

ANDREA RODIGHIERO

«LA NATURA DELL'ANIMA»:
L'OMERO DI SALVATORE QUASIMODO

ABSTRACT

The purpose of this paper is to look at Homer's poetry through the lens of Quasimodo's translations, from both *Iliad* and *Odyssey*. These pages aim at detecting a 'standard procedure' linking Quasimodo's poetical work to the translations from the epic poetry. The analysis focuses especially on the rendering of the Greek epithets. Quasimodo's translations are put into the wider frame of the Homeric versions dated to the last Century, which are metrically and formally divergent. The final result of Quasimodo's work offers to the reader a Homer 'lyricized', sounding less grandiloquent when compared to other versions of the same period (as, for instance, those of Rosa Calzecchi Onesti).

1. *Premessa*

Quando mi sono trovato a definire un titolo per il Convegno dal quale questo contributo prende le mosse, anche sulla scorta di altre indagini recenti ho pensato che mi sarebbe piaciuto guardare a Omero attraverso la 'lente' di Quasimodo traduttore, nondimeno spinto principalmente da un preconcetto. Sarebbe forse meglio parlare di un 'pregiudizio', e cioè l'idea che Quasimodo sia – come autore in proprio e come traduttore dei lirici – un poeta che procede 'per frammenti', un poeta dell'illuminazione verbale fugace e improvvisa, e di conseguenza un traduttore che subisce il fascino di un'inconsistenza testuale (che è peraltro la cifra di moltissimi frammenti di letteratura arcaica) con il fine, appunto, di 'riaccenderli' e riconsegnarci vivificati dalla poesia dei *Lirici nuovi* (è questo, come noto, il titolo della *Antologia* di poeti contemporanei pubblicata nel 1943 a cura di Luciano Ancheschi). Faccio mie le parole che uno studioso di poesia antica ha di recente adoperato a proposito della scrittrice Marguerite Yourcenar, e in merito proprio a una sua nota antologia di traduzioni dal greco, *La couronne et la lyre* (del 1979). Scrive Giulio Massimilla che la scrittrice belga nel tradurre dal greco ha la generale tendenza a creare quanto più possibile «l'illusione del frammen-

to'»¹, non diversamente – pensavo – dal poeta di Modica. Ma proprio in virtù di questo preconcetto ci si dovrà chiedere come opera il poeta quando ha da misurarsi con una cifra testuale completamente differente dovendo affrontare la distesa dei poemi omerici – e ciò valga anche per le prose evangeliche, o per il suo Virgilio, e per il teatro –, vale a dire ogni volta che si debba lanciare sugli esametri o su altro con un abbrivio narrativo radicalmente diverso rispetto alla necessità di rendere in pochi tratti l'immediatezza di un frammento (o di un epigramma, pensando anche alle sue versioni dall'*Antologia Palatina*)². E ancora: che materiale linguistico va usando Quasimodo per il greco ricorsivo ma non certo di facile restituzione dei poemi? La sfida è duplice, e si svolgerà lungo due direttrici:

(a) si tratta da un lato di ripercorrere nel suo complesso il *corpus* delle versioni omeriche di Quasimodo per capire se è riconoscibile una 'cifra' condivisa (di questo ci si occuperà brevemente subito sotto).

(b) Si rifletterà poi su alcune scelte linguistiche con particolare riferimento agli epiteti.

Quanto si avrà modo di dire dovrà prescindere da considerazioni sulle varianti, benché sia noto che Quasimodo tornava a più riprese sui suoi testi. L'edizione di riferimento sarà quindi quella a cura e con introduzione di Gilberto Finzi pubblicata nei «Meridiani» Mondadori nel 1971 e poi variamente arricchita negli anni.

2. Cosa traduce Quasimodo (e quando); la situazione in Italia

La cronologia omerica comprende versi *Dall'Odissea* (Rosa e Ballo, Milano 1945), poi ripubblicati nello «Specchio» mondadoriano nel 1951 (e 1960), e *Iliade – Episodi scelti*. Andrà però fatta una precisazione: esce infatti nella *Terza parte* di *Dare e avere* (Mondadori, Milano), nel 1966, l'episodio *Giochi funebri in onore di Patroclo (Il pugilato – La lotta)*, vale

¹ Cf. G. MASSIMILLA, *Marguerite Yourcenar lettrice dei classici: un Notturmo in «Denier du rêve» e le traduzioni dei poeti greci in «La couronne et la lyre», «Eikasmos» 27 (2016), pp. 399-413, p. 408, n. 34: «l'impiego iniziale e finale dei puntini sospensivi ricorre spesso nelle traduzioni di *La couronne et la lyre*, anche quando [...] il corrispondente passo greco non è un frammento».*

² Su cui cf. ora E. VILLANOVA, «*Nell'ombra del poeta*». *Quasimodo traduttore dell'«Antologia Palatina»*, Roma 2019.

a dire i vv. 651-739 del libro 23. La parte rimanente viene invece pubblicata postuma, sempre per Mondadori, nel 1968, «congedata per la stampa dodici giorni prima di morire, una scelta dall'*Iliade* di circa 750 versi, con l'unico commento – grafico – di Giorgio De Chirico»³ in 26 tavole a colori. Se guardiamo alle date, ci parrà di scorgere una forbice temporale cospicua tra la consegna alle stampe dei testi dai due poemi, ma si dovrà considerare che i *Giocchi funebri* erano già stati pubblicati (da una rivista milanese) nel 1949, quindi a poca distanza dalle versioni dell'*Odissea* (1945). Colpisce invece maggiormente la vicinanza cronologica tra le versioni *Dall'Odissea* e la prima edizione dei *Lirici greci*, pubblicata nel 1940 per le Edizioni di Corrente con una prefazione di Luciano Anceschi⁴.

Se limitiamo il nostro sguardo alle esperienze traduttive del Novecento⁵, subito ci salterà all'occhio che l'Omero 'nazionale' è l'Omero di scuola, cioè quello tradotto nel primo Ottocento da Monti e Pindemonte, un Omero nel quale l'ira è «funesta», Achille è «piè-veloce» e Ulisse è l'uomo dal multiforme ingegno. Ed è, soprattutto, un Omero in endecasillabi; come veicolo ideale per la restituzione dell'esametro dattilico greco è stato infatti considerato almeno fino a una certa altezza il verso principe della nostra tradizione letteraria, quell'endecasillabo che serve anche per la resa delle parti recitate della tragedia, fino ai nostri giorni⁶. Chi abbia seguito le vicende editoriali recenti e abbia avuto tra le mani

³ M. GIGANTE, *L'ultimo Quasimodo e la poesia greca*, Napoli 1970, p. 29; «Omero era giunto a Quasimodo, probabilmente fra le macerie di Messina terremotata, nell'infanzia: l'immane avventura di Ulisse nella traduzione di Pindemonte, il destino di Ettore e di Ilio in quella di Monti» (*ivi*, 30).

⁴ Fondamentale è G. BENEDETTO, *Tradurre da poesia classica in frammenti: note di Manara Valgimigli ai "Lirici greci" di Quasimodo (1940)*, in *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, Bologna 2012, pp. 33-86.

⁵ Un quadro più generale sarà ricavabile da *L'epica classica nelle traduzioni di Caro, Dolce, Pindemonte, Monti, Foscolo, Leopardi, Pascoli e altri*, scelta e introduzione di L.E. ROSSI, apparati di S. TRIULZI, Roma 2003, specie le pp. 575-615 (dall'Otto al Novecento).

⁶ Lo notava già M. Valgimigli: «per tutto l'Ottocento a tradurre dall'epica greca e latina (e del resto anche dal trimetro giambico dei tragici e, per analogia, anche da poeti epici e tragici stranieri, Milton, Shakespeare, ecc.), lo strumento migliore fu sempre l'endecasillabo» (M. VALGIMIGLI, *Traduttori vecchi e nuovi*, «La Rassegna d'Italia», novembre 1946, ora in IDEM, *Uomini e scrittori del mio tempo*, Firenze 1965, pp. 203-210, si cita da p. 204).

la nuovissima versione dell'*Iliade* di Franco Ferrari – uscita nella primavera del 2018 – o l'*Odissea* di Vincenzo Di Benedetto (con l'ausilio di Pierangelo Fabrini) del 2010, avrà constatato che questa supremazia metrica non esiste più. C'è in esse corrispondenza, invece, tra rigo di greco e italiano⁷. Le due versioni staccano infatti un 'a capo' per ciascuno degli esametri omerici fin dall'*incipit*; così F. Ferrari:

Canta, Musa, l'ira di Achille Pelide,
l'ira sciagurata che lutti innumerevoli impose
agli Achei [...]

Ispirata al medesimo principio, così suona l'apertura dell'*Odissea* di V. Di Benedetto:

Dell'uomo, dimmi, o Musa, molto versatile, che molte volte
fu sbattuto fuori rotta, dopo che di Troia la sacra rocca distrusse,
e di molti uomini le città vide e l'intendimento conobbe

In entrambi i casi il fluire dell'originale viene rispettato a fronte dell'abbandono della metrica. Alla stessa procedura di «traduzione alinear», come la definisce Gianfranco Contini, si conformano molte altre versioni, come l'*Iliade* di Giovanni Cerri⁸ (BUR, 1996) e l'*Odissea* di Aurelio Privitera («Fondazione Valla», 1981-1986).

È stata tentata, nondimeno, anche la via della prosa già dagli anni Venti del secolo scorso (come nell'*Odissea* di Nicola Festa: 1921-1925).

⁷ Sulle traduzioni omeriche in Italia – specie a partire dalla grande fioritura settecentesca – cf. C. DE CAPRIO, *Volgarizzare e tradurre i grandi poemi dell'antichità (XIV-XXI secolo)*, in *Atlante della Letteratura Italiana*, a cura di S. LUZZATTO – G. PEDULLÀ, vol. III: *Dal Rinascimento a oggi*, a cura di D. SCARPA, Torino 2012, pp. 56-73 (p. 61ss.). Nel corso del primo Novecento «ai traduttori tocca inoltre fare i conti con la crisi metrica innescata dalle *Odi barbare* carducciane e aggravata dalle versioni omeriche in esametri di Giovanni Pascoli (*Sul limitare*, Sandron, Palermo 1899). L'impegno a trovare corrispettivi moderni dei ritmi antichi aveva spinto, di fatto, verso la liquidazione della corrispondenza esametro-endecasillabo praticata dalla tradizione umanistico-classicista. Accade così che negli anni venti metrica barbara e prosa siano i due poli su cui rispettivamente si collocano le traduzioni dei poemi omerici firmate da Romagnoli (*Iliade e Odissea*, Zanichelli 1924 e 1923) e da Nicola Festa (*Iliade e Odissea*, Sandron 1919-27 e 1921-1925)» (p. 68).

⁸ Su questa versione (ma non solo) si potrà partire dallo stesso G. CERRI, *Tradurre l'epica arcaica: tra narrazione ed elocuzione*, in C. NERI – R. TOSI – V. GARULLI (a cura di), *Hermeneuein. Tradurre il greco*, Bologna 2009, pp. 17-30.

Ma in anni più recenti si dovrà in particolare pensare alle versioni di Maria Grazia Ciani (*Iliade* è del 1990 e *Odissea* del 1994, per Marsilio). Siamo quindi oggi di fronte a una rosa di soluzioni le più disparate, a fronte però di una ‘resistenza’, qua e là, della resa endecasillabica. *L’Odissea* in versi di Giovanna Bemporad – quasi completa – è un testo al quale la poetessa scomparsa nel 2013 ha lavorato per mezzo secolo, fino alla versione del 1992⁹.

Ha scritto Vincenzo Di Benedetto che «nelle scuole italiane per molti decenni come per *Iliade* vigeva la traduzione del Monti, così per *Odissea* la traduzione ‘canonica’ era quella del Pindemonte, pubblicata nel 1822»; tracciando una breve storia delle restituzioni omeriche, Di Benedetto – che non nomina Quasimodo¹⁰ – fa specialmente riferimento a uno spartiacque preciso, vale a dire alle versioni uscite per i tipi di Einaudi a cura di Rosa Calzecchi Onesti, l’Omero più diffuso in Italia negli ultimi cinquant’anni. «La studiosa ha avuto il coraggio – scrive Di Benedetto – di rifiutare l’endecasillabo: un verso così condizionato da moduli e cadenze precedentemente sperimentati (e in più tanto più breve dell’esametro dattilico) da inibire la ricerca di una dizione che intenda realizzare un recupero, per quel che è possibile, del testo omerico originario¹¹. La Calzecchi Onesti rifiuta l’endecasillabo e però non rinuncia all’uso di un verso in quanto tale: ma si tratta di una versificazione *sui*

⁹ Mi permetto di rinviare al mio *L’Odissea di Giovanna Bemporad*, in F. CONDELLO – A. RODIGHIERO (a cura di), «*Un compito infinito*». *Testi classici e traduzioni d’autore nel Novecento italiano*, Bologna 2015, pp. 229-243.

¹⁰ A lui fa riferimento B. GENTILI, *Prospettive critiche nell’interpretazione della cultura greca dell’età dei lirici*, «Il Verri» 38 (1972), pp. 22-39, p. 28: «l’endecasillabo italiano è il verso meno appropriato a questo tipo di poesia [i *kat’ enoplion*-epitriti], come del resto lo è anche per l’esametro epico», continuando in nota: «non è un caso che Quasimodo vi abbia rinunciato nelle sue traduzioni dall’*Iliade*. Ma la lezione quasimodiana, per non parlare di altre prove in questa direzione, non è molto servita; si veda ora la versione dell’*Odissea* di Giovanna Bemporad, ERI, 1970».

¹¹ Cf. anche A. IANNUCCI, *I traduttori di Omero, 2: il Novecento. L’incruento e fertile duello tra Pavese e Rosa Calzecchi Onesti*, «L’indice dei libri del mese» 2 (2018), p. 9: la versione della Calzecchi Onesti «rappresenta una svolta epocale [...] consegnando finalmente Omero a una lettura antropologica e contemporanea, libera da vincoli monumentali. [...] Le scelte traduttive di Calzecchi Onesti quasi sempre risultavano un radicale svecchiamento del testo omerico dalle briglie di una lunga tradizione letteraria; ma questa traduzione mostra tutti i suoi anni e ora, paradossalmente, suo malgrado aulica, infarcita di latinismi e parole sentite ormai come arcaicizzanti». Per un giudizio decisamente negativo di M. Valgimigli si veda *infra*.

generis, con segmenti di testo di varia estensione»¹². La prima edizione dell'*Iliade* tradotta dalla Calzecchi Onesti è pubblicata nel 1950, l'*Odissea* è del 1963.

Il breve e incompleto catalogo proposto fin qui permette di provare a ricollocare Quasimodo dentro un quadro frastagliato e di iscriverlo in una cornice contenente non poche altre figure. Pur essendo quella quasimodiana una versione *per excerpta*, constatiamo anzitutto già qui – nel Quasimodo traduttore di Omero del 1945: quindi qualche anno prima che in Calzecchi Onesti –, una rinuncia all'endecasillabo da parte di un poeta che pur nell'estremo sperimentalismo della stagione ermetica aveva voluto preservare un verso (l'endecasillabo, appunto) che ritorna sia nella sua poesia che nelle traduzioni (specialmente quelle dall'*Antologia Palatina*, ma si pensi anche ai versi famosi di *Ride la gazza, nera sugli aranci*, pubblicata nel 1942). Vale la pena di leggere per un esteso tratto quanto scrisse Manara Valgimigli nel 1946¹³, perché la sua analisi fa da ideale 'premessa' a ciò che qui segue:

Siano grazie a Quasimodo che per il primo, credo, traducendo da Omero e da altri esametri greci e latini, se ne è deliberatamente disciolto. In che versi ha tradotto Quasimodo dalla *Odissea*? Anche qui il discorso sarebbe lungo, e difficile la ricerca dei metri soliti e in ogni modo difficilmente esatta. Certo, al contrario di

¹² In *Omero, Odissea*, a cura di V. DI BENEDETTO, Milano 2010, pp. 147-148. Di diverso parere la stessa Bemporad: «le versioni più diffuse, tutte in una sorta di prosa ritmica, sono brutte: e brutte anche come italiano. Non riesco a capire come Pavese potesse lodare come "nuovo modo di tradurre" quello della Rosa Calzecchi Onesti che non ha nemmeno tentato di tradurre veramente Omero. L'*Odissea* di Aurelio Privitera, poi, è scritta in un italiano che non esiste. Solo la classica versione del Pindemonte è in parte riuscita, anche se soffre dell'eccessivo gusto neoclassico»: in G. SANDRINI, *Penelope sono io*, «Il Resto del Carlino» 14 novembre 1991, p. 4. Sull'influenza di Cesare Pavese nelle rese omeriche della Calzecchi Onesti cf. A. NERI, *L'"Iliade" einaudiana: echi pavesiani nella traduzione di Rosa Calzecchi Onesti?*, in F. CONDELLO – A. RODIGHIERO, *«Un compito infinito»*, cit., pp. 199-213.

¹³ M. VALGIMIGLI, *Traduttori vecchi e nuovi*, art. cit., ora in IDEM, *Uomini e scrittori del mio tempo*, cit., pp. 209-210. Non si è qui in grado di dedicare spazio all'Omero (parziale e in prosa) di Valgimigli, su cui si vedano le belle pagine di O. LONGO, *L'Omero di Manara Valgimigli*, «Atti e Memorie dell'Accademia patavina di Scienze, Lettere ed Arti» 94 (1981-1982), parte III, pp. 227-241 («la produzione omerica del Valgimigli non presenta quasi mai connotati propriamente "filologici", ed è invece massimamente, se non esclusivamente, rivolta all'esegesi immediata e diretta del testo omerico, un'esegesi intesa in primo luogo come lettura e interpretazione di poesia», p. 228).

quel che potrebbe sembrare, una faticata perizia di sottigliezze riposte. C'è l'endecasillabo, anche isolato. Ci sono, più spesso, cadenze di endecasillabi, cioè, tanto per intenderci, endecasillabi sovrabbondanti o mancanti, ipermetri o acefali. Ci sono, come elementi di più lunghe misure, quinari, settenari ecc., e quindi c'è anche ogni tanto, l'esametro carducciano. E c'è anche l'esametro pascoliano, benché assai raro questo e dove in ogni modo le percussioni dattiliche sono battute come da un martelletto sordo, e poi subito fuggite e variate o sopite come se proprio da queste Quasimodo più rifuggisse. Un'analisi metrica, per sé stessa, ci dice poco.

Questo però ce lo dice: una tendenza al silenzio, a un poetare come smorzato e velato. E questo ce lo dicono meglio le parole, come sono collocate e scelte. Cadono le parole ciascuna in una sua giacitura, senza rumore; in quella e non in altra, quella parola e non un'altra. E c'è, ogni tanto, come uno scatto di parola, una di quelle parole fresche e come rinverdite e nate ora; che levano su una luce, e tutto il verso è illuminato. E un'altra cosa ancora: un variare e oscillare di suoni, suoni di sillabe metriche e suoni di sillabe parlate; un mutevole mèlos, che viene dal di dentro della ispirazione e ne sostiene e trapunge quel silenzio che dicevo.

3. *Il prologo dell'“Odissea”*

Dato questo quadro, proviamo ora qualche sondaggio partendo dall'attacco dell'*Odissea* (*Gli dèi vogliono il ritorno di Odisseo*):

Od. 1-10

Ἄνδρα μοι ἔννεπε, Μοῦσα, πολύτροπον, ὃς μάλα πολλὰ πλάγχθη, ἐπεὶ Τροίης ἱερὸν πτολίεθρον ἔπερσε· πολλῶν δ' ἀνθρώπων ἴδεν ἄστεα καὶ νόον ἔγνω, πολλὰ δ' ὃ γ' ἐν πόντῳ πάθεν ἄλγεα ὄν κατὰ θυμόν, ἀρνύμενος ἦν τε ψυχὴν καὶ νόστον ἐταίρων.	1 5
Ἄλλ' οὐδ' ὧς ἐτάρους ἐρρύσατο, ἰέμενός περ· αὐτῶν γὰρ σφετέρησιν ἀτασθαλίησιν ὄλοντο, νήπιοι, οἳ κατὰ βοῦς Ὑπερίονος Ἥελίοιο ἦσθιον· αὐτὰρ ὁ τοῖσιν ἀφείλετο νόστιμον ἦμαρ. Τῶν ἀμόθεν γε, θεά, θύγατερ Διός, εἰπὲ καὶ ἡμῖν.	 10

S. Quasimodo (1945)

Narrami, o Musa, l'uomo dall'*agile mente*
 che a lungo andò vagando, poi che cadde Troia,
 la forte città, e di *molte genti* vide le terre
 e conobbe la natura dell'anima, e molti **dolori**
 patì nel suo **cuore** lungo le vie del **mare**,
lottando per **tornare** in patria coi compagni.
 Ma per la loro follia (come simili a fanciulli!),
 non li poté sottrarre alla morte,
poi che mangiarono i buoi del Sole, figlio del cielo,
 che tolse loro il tempo del ritorno.
 Questo narrami, o dea, figlia di Zeus,
 e comincia di dove tu vuoi.

I. Pindemonte (1822)

Musa, quell'uom di multiforme ingegno
 Dimmi, che molto errò, poich'ebbe a terra
 Gittate d'Iliòn le sacre torri;
 Che città vide molte, e delle genti
 L'indol conobbe; che sovr'esso il mare
 Molti dentro del cor sofferse affanni,
 Mentre a guardar la cara vita intende,
 E i suoi compagni a ricondur: ma indarno
 Ricondur desiava i suoi compagni,
 Ché delle colpe lor tutti periuro.
 Stolti! che osaro violare i sacri
 Al Sole Iperion candidi buoi
 Con empio dente, ed irritaro il nume,
 Che del ritorno il dì lor non addusse.
 Deh! parte almen di sì ammirande cose
 Narra anco a noi, di Giove figlia, e Diva.

G. Pascoli (1913)¹⁴

L'uomo, o Musa, mi di', *molt'agile*, il quale per molto
 corse, da ch'ebbe la sacra città distrutta di Troia;
 d'uomini molti e' vide le stanze e la mente conobbe:

¹⁴ L'*Invocazione alla Musa* è in *Traduzioni e riduzioni di G. Pascoli raccolte e riordinate da Maria*, Bologna 1913, p. 51.

molti dolori in suo cuore soffrì ben egli per mare
 sì la sua vita volendo e pe' suoi compagni il ritorno.
 Ma né così salvò, pur desioso, i compagni,
 parvoli! ch'alle giovenche del Sol ch'è figlio dell'Alto
 morsero, e ad essi ritolse il giorno del reduce, il Sole.
Dinne e a noi, Dea figlia di Giove, di dove tu voglia.

G. Bemporad (1992)

L'uomo d'ingegno multiforme, o Musa,
 dimmi, che a lungo errò dopo che l'alta
 sacra rocca di Troia ebbe distrutta;
 che vide le città, conobbe l'indole
 di molte genti; che soffrì, correndo
 sul mare, in cuore suo molti dolori,
 lottando per salvarsi e ricondurre
 salvi i compagni. Ma gli fu negato
 di ricondurre i suoi, come voleva:
 per la propria follia tutti perirono,
 stolti! che i buoi del Sole Iperione
 mangiarono empivamente, ed egli tolse
 per sempre a loro il tempo del ritorno.
 Da dove vuoi, narra anche a noi qualcosa
 di questi eventi, o dea, figlia di Giove.

M.G. Ciani (1994)

L'uomo, cantami, dea, l'eroe del lungo viaggio, colui che errò per tanto tempo
 dopo che distrusse la città sacra di Ilio. Vide molti paesi, conobbe molti uo-
 mini, soffrì molti dolori, nell'animo, sul mare, lottando per salvare la vita a sé,
 il ritorno ai suoi compagni. Desiderava salvarli, e non riuscì; per la loro follia
 morirono, gli stolti, che divorarono i buoi sacri del Sole: e Iperione li privò del
 ritorno. Di questi eventi narraci qualcosa, dea, figlia di Zeus.

V. Di Benedetto (2010)

Dell'uomo, dimmi o Musa, molto versatile, che molte volte
 fu sbattuto fuori rotta, dopo che di Troia la sacra rocca distrusse,
 e di molti uomini le città vide e l'intendimento conobbe
 e molti patimenti, lui, sul mare ebbe a soffrire nell'animo suo,
 cercando salvezza di vita e il ritorno per sé e per i compagni;
 ma anche così i compagni non li salvò, pur desiderandolo.
 Fu per le loro stesse scelleratezze che essi perirono,

puerilmente stolti, essi che le vacche del Sole Iperione
 mangiarono, e quello allora tolse loro il giorno del ritorno.
 Di ciò, iniziando da qualche punto, dea figlia di Zeus, di' anche a noi. 10

È risaputo che alcune parole-chiave del prologo dividono i traduttori: come rendere il πολύτροπος che definisce Odisseo al v. 1? E come restituire l'idea di un 'racconto cantato' trasmessa dal verbo ἔννεπε? Procedendo da Pindemonte (1822), alcuni 'punti fermi' (il «multiforme ingegno» per la resa di πολύτροπος in particolare) hanno resistito per quasi due secoli, mentre altri aspetti più datati della lingua (come il ricorso a 'diva') sono stati soppressi nelle versioni successive, così come certe amplificazioni non presenti in greco («osaro violare...»). Poca fortuna – pur non scomparendo del tutto – ha avuto nel corso del Novecento la latinizzazione dei nomi delle divinità (Zeus è da Pindemonte reso con un 'Giove' che ritroveremo in Pascoli e in Bemporad).

Quasimodo espande di poco l'originale: a 10 versi greci corrispondono 12 versi in italiano; ma la scelta metrica ricade sull'adozione di un verso libero, così come per i lirici aveva eluso qualsiasi equivalenza versale¹⁵. Nella soluzione sintattica di non dislocare al primo posto il greco ἄνδρα, Quasimodo si disallinea: il suo «uomo» occupa infatti una posizione piuttosto arretrata nel primo verso, ed è evidente che la rinuncia all'inversione del nesso verbo + complemento oggetto è segnale di una cantabilità antiretorica in cui l'*ordo verborum* del greco (ἄνδρα μοι ἔννεπε) viene sacrificato a favore di una dizione più piana in italiano. Non quindi un pur atteso «l'uomo, narrami, o Musa», ma la normalizzazione verso un tono parlato, più che cantato: «narrami, o Musa, l'uomo dall'agile mente». Osserviamo la stessa tendenza nella sua versione dell'*incipit* dell'*Iliade*, con spostamento in avanti dell'accusativo μῆνιν: «Canta l'ira fatale di Achille, o Dea, / del figlio di Peleo»¹⁶. Negli altri casi odissei l'inversione si realizza sempre:

¹⁵ In merito a Omero, scrive il poeta in *Traduzioni dai classici* (testo del 1945: ora in S. QUASIMODO, *Il poeta e il politico e altri saggi*, Milano 1967, pp. 110-111): «come per Virgilio, ho tentato una misura d'esametro libera da monotone cesure, da ripetibili accenti, chiamiamoli di consenso ritmico, cercando di raggiungere quella serena e smemorata aura di racconto che risulta da una lettura dei poemi omerici».

¹⁶ S. QUASIMODO, *Poesie e discorsi sulla poesia*, a cura e con introduzione di G. FINZI, Prefazione di C. BO, edizione riveduta e ampliata, Milano 2000¹², p. 669.

- Pindemonte: «Musa, quell'uom di multiforme ingegno / dimmi», con forte *enjambement* – dati i limiti sillabici dell'endecasillabo –;
- Pascoli: «l'uomo, o Musa, mi di'»;
- con una fedeltà 'alla lettera', a più di centocinquant'anni di distanza Giovanna Bemporad ricalca la struttura pindemontiana: «L'uomo d'ingegno multiforme, o Musa, / dimmi», con identica inarcatura;
- in Ciani registriamo almeno nell'*incipit* un contrasto forte tra adozione della prosa e mantenimento dell'inversione (peraltro la solennità dell'attacco è rimarcata dal ricorso al verbo 'cantare'): «l'uomo, cantami, dea»;
- Di Benedetto torna a un più discreto 'dimmi': «dell'uomo, dimmi, o Musa» (e non aveva invertito la sequenza nome/verbo nemmeno la Calzecchi Onesti: «l'uomo ricco d'astuzie raccontami, o Musa»).

Colpisce che Quasimodo, non estraneo altrove a picchi aulici, adotti invece un registro quasi colloquiale; questa scelta – il «narrami, o Musa» quasimodiano – la ritroviamo identica molti anni dopo nella versione approntata da Aurelio Privitera per la «Fondazione Valla»¹⁷ nel 1981.

Un lieve sussulto potrà cogliere il lettore osservando che Odisseo πολύτροπος diviene in Quasimodo «l'uomo dall'agile mente». Benché così denotante, l'aggettivo πολύτροπος ha solo due occorrenze nei poemi (qui e *Od.* 10, 330): esso indica che il protagonista del canto è 'versatile' e ha un ingegno multiforme (oppure un'alternativa accolta da alcuni – come nella versione Ciani – gli assegna il significato di colui 'che ha molto viaggiato'; ma i due valori potrebbero essere intrecciati a indicare versatilità ed esperienza accumulata attraverso il viaggio). Anche in questo caso uno sguardo sinottico farà notare l'enorme distanza di Quasimodo dalle soluzioni più diffuse. È noto che il poeta criticava un certo classicismo traduttorio, da lui liquidato come fiorito e stucchevole; aveva del resto scritto nel 1962, facendosi beffe di tutta questa pomposa retorica: «D'uomini molti egli vide città, procacciare, ecc. Io piuttosto che scrivere certe parole e certi versi mi farei fucilare alle due di notte invece che all'alba»¹⁸. Secondo parte della critica dovremmo scorgere qui «l'onda

¹⁷ *Omero, Odissea*, volume I, libri I-IV, a cura di A. HEUBECK – S. WEST, trad. di A. PRIVITERA, Milano 1981, p. 7: «narrami, o Musa, dell'eroe multiforme, che tanto / vagò».

¹⁸ Cf., per il rinvio al testo originale, G. FINZI, *Quasimodo traduttore di classici*, in S. QUASIMODO, *Poesie e discorsi sulla poesia*, cit., p. 1193 (ma per la genesi di queste pagine cf. la nota di Finzi alla p. precedente). Si veda anche F. SANTI, *La vera storia di Quasimodo*,

lunga di Pascoli» (si guardi a «molt'agile», quasi una resa-calco del greco); e ancora Pascoli riaffiorerebbe in Quasimodo nel «comincia di dove tu vuoi» che chiude il passo, da confrontarsi con «Dinne [...] di dove tu voglia». Potremo così giustificare anche quel suo «dall'agile mente», dove l'idea di agilità gli doveva essere comunicata dalla radice di τρέπω, di un continuo rivolgimento e mutamento (l'idea è ben espressa dalla scelta di Di Benedetto, che traduce «molto versatile»). Ma «l'uomo dall'agile mente» rimane di fatto un caso isolato, né 'agile' risulta essere un aggettivo espressamente quasimodiano (c'è un «abile» detto del cane Argo)¹⁹. Nondimeno – ed è questo un tratto di *tutto* l'Omero di Quasimodo – vediamo come prende proprio già da qui avvio una catena fonica che intreccia e armonizza questa prima dozzina di versi, legati in una tessitura sonora non so se pienamente cercata o prodotta naturalmente.

«Agile mente» rimbalza nel quasi anagrammato «molte genti» del verso 3 (il greco ha πολλῶν... ἀνθρώπων). E questa impressione di 'legato' – una cifra propria delle traduzioni più ancora che del Quasimodo poeta²⁰ – la ritroviamo procedendo con la lettura; se proviamo a seguire il filo di questa voce, sentiremo almeno che *vagando* riecheggia qualche verso dopo nell'altro gerundio, *lottando*; *dolori* quasi rima con *cuore* a cui rispondono *mare* e *tornare*, e parzialmente *mangiarono*. E si osservi anche la ripetizione di un ottocentesco (ma non solo ottocentesco) «poi che» (2x): «*poi che* cadde Troia» e «*poi che* mangiarono». In «*poi che* cadde Troia, / la forte città» ritroviamo la cifra di questa fedele infedeltà: Quasimodo, infatti, non stravolge la lettera, solo che se ne allontana un poco senza perdere di vista il senso complessivo. Perché se Troia è per Omero una 'città sacra' (ἱερὸν πτολιεθρον) che *lui* – cioè Odisseo stesso

«Paragone/Letteratura» serie 3, 52, nrr. 36-37-38 (2001), pp. 84-102, p. 100: «si riferisce alla traduzione dell'*Iliade* di Monti, e dice 'scrivere', non 'tradurre'!», ma pur essendo l'articolo intitolato *Viva Monti* (1962), il verso odisseo critico da Quasimodo è in verità tratto dalla versione di Marino de Szombathely uscita nel 1920.

¹⁹ «Mai una fiera sfuggiva nel folto della selva / quando la cacciava, seguendone abile le orme» (in S. QUASIMODO, *Poesie e discorsi sulla poesia*, cit., p. 661): cf. *Od.* XVII 317, καὶ ἔχνεσι γὰρ περιήδη. Stando all'indice stilato da Savoca, 'agile' manca dalla produzione in proprio del poeta (G. SAVOCA, *Concordanza delle poesie di Salvatore Quasimodo. Testo, Concordanza, Liste di frequenza, Indici*, Firenze 1994).

²⁰ Per il rincorrersi di corrispondenze sonore nei *Lirici* cf. l'esempio del *Partenio* di Alcmene, in S. QUASIMODO, *Poesie e discorsi sulla poesia*, cit., pp. 439-441, con i riferimenti di G. BENEDETTO, *Tradurre da poesia classica in frammenti*, cit., p. 56, n. 107, al ripetersi di immagini foniche.

– distrusse, per Quasimodo la città è ‘forte’ ed è come se cadesse da sé (guardiamo al «poi che cadde Troia»).

Al v. 8 del greco in posizione incipitaria il cantore pone un significativo νήπιοι. L’aggettivo serve a ‘isolare’ Odisseo come eroe positivo, un eroe che si prende cura dei compagni, un buon capo; si specifica così che la colpa della loro perdizione non è da imputarsi a Odisseo ma alla loro stessa stoltezza. Il termine indica notoriamente un bambino che non parla, ma qui nel suo significato di ‘stolto’, ‘sciocco’; tradizionalmente è considerato dal prefisso privativo *ἠ-/α- + ἔπος, ma più probabilmente è legato ad ἄπτω e all’idea di ‘connettere’, detto di chi ‘non sa connettere’ il pensiero, di chi è ‘sconsiderato’. E per Quasimodo i compagni di Odisseo sono «simili a fanciulli». Potremmo dire che la scelta è obbligata, e che si tratta di uno di quei termini che si sono ingangliati dentro la nostra tradizione traduttoria. Quando apriamo le antologie specie dei lirici, infatti, e le storie della letteratura greca in uso nelle nostre scuole, incrociamo una fitta serie di «fanciulli» di cui, di volta in volta, i poeti si innamorano nel contesto del simposio (e dai quali normalmente non sono riamati), «fanciulle» appartenenti a quello che modernamente chiamiamo tiaso saffico, «fanciulle», però, anche come eroine della tragedia; questa è la resa standard in italiano di termini come παῖδες e παρθένοι: dove παῖς – ci istruisce il dizionario – è ‘bambino’, ‘bambina’, ‘ragazzo’, ‘ragazza’, ‘giovane’; παρθένος è ‘ragazza giovane non sposata’. E se guardiamo all’arcipelago lirico (e ai lirici greci), è parola estremamente cara a Quasimodo: «È lì molte fanciulle muovono / molli sulle anche: con l’acqua chiara / nel palmo delle mani, come con olio / addolciscono la pelle» è la resa di *Alla foce dell’Ebro* (Alceo, fr. 45 Voigt)²¹. La scelta di «fanciulli» è compiuta peraltro nonostante il poeta ricorra spesso, altrove, al sinonimo ‘bambino’: ma sappiamo che ‘fanciullo’/‘fanciulli’ è parola amatissima da Pascoli (che qui ha «parvoli»), e

²¹ Ora in S. QUASIMODO, *Poesie e discorsi sulla poesia*, cit., p. 412. Sul possibile rapporto tra *Inizio di pubertà* (componimento del 1937 ora in S. QUASIMODO, *Poesie e discorsi sulla poesia*, cit., p. 122) e il frammento alcaico – tradotto nel marzo del 1939 – cf. I. RIZZINI, *Salvatore Quasimodo e gli autori classici. Catalogo delle traduzioni di scrittori greci e latini conservate nel fondo manoscritti*, Roma 2008, pp. LXX-LXXI: l’espressione «fanciulli / leggiadri ancora sull’anca» costituirebbe l’ipotesi della resa da Alceo: «fanciulle [...] / molli sulle anche»; cf. anche e.g. *Sulle rive del Lambro* (da *Erato e Apollion*): «e quale sole leviga i capelli / a fanciulle in corsa», in S. QUASIMODO, *Poesie e discorsi sulla poesia*, cit., p. 112. Per le occorrenze di ‘fanciulla’/‘fanciullo’ nella produzione poetica di Quasimodo cf. G. SAVOCA, *Concordanza*, cit., pp. 125-126.

prima ancora da Giacomo Leopardi (il quale peraltro aveva tradotto da ragazzo, tra il 1815 e il 1816, questo stesso proemio rendendo *νήπιος* con l'atteso «stolti»)²².

4. *Omero 'lirico'*

Non pare tuttavia che si riscontri una particolare densità intertestuale – che cioè Quasimodo sia 'traduttore di traduttori' – nemmeno per quel che sembra essere l'allontanamento più cospicuo dall'originale. Mi riferisco a un passaggio che costituisce anche il titolo di queste pagine: la resa di *καὶ νόον ἔγνω* con «e conobbe la natura dell'anima»; Leopardi traduceva «ed i costumi apprese»; Calzecchi Onesti ha «mente»: ma Quasimodo sfrutta la parola «mente» al primo verso –; Pindemonte fa ancora allineare alle sue scelte la Bemporad, con «indole», mentre Di Benedetto traduce «intendimento».

Evocando l'anima (anzi: la *natura* dell'anima) di quelle genti lontane è come se Quasimodo ci restituisse la figura di un Odisseo viaggiatore-filosofo suo malgrado, nel nostro immaginario visivo molto più vicino al pensoso Bekim Fehmiu, l'attore jugoslavo protagonista dell'*Odissea* (il fortunato sceneggiato televisivo diretto da Franco Rossi nel 1968) che non allo spavaldo e spaccone Ulisse impersonato da Kirk Douglas nell'*Ulisse* di Mario Camerini (del 1954). In altre parole, l'Odisseo consegnatoci da Quasimodo è in fin dei conti un Odisseo poco 'epico', e questa de-epicizzazione²³ è a mio avviso accennata e suggerita già dai primissimi versi e da alcune delle scelte che siamo andati osservando.

²² Ora in *Giacomo Leopardi, Poeti greci e latini*, a cura di F. D'INTINO, Roma 1999, p. 181.

²³ Scrive in S. QUASIMODO, *Il poeta e il politico e altri saggi*, cit., pp. 32-33 (= S. QUASIMODO, *Poesie e discorsi sulla poesia*, cit., p. 281: il saggio *Una poetica* è del 1950): «può sembrare che un avvicinamento a poeti di varia natura, che il passaggio da un lirico greco a Virgilio, a Omero, a un elegiaco latino, abbia spostato un centro lirico ben definito verso una periferia "discorsiva". Può sembrare, ma non è; perché traducendo i greci o i latini io non potevo dar loro che la mia sintassi, il mio linguaggio, la mia chiarezza infine». Per una possibile consonanza tra la figura di Odisseo, il poeta esule dalla sua isola e la condizione stessa dell'umanità, cf. G. FINZI in S. QUASIMODO, *Poesie e discorsi sulla poesia*, cit., p. 1206. Su un processo di lirizzazione dell'epica si sofferma, pur senza entrare nei dettagli, anche M. GIGANTE, *L'ultimo Quasimodo*, cit., p. 34: le traduzioni dai poemi «mostrano che anche l'epica greca non è estranea alla sensibilità del poeta *nuovo*, che essa conserva momenti salienti e vibranti dell'essere uomo non solo lirici, ma narrativi e drammatici»;

Quasimodo adotta la resa in versi liberi, ma con una tendenza generale a favore di due tipi di soluzione: da un lato la comparsa qua e là di endecasillabi (qui due di fila: «che tolse loro il tempo del ritorno. / Questo narrami, o dea, figlia di Zeus»). Dall'altro l'affiorare continuo – anche altrove – di un verso pensato come somma di due settenari (il martelliano); lo riconosciamo in «lottando per tornare in patria coi compagni», spezzato in due dalla cesura mediana, e già al secondo verso ne avvertiamo la presenza (non ancora pienamente realizzata): «che a lungo andò vagando, poi che cadde Troia». Il poeta in quest'uso non è distante dalla sua produzione in versi, dove il martelliano abbonda. Un passaggio ancora dall'*Odissea*, dal libro sesto e dall'incontro fra Odisseo e Nausicaa, permette di cogliere questa generale tendenza attraverso la selezione della tipologia versale che ci interessa (più diffusa qui che nelle versioni dall'*Iliade*):

E ti concedano gli dèi quanto desidera il tuo cuore: / uno sposo
e una casa e leale concordia / [...] / ai buoni e ai malvagi; a te die-
de dolori, / [...] / giungi alla mia città, e avrai certo una veste / e
ogni cosa che occorre a un infelice / quando viene implorando
qui da noi,

dove risalta la sequenza di due endecasillabi in chiusura di argomentazione. E ancora, poco sotto:

E io sono la figlia del magnanimo Alcino / [...] / e abitiamo in
disparte, ai confini del mondo²⁴.

È peraltro proprio in corrispondenza dell'episodio celeberrimo di Nausicaa che ritroviamo anche una resa standardizzata ma in fondo in linea con questo processo di lirizzazione. Compagno infatti le *fanciulle* al risveglio di Odisseo, sulla riva lungo la quale Nausicaa gioca con le compagne (nell'ultimo verso è Odisseo a parlare):

così tra le ancelle spiccava la vergine **fanciulla** [παρθένος ἀδμής].
/ Ma quando già pensava di ritornare a casa, / e piegare le belle vesti

Gigante interpreta il passaggio da *Odissea* a *Iliade* in parallelo rispetto all'itinerario del poeta «dalla lirica alla poesia civile: la lettura di Omero [...] si situa con naturale coerenza nella metamorfosi dei suoi modelli» (p. 44).

²⁴ In S. QUASIMODO, *Poesie e discorsi sulla poesia*, cit., p. 637 = *Od.* VI 180-205.

e aggiungere le mule, / altra cosa immaginò Atena dagli occhi lucenti:
/ destare Odisseo perché veda la bella **fanciulla**, / [...] / [...] Levato-
rono un alto grido / allora le **fanciulle**, e si svegliò Odisseo / [...] /
/ “Ora mi giunse un grido femminile, come di **fanciulle**”.

Il greco ha εὐώπιδα κούρηγν nel caso corrispondente alla resa con «la bella fanciulla», ma un semplice αἰ δ', integrato da Quasimodo con un assente «fanciulle», mentre più sotto il genitivo plurale κούραων, 'di ragazze'²⁵, è restituito di nuovo con 'fanciulle'. 'Fanciulla' fa dunque da catalizzatore, diventa un traduceur *passe-partout* per espressioni che in greco suonano diverse, o che addirittura non ci sono.

5. Alcuni epiteti

Un esempio, dal dodicesimo libro dell'*Odissea*, può fare da ponte rispetto a quanto seguirà (*Od.* 12, 60): κῦμα μέγα ῥοχθεῖ κυανώπιδος Ἀμφιτρίτης. La resa dell'esametro è la seguente: «dove si rompe con alto fragore l'onda d'Anfitrite, / la dea che negli occhi ha il colore del mare»²⁶. Vi scorgiamo

(a) il richiamo fonico che connette «fragore», «Anfitrite», «colore» e «mare»;

(b) la struttura a doppio settenario («la dea che negli occhi | ha il colore del mare»);

(c) osserviamo infine una decisa amplificazione dell'aggettivo κυανῶπις, ciò che ci permette di fare qualche osservazione sugli epiteti.

Ho accennato qualche riga sopra a un processo di 'lirizzazione' del dettato omerico: ma non ci sfugga che questa poesia è epica e che tale rimane anche nella versione di Quasimodo. Nondimeno a me pare che ci sia una studiata tendenza a rendere affatto naturale e piano il *ductus* narrativo, e che l'esigenza risponda in pieno a quello che Quasimodo considerava un passaggio necessario «dalla prima approssimazione letterale linguistica della parola al suo intenso valore poetico»²⁷. È come se certi toni venissero smorzati e resi più naturalmente armonici. Guardia-

²⁵ In S. QUASIMODO, *Poesie e discorsi sulla poesia*, cit., pp. 634-635 = *Od.* 6, 109-122.

²⁶ In S. QUASIMODO, *Poesie e discorsi sulla poesia*, cit., p. 656.

²⁷ In S. QUASIMODO, *Il poeta e il politico e altri saggi*, cit., p. 32 = S. QUASIMODO, *Poesie e discorsi sulla poesia*, cit., p. 280.

mo per contrasto alla grande impresa di Rosa Calzecchi Onesti, e a quel suo tentativo di assoluta fidelizzazione all'originale: perfetta aderenza tra verso greco e rigo italiano, anche spesso nel ricalco dello stesso *ordo verborum*, e soprattutto presa in carico del sistema formulare e dell'elemento che ne è il sostegno primo, cioè l'epiteto. Sappiamo che lo schema più elementare – ciò che ha permesso a Milman Parry di costruire la sua teoria intorno all'oralità della poesia omerica – è il nesso costituito da nome + epiteto: il nome di un eroe o di una divinità accompagnato da un elemento aggettivale che ne definisca una caratteristica saliente (Achille 'piè veloce' – ὤκυς, o πόδας ὠκύς o ποδάρκης – costituisce l'esempio più consueto e facile)²⁸; oppure l'epiteto che ne descrive genericamente, esornativamente e formularmente, una caratteristica extracontestuale (è il caso delle 'rapide navi', o delle 'concave navi'). Tutto questo apparato di ripetizioni trova soluzioni diversificate: si va dalla riduzione e quasi azzeramento sistematico dell'epiteto nelle traduzioni di Maria Grazia Ciani, alla martellante ripetitività nella versione della Calzecchi Onesti (una formularità primitiva, per accostamento di sostantivi, e contro cui si scagliava Valgimigli²⁹: «Zeus vasta voce», «cavalli zoccolo solido», «Ettore elmo lucente», «Briseide guancia graziosa», «Achille piede rapido», e così via). C'è nella Calzecchi Onesti l'impulso impellente di 'portare tutto' (tutto ciò che è nell'originale) nella versione italiana, fino alla ripetizione compulsiva. Di fronte al passo seguente si provi a seguire la ricorsività

²⁸ In virtù del fatto che Achille nell'*Iliade* rimane fermo e seduto per buona parte del poema, «il traduttore potrebbe legittimamente decidere di accantonare l'ormai proverbiale "piè veloce Achille" per rifugiarsi in un'aggettivazione più neutra o generica. Ma – a partire dalla prima breve similitudine con un cavallo da corsa che ne introduce l'*aristia* [Il. XXII 21-24] – man mano che si avvicina il momento del fatale scontro tra Ettore ed Achille, il riferimento ai "piedi veloci" di quest'ultimo si fa sempre più frequente», fino all'inseguimento di Ettore nel corso del libro 22, dove gli epiteti sono ormai lontani dall'automatismo formulare (P. MUREDDU, *'Tradurre' Omero*, in E. BONA – C. LÉVY – G. MAGNALDI (a cura di), *Vestigia notitiae. Scritti in memoria di Michelangelo Giusta*, Alessandria 2012, pp. 435-444, si cita dalle pp. 438-439).

²⁹ M. VALGIMIGLI, *Traduzioni dall'antico*, ora in IDEM, *Uomini e scrittori del mio tempo*, cit., pp. 461-466 (il saggio è del 3 gennaio 1951 ed era uscito sul «Giornale dell'Emilia»): «tutto per amore e desio di ingenuità espressiva, altro che gli svolazzi retorici aborriti da Pavese, queste sono ingenuità artificiosissime e meccanicissime anche più aborrende, e che a un lettore ordinario incapace di ricorrere al testo originale (e i lettori ordinari non li può respingere chi traduce), rimangono misteriose e oscure. [...] Tutto sommato questa traduzione non è che un tentativo; un nobile tentativo polemico, ma niente di più» (si cita dalle pp. 465-466).

della parola 'mano' (ma non è la sola ripetizione di *Il. XIII* 593-599): «colpì una *mano* l'Atride Menelao forte nel grido, / quella colpì, che reggeva l'arco polito: all'arco, / dritta attraverso la *mano*, arrivò l'**asta** di bronzo: / l'altro si trasse indietro fra i suoi, sfuggendo la Chera, / con la *mano* pendente; l'**asta** di frassino si strascicava. / Il magnanimo Agènore glie la strappò dalla *mano*, / e poi lasciò la *mano*». Contro le quattro occorrenze di χείρ nell'originale ne abbiamo addirittura cinque in italiano. Un'attenzione rilevante per gli epiteti e per la resa delle ripetizioni la ritroviamo del resto anche nelle versioni di Di Benedetto e nella recentissima *Iliade* di Franco Ferrari (dove osserviamo peraltro novità cospicue, come l'Achille «scattante di piede» e «Ettore domesticatore di puledri» = «domatore di cavalli» in Calzecchi Onesti)³⁰.

Quando invece torniamo a Quasimodo e alla sua *Iliade*, cogliamo nell'immediato un abbattimento della 'dose formulare'; non siamo di fronte a una completa e totale cancellazione degli epiteti, ma è come se Quasimodo li rendesse poco 'udibili' alla lettura, ne smorzasse l'impatto riducendoli a più rare presenze – come ha rilevato Marcello Gigante³¹. Con la conseguenza che quando vengono mantenuti essi 'spiccano', quasi che se ne volesse amplificare la funzione semantica, inevitabilmente attutita dalla ripetizione e dalla frequenza. A volte – credo senza piena consapevolezza – Quasimodo si allinea all'indietro, cioè ricalca una tradizione a lui precedente. È il caso di un'espressione frequentissima e fra le più note come «Aurora dalle rosee dita», (ῥοδοδάκτυλος Ἥως), per lui sempre «dalle dita di rose» (al plurale), come accade per due volte anche nell'*Odissea* di Pindemonte, che ha però in genere 'ditirosea' o 'diti-

³⁰ Sulle scelte traduttive di F. Ferrari in riferimento agli epiteti si sofferma M.G. Ciani recensendo il volume (M.G. CIANI, *Picchi di intensità per il ritmo di Achille ed Ettore*, «Alias», «il Manifesto», domenica 1 luglio 2018, pp. 6-7, p. 7): «non posso fare a meno di confessare che là dove sono rimasta delusa è nella traduzione degli epiteti degli eroi maggiori. Non mi riconosco in un Achille "scattante di piede" o anche semplicemente "scattante", e soprattutto in Ettore "domesticatore di puledri"». Considerazioni sul suo metodo – ma con specifica attenzione alla resa metrico-ritmica – in *Omero, Iliade*, a cura di F. FERRARI, Milano 2018, pp. 1101-1104, in un contributo dal titolo significativo: *Travestire l'esametro*.

³¹ M. GIGANTE, *L'ultimo Quasimodo*, cit., pp. 40-42 inserisce un'utile lista di esempi: «il poeta si rivendica il diritto di sentire il valore originario e l'indispensabilità dell'epiteto oppure di avvertirne la tradizionalità e ritenerlo superfluo» (pp. 41-42). Sul Quasimodo di Gigante cf. la bibliografia raccolta in G. BENEDETTO, *Tradurre da poesia classica in frammenti*, cit., p. 86, n. 234.

rosata', e in Pascoli («l'alba nel ciel mattutino stampava le dita di rose»)³². Altri ancora in Quasimodo diventano invece epiteti di elezione, e quindi ricorsivi: è il caso di «nera Moira», o di «domatori di cavalli» nelle pagine dall'*Iliade*.

Per rendere meno astratto il procedimento d'analisi, l'unica via è quella di un confronto proprio con la versione più propensa alla conservazione della densità formulare originaria, quella di Rosa Calzecchi Onesti. Quasimodo non cerca mai la giustapposizione sostantivo + sostantivo, e rimane distante dalla durezza scabra inseguita dalla Calzecchi Onesti; il poeta mira piuttosto a polire e a sottrarre. Così *Il. II* 1-19 (il titolo dato da Quasimodo alla sezione, qui solo parzialmente riprodotta, è *Il sogno appare ad Agamennone*):

Ἄλλοι μὲν ῥα θεοὶ τε καὶ ἀνέρες ἵπποκορυσταὶ	1
εὖδον παννύχιοι, Δία δ' οὐκ ἔχε νήδυμος ὕπνος,	
ἀλλ' ὅ γε μερμήριζε κατὰ φρένα ὡς Ἀχιλῆα	
τιμήσῃ, ὀλέσῃ δὲ πολέας ἐπὶ νηυσὶν Ἀχαιῶν.	
ἦδε δὲ οἱ κατὰ θυμὸν ἀρίστη φαίνεται βουλή,	5
πέμψαι ἐπ' Ἀτρεΐδῃ Ἀγαμέμνονι οὐλον ὄνειρον·	
καὶ μιν φωνήσας ἔπεα πτερόεντα προσηύδα·	
βάσκ' ἴθι οὐλε ὄνειρε θοὰς ἐπὶ νῆας Ἀχαιῶν·	
ἐλθὼν ἐς κλισίην Ἀγαμέμνονος Ἀτρεΐδαο	
πάντα μάλ' ἀτρεκέως ἀγορευέμεν ὡς ἐπιτέλλω·	10
θωρήξαι ἔ κέλευε κάρη κομόωντας Ἀχαιοὺς	
πανσυδίη· νῦν γάρ κεν ἔλοι πόλιν εὐρυάγυιαν	
Τρώων· οὐ γὰρ ἔτ' ἀμφὶς Ὀλύμπια δώματ' ἔχοντες	
ἄθανατοι φράζονται· ἐπέγναμψεν γὰρ ἅπαντας	
Ἴηρι λισσομένη, Τρώεσσι δὲ κήδε' ἐφήπται.	15
᾽Ὡς φάτο, βῆ δ' ἄρ' ὄνειρος ἐπεὶ τὸν μῦθον ἄκουσε·	
καρπαλίμως δ' ἴκανε θοὰς ἐπὶ νῆας Ἀχαιῶν,	
βῆ δ' ἄρ' ἐπ' Ἀτρεΐδην Ἀγαμέμνονα· τὸν δὲ κίχανεν	
εὖδοντ' ἐν κλισίῃ, περὶ δ' ἀμβρόσιος κέχυθ' ὕπνος.	

³² Cf. e.g. S. QUASIMODO, *Poesie e discorsi sulla poesia*, op. cit., pp. 642, 646, 650. L'aggettivo βροδοδάκτυλος riferito alla luna – μήνα – in Saffo, fr. 96, 8 Voigt (ma il testo è incerto), è invece tradotto in «la luna dai raggi rosa» (S. QUASIMODO, *Poesie e discorsi sulla poesia*, op. cit., p. 401). Quasimodo aveva anche teorizzato una necessaria riduzione degli epiteti: «dovremmo anche noi arrivare alla tecnica di un Pindemonte [...] con le riprese consuete agli aedi, a ripetere se stesso senza l'intensità della prima voce?» (S. QUASIMODO, *Il poeta e il politico e altri saggi*, op. cit., p. 110, da *Traduzioni dai classici*, del 1945). Per Pascoli cf. D. ZOPPI, *I traduttori di Omero e la formularità*, «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia», Università di Macerata, 16 (1983), pp. 447-482, p. 473.

S. Quasimodo

Tutti dormivano nella notte,
 gli dèi e **i guerrieri che lottano dai carri**,
 ma Zeus, insonne, agitato, pensava al modo
 di onorare Achille: voleva una strage di Achei
 vicino alle navi. E questo infine gli parve
 il consiglio migliore: mandare il Sogno malefico
 ad **Agamennone**. E così **gli disse con parole veloci**:
 «Sogno malvagio, va' subito alle **navi** degli Achei,
 entra nella tenda dell'**Atride Agamennone**
 e ripetigli queste precise parole: 'Arma
 in fretta **gli Achei**: ora potrai conquistare Troia,
 la grande città. Era, insistendo con le preghiere,
 ha convinto tutti **gli dèi dell'Olimpo**
 e la sventura sta per cadere sui Troiani'».
 Così disse e il Sogno udito l'ordine
 Giunse rapido alle **navi** degli Achei
 in cerca di **Agamennone**. Lo trovò nella sua tenda.
 Dormiva immerso nel sonno sparso d'ambrosia.

R. Calzecchi Onesti

E dunque gli altri dèi e **gli eroi dai cimieri chiomati**
 dormivano per tutta la notte, ma Zeus non vinceva il sonno profondo;
 egli meditava in cuore come Achille
 potrebbe onorare, perdere molti vicino alle navi degli Achei;
 e questa gli parve nell'animo la decisione più bella,
 mandare all'**Atride Agamennone** il Sogno cattivo.
 E gli parlò, **gli disse parole fuggenti**:
 «Muoviti e va', Sogno cattivo, alle **navi** degli Achei;
 entrato nella tenda d'**Agamennone Atride**,
 tutto, con grande esattezza, annunciagli, come comando:
 digli d'armare **gli Achei dai lunghi capelli**
 in tutta fretta; ora potrà prendere l'ampia città
 dei Troiani; d'essa **coloro ch'hanno le sedi olimpiche**,
 gli eterni, non discutono più; tutti ha piegato
 Era pregando, e ai Troiani è seguito malanno».
 Disse così; mosse il Sogno come udì l'ordine;
 giunse rapidamente alle **navi veloci** degli Achei,
 andò in cerca dell'**Atride Agamennone** e lo trovò
 che nella tenda dormiva: il sonno ambrosio era diffuso intorno.

Divergente è la traduzione di ἵπποκορυσταί al v. 1, per Quasimodo «guerrieri che lottano dai carri»; neanche i dizionari sono concordi, ma la controprova (e non è l'unica) che Quasimodo almeno a questa altezza lavorava con il *Vocabolario greco-italiano* di Lorenzo Rocci viene dal fatto che alla voce ἵπποκορυστής il Rocci ha proprio «armato di carro; combattente sul carro» (si ricordi che la prima edizione è del 1939)³³.

Anche a colpo d'occhio notiamo poi una riduzione del numero complessivo di parole e una resa più asciutta. A differenza della versione einaudiana, nel testo del poeta vengono quasi sempre omessi gli epiteti avvertiti come esornativi: «Atride» detto di Agamennone, «veloci» detto delle navi; e anche altri, più invasivi in una parte più consistente di esametro. Come accade, specialmente, al v. 11, dove il greco ha dopo la cesura femminile κάρη κομόωντας Ἀχαιοῦς («gli Achei dai lunghi capelli») e dove invece Quasimodo sceglie la via della sobrietà, restituendoci un più semplice «Achei». Ancora al v. 13 l'altrettanto formulare Ὀλύμπια δώματ' ἔχοντες – che tra Omero, gli *Inni omerici* ed Esiodo compare ben 14 volte – diventa in Quasimodo un più piano «gli dèi dell'Olimpo», senza alcun riferimento alle loro case (δῶματα).

Quindi: diffusa eliminazione degli epiteti³⁴, riduzione del nesso nome + epiteto a semplice nome o a una perifrasi che renda il testo più scorrevole; con conseguente diminuzione di quello che almeno al nostro orecchio suona come 'tono epico'. E una conferma ci viene dai versi celeberrimi di *Iliade* VI, l'incontro fra Ettore e Andromaca; non posso che limitarmi a una campionatura, quella dei vv. 466-475:

Ἦς εἰπὼν οὗ παιδὸς ὀρέξατο φαίδιμος Ἴκτωρ·
 ἄψ δ' ὃ πάϊς πρὸς κόλπον ἐϋζώνιοι τιθήνης
 ἐκλίνθη ἰάχων πατρὸς φίλου ὄψιν ἀτυχθεῖς

³³ Cf. e.g. F. SANTI, *La vera storia di Quasimodo*, cit., p. 93, anche per la difficoltà di stabilire con certezza quali dizionari utilizzò al tempo dei *Lirici greci*, ma con ogni probabilità a partire da allora Quasimodo ricorse al Rocci (cf. I. RIZZINI, *Salvatore Quasimodo e gli autori classici*, cit., pp. XXII-XXIII).

³⁴ Forse eccessiva è l'icastica notazione di G. Finzi (in S. QUASIMODO, *Poesie e discorsi sulla poesia*, cit., pp. 1204-1205): «Quasimodo continua a preoccuparsi di scrostare la parola omerica da tutto quel ciarpame, da quelle monete fuori corso che il neoclassicismo postfoscoliano, romantico e carducciano ha messo in voga»: le traduzioni da Omero andranno messe in parallelo anche con il sempre crescente dibattito – specie a fine Settecento – sulla sua supposta unità e sulla sua 'oralità' (su questo si potrà vedere L. FERRERI, *La questione omerica dal Cinquecento al Settecento*, Roma 2007).

ταρβήσας χαλκόν τε ιδὲ **λόφον ἵπποχαίτην**,
 δεινὸν ἀπ' ἀκροτάