualizzazione nuova, in grado di supportare quegli «intenti polemic», e Anceschi si misura dapprima con l'Hölderlin riletto da Heidegger da cui desume il primato della poesia lirica, e poi con le tesi critiche di Eliot da cui riprende il progetto di una tradizione viva e aperta al nuovo.

Nel febbraio del 1937 era uscito *Hölderlin e l'essenza della poesia* di Heidegger, tradotto da un amico di Quasimodo, docente presso il liceo di Messina fra il '24 e il '29, Carlo Antoni. In quel saggio Heidegger affermava che la poesia istituisce un mondo e anzi l'essere stesso: «La poesia è fondazione, mercé la parola, dell'essere», scriveva, «perciò la poesia non prende mai il linguaggio come un materiale già esistente, bensì è la poesia medesima a rendere possibile il linguaggio»<sup>17</sup>. In ogni poesia autentica non si tratta di significare l'esistente, ma di far risplendere una cosa che prima non c'era. E Anceschi, recensendo il saggio in marzo, nel respingere sulla scorta di Leopardi il «pericolo» di astratte letture metafisiche, riconosceva però che «il nominare è un fare, un creare»: la parola poetica è sempre «qualche cosa che nasce, o “rinasce”, da un'illuminazione attiva» e deve avere «il senso vivo della propria energica attività rinnovatrice del linguaggio», altrimenti è solo «ripetizione, maniera», che impropriamente può essere scambiata per «esempio e paradigma del classicismo più formato»<sup>18</sup>. Nella sua ansia di luce e di pienezza, la voce della poesia è in origine sempre cenno e frammento allusivo:

Qui la parola ancora ha la luminosità densa ed irrequieta, che le viene dall'essere un vago cenno che tenta riprodurre i cenni degli dei<sup>19</sup>.

<sup>17</sup> M. HEIDEGGER, *Hölderlin e l'essenza della poesia*, «Studi germanici» II, n. 1, febbraio 1937, pp. 5-20: 14. Seguono gli *Inni* di Hölderlin tradotti da Vincenzo Errante che, nella premessa, sottolinea come essi nascano «sotto l'insegna di Pindaro: e più precisamente, delle *Olimpiche* e delle *Pitiche*, alla cui riduzione in versi tedeschi Hölderlin, appunto in quegli anni, attendeva» (*ibid.*, p. 21). Nella sua recensione Anceschi riduceva però il rapporto costituente fra «poesia» e «linguaggio» a quello fra «linguaggio poetico» e «prosa» utilitaria ponendo il problema della «voce» particolare e irriducibile del poeta sullo sfondo della lingua d'uso.

<sup>18</sup> Cf. L. ANCESCHI, *Nota sulla poesia della poesia*, «Termini» II, n. 7, marzo 1937, pp. 102-103.

<sup>19</sup> *Ivi*, p. 102. È la parafrasi di una pagina di Heidegger secondo cui la «parola poetica»



È qui che Anceschi concepisce l'idea di un momento originario della lirica come forma breve e poesia pura, poi identificato con il presunto frammentismo dei lirici greci, «là dove la parola è all'età d'oro della sua integrità»:

Tramontata l'epica, nella quale i motivi lirici eran dispersi nella narrazione e nella leggenda, lo sforzo della poesia greca fu quello di isolare quei motivi, di liberarli: fu uno sforzo di *purificazione*. Questa aspirazione di purezza in un riconoscimento della relativa «brevità» di ogni composizione poetica, che, per raggiungere il suo scopo, deve presentarsi alla nostra coscienza come *un tutto* è, appunto, la lirica – per la prima volta nata all'umanità nella Grecia<sup>20</sup>.

Ora, lasciando da parte l'anacronismo per cui la moderna poetica del frammento viene elevata a dimensione esemplare, assoluta della lirica di ogni tempo, il problema che doveva presentarsi allora ad Anceschi era quello di chiarire come si potessero coniugare insieme «innocenza» e «memoria», poesia pura e tradizione, energia espressiva e classicità senza tuttavia cadere nella «ripetizione» e nella «maniera». È qui che entra in gioco l'Eliot di *Tradition and the Individual Talent* del 1919 ed *Euripides and Professor Murray* del 1920. Per Eliot la tradizione è un «ordine» oggettivo e simultaneo in cui ogni nuova opera d'arte modifica l'intera serie che l'ha preceduta e altera perciò il passato: Flaubert ridefinisce, trasforma Omero... È appunto una teoria dell'anacronismo: ciò che è classico non resta immobile nel tempo, ma parla al presente, si muove con noi e guida il nostro particolare cammino. Così, se l'introduzione

ripete i «cenni degli Dei» con i quali in origine essi «ci guidano a parlare»: «Il dire del poeta è il raccogliere questi cenni per accennarli a sua volta al suo popolo» (M. HEIDEGGER, *Hölderlin e l'essenza della poesia*, cit., p. 17). Non v'è dubbio che qui Anceschi si appropri della lezione di Heidegger riducendola però a una prospettiva tutta culturale: «la poesia ha raggiunta, così, la coscienza di essere un'essenziale problema di linguaggio, che assume valore universale e significato totale nel porsi dichiaratamente come un momento necessario e complesso della vita della cultura, talora, addirittura, come l'essenziale fondamento di ogni esistente» (L. ANCESCHI, *Nota sulla poesia della poesia*, cit., p. 102).

<sup>20</sup> S. QUASIMODO, *Lirici greci*, cit., pp. XXIX e XXIII. È una rilettura antimetafisica dei «cenni degli Dei» in termini di «brevità» e «purezza» lirica contro cui subito polemizzava Oreste Macri: «la nostra età non è alessandrina, checché ne pensi Anceschi; nessuna età è stata meno alessandrina della nostra, più tesa allo sbaraglio alla novità e nello stesso tempo decisa fermamente a conoscere queste cose, l'essere e i cenni autentici dei numi» (O. MACRI, *Omero – Saffo – Eluard*, «Prospettive» IV, n. 15, 15 maggio 1940, p. 46).

ai *Lirici greci* recava nel 1940 un esergo da Hölderlin («L'arte è la via dalla natura alla civiltà e dalla civiltà alla natura»), ripubblicando quelle pagine nel 1945 in *Idea della lirica* Anceschi vi premetterà una citazione speculare da Eliot («Il passato è trasformato dal presente tanto quanto il presente è diretto dal passato»)<sup>21</sup>. Per Eliot, sottolinea Anceschi, la dimensione del classico necessita sempre di un «occhio creativo»:

We need an eye which can see the past in its place with its definite differences from the present, and yet so lively that it shall be as present to us as the present. This is the creative eye<sup>22</sup>.

Abbiamo bisogno di un occhio che possa vedere il passato al suo posto con le sue definite differenze dal presente, e, tuttavia in modo così vivo, che esso sia tanto presente a noi come il presente. Questo è l'occhio creativo<sup>23</sup>.

Insistere sulla capacità creativa di riappropriarsi del passato era un modo per strappare il tradizionalismo di Eliot dalle letture semplificate e autoritarie della cultura fascista che lo celebravano invece come «esempio di un sano e vigoroso classicismo» dal «chiaro messaggio normativo»<sup>24</sup>. Così, entro questo perimetro ideale di ragioni teoriche e di «intenti

<sup>21</sup> Cf. T.S. ELIOT, *The Sacred Wood. Essays on Poetry and Criticism*, Faber and Faber, London 1997, p. 41: «what happens when a new work of art is created is something that happens simultaneously to all the works of art which preceded it. [...] Whoever has approved this idea of order [...] will not find it preposterous that the past should be altered by the present as much as the present is directed by the past». È un brano ampiamente citato nella premessa di L. ANCESCHI, *Idea della lirica*, Edizioni di Uomo, Milano 1945, pp. 13-14, ma operante già nell'introduzione ai *Lirici greci* che si apriva con il richiamo a un ideale letterario di «full maturity»: «Di ogni civiltà poetica, giunta ad un certo grado del suo *maturato* discorso [...]» (S. QUASIMODO, *Lirici greci*, cit., p. XV). Ed è una cadenza di cui si ricorderà Quasimodo polemizzando nel 1946 contro l'Eliot di *What is a Classic* allorché traduce «a mature literature» con «ogni letteratura giunta alla sua maturità» (S. QUASIMODO, *Il poeta e il politico e altri saggi*, Arnoldo Mondadori, Milano 1967, p. 16).

<sup>22</sup> Cf. L. ANCESCHI, *Idea della lirica*, cit., p. 14, e T.S. ELIOT, *The Sacred Wood*, cit., p. 64.

<sup>23</sup> T.S. ELIOT, *Il bosco sacro. Saggi di poesia e di critica*, con uno studio di L. ANCESCHI, Muggiani, Milano 1946, p. 146.

<sup>24</sup> Cf. ad esempio *Notizie. Letteratura inglese*, «Pan» II, n. 7, luglio 1934, p. 479: «Il poeta di *Waste Land*, dell'orrendo deserto del mondo civile, pare esca finalmente dalla caverna del suo ermetico lirismo nella luce del sole di un chiaro messaggio normativo. In un suo recente libretto (*After strange Gods*, Faber and Faber, London. Sc. 3,6) Eliot sostiene il principio d'autorità, l'ordine e la disciplina classica contro questo mondo "bacato" (la

polemici», avevano preso forma i *Lirici greci* fra il '37 e il '40. «Apparenza d'eterno alla pietà | un ordine perdura nelle cose | che ricorda l'esilio»<sup>25</sup>.

Tutt'altra, a prima vista, sarà la prospettiva di Quasimodo dopo il 1945. Celebre è la sua presa di posizione contro Eliot:

La nascita di un poeta è sempre un atto di «disordine» e presuppone un futuro, nuovo modo di adesione alla vita [...]. Questo è il «punto» della crisi nella poesia contemporanea. La nascita d'un nuovo poeta – ripetiamo – è un atto di violenza, e non può quindi continuare un ordine preesistente<sup>26</sup>.

Poco tempo prima, recensendo sulla «Fiera letteraria» del 30 maggio 1946 l'antologia dei *Poeti antichi e moderni tradotti dai lirici nuovi* allestita da Anceschi, Manara Valgimigli aveva avanzato forti riserve sull'effettiva possibilità di far coincidere poesia classica e «brevità» lirica moderna:

Ma la poesia greca è tutta così; perché la poesia greca è tutta intessuta e ragionata nel mito: così l'epica e la drammatica, e così anche la lirica; di tutte le sue manifestazioni il mito è il fondamento solidamente compatto. Derivano di qui, nell'epica, da questa pienezza di cose, quel suo cantare spiegato e quelle sovrabbondanze formulari che ridicono ogni volta di ogni personaggio o divino o eroico la stessa presentazione, e aggiungono ogni volta ai medesimi sostantivi gli stessi attributi; e derivano di qui, nel dramma e nei grandi corali, quelle architetture a simmetria matematica, quali ritroviamo contemporaneamente, per uguale genio, nelle architetture materiali dei templi e nei loro ornati. Dunque è proprio agli antipodi questo poetare greco, è proprio dal lato avverso e opposto di quelle due esigenze o tendenze che dicevamo ora del moderno poetare nostro. E allora dov'è questo contatto, che cosa è questo incontro di questi nostri ultimissimi *poetae novi* o *neòteroi* coi poeti di Grecia?<sup>27</sup>

parola è sua) da una guasta cultura. L'esempio di un sano e vigoroso classicismo Eliot l'aveva del resto già dato nei suoi eccellenti saggi di critica letteraria».

<sup>25</sup> S. QUASIMODO, *Poesie e discorsi sulla poesia*, a cura e con introduzione di G. FINZI, Prefazione di C. BO, edizione riveduta e ampliata, Arnoldo Mondadori, Milano 1998, p. 112.

<sup>26</sup> S. QUASIMODO, *Il poeta e il politico e altri saggi*, cit., pp. 13-15.

<sup>27</sup> M. VALGIMIGLI, *Poeti greci e lirici nuovi*, «La Fiera letteraria» I, n. 8, 30 maggio 1946, pp. 1-2.

E subito, il 4 giugno 1946, Quasimodo concordava:

Caro Valgimigli,  
ho letto il suo scritto sulla «Fiera letteraria» e sono d'accordo con lei. E quel saggio dell'Aneschi, anche se notevole in alcuni punti, non ha mai avuto il mio pieno consenso<sup>28</sup>.

Ormai per Quasimodo la misura classica della poesia non risiede più nella simultaneità col passato, in un «ordine» che «perdura», ma è invece «disordine», «punto di rottura» e simultaneità col futuro; si tratta infatti di «ammettere la determinazione poetica là dove nasce una cosa che prima non esisteva»; ed egli ripete più volte che «la nascita di un poeta [...] è sempre un pericolo per il costituito ordine culturale»; ogni vero poeta è al principio un «esiliato», un «irregolare», che «non penetra nella scorza della falsa civiltà letteraria» e «sembra distruggere le sue forme stesse e invece le continua»<sup>29</sup>. Ogni classico rompe la «scorza» di «forme» divenute convenzionali e nel far ciò «le continua» nel loro momento generativo e propriamente poetico. «Tu sei, | beata nascita, a toccarmi»...<sup>30</sup> È un capovolgimento della prospettiva di Eliot in cui tuttavia permane ancora l'idea di una simultaneità dinamica della tradizione in quanto la «nascita» del «nuovo», l'«atto di violenza», è ciò che viene *letto* e soppresso anche e anzitutto dall'antico:

Gli altri lettori sono i poeti antichi, che guardano da una distanza incorruttibile le nuove carte; le loro forme resistono, e altre è difficile metterne vicino<sup>31</sup>.

Commentando Hölderlin, Heidegger fissava così il tempo incerto, «povero» del poeta moderno:

È il tempo degli Dei fuggiti e del Dio che viene. È il tempo povero, perché si trova in una doppia indigenza e in un doppio nulla: – nel non-più degli Dei fuggiti e nel non-ancora del Dio che viene<sup>32</sup>.

<sup>28</sup> *Lirici greci e lirici nuovi. Lettere e documenti di Manara Valgimigli, Luciano Aneschi e Salvatore Quasimodo*, cit., p. 108.

<sup>29</sup> Cf. S. QUASIMODO, *Il poeta e il politico e altri saggi*, cit., pp. 31, 25, 61, 63-64 e *passim*.

<sup>30</sup> S. QUASIMODO, *Poesie e discorsi sulla poesia*, cit., p. 49.

<sup>31</sup> S. QUASIMODO, *Il poeta e il politico e altri saggi*, cit., p. 61.

<sup>32</sup> M. HEIDEGGER, *Hölderlin e l'essenza della poesia*, cit., p. 19.

In altre parole, nella modernità il mito ha abbandonato i luoghi tradizionali della sua presenza – il rito, il culto, la comunità – e vive per Heidegger solo nella voce appartata e visionaria dei poeti, portando con sé un'originaria «potenza» creativa che si misura con un'«esistenza» e una «storia» sempre più dominate dalla riduzione razionalistica dei significati. «Come hai trovato l'Hölderlin?», scriveva Sibilla Aleramo a Quasimodo il 22 ottobre 1935<sup>33</sup>. Ed è probabile che le pagine di Heidegger su Hölderlin tradotte da Antoni e cautamente recensite da Anceschi, anche Quasimodo le abbia lette bene. Ma dieci anni più tardi egli illustrerà il paradosso della poesia come «fondazione dell'essere» affidandosi piuttosto ai versi con cui, nel 1926, Archibald MacLeish chiudeva uno dei suoi testi più noti, *Ars poetica*:

For all the history of grief  
An empty doorway and a maple leaf.

For love  
The leaning grasses and two lights above the sea –

A poem should not mean  
But be<sup>34</sup>.

Nel «neo-umanesimo» dell'ultimo Quasimodo vi è ancora la ricerca e la speranza di una classicità moderna contro ogni nostalgia autoritaria e contro ogni metafisica o mistica poetica:

E qui le metamorfosi, qui i miti.  
Senza nome di simboli o d'un dio,  
sono cronaca, luoghi della terra,  
sono Auschwitz, amore.

<sup>33</sup> S. ALERAMO – S. QUASIMODO, *Lettere d'amore*, a cura di P. MANFREDI, prefazione di B. CONTI, Nicolodi, Rovereto 2001, p. 212. A testimonianza di una lunga consuetudine, Quasimodo parlerà nel 1958 di Hölderlin come poeta lucido e inquieto già «oltre la voce rassicurante dei primi assalti idealistici» (S. QUASIMODO, «A colpo omicida» e altri scritti, a cura di G. FINZI, Arnoldo Mondadori, Milano 1977, pp. 125-127). Sul nesso Leopardi-Hölderlin nella poesia del Novecento, utili indicazioni si devono a C. PEZZIN, *Zanzotto e Leopardi: il poeta come infans*, Cierre, Verona 1988, pp. 121-140 e in particolare, per il «Quasimodo hölderliniano» di *Erato e Apollion*, pp. 135-139.

<sup>34</sup> A. MACLEISH, *Conquistador ed altre poesie*, a cura di R. SANESI, Guanda, Parma 1970, pp. 180-181 («Per tutta la storia della sofferenza | un ingresso vuoto e una foglia

È nella «cronaca» del disumano, nei «luoghi» concreti di morte e di resistenza che va cercato un mito del presente capace di «rifare l'uomo» e, ancora una volta, di «inventare la vita». E in ciò resta verde e vitale quel «linguaggio diretto e concreto» della poesia che è, per Quasimodo, «il segreto dei "classici"»<sup>35</sup>.

Università di Messina  
*gforni@unime.it*

d'acero. | Per l'amore | le erbe reclinate e due luci sul mare – | Una poesia non dovrebbe significare | ma essere»).

<sup>35</sup> Cf. S. QUASIMODO, *Il poeta e il politico e altri saggi*, cit., pp. 24, 31-32, 63, e IDEM, *Poesie e discorsi sulla poesia*, cit., pp. 182 e 253.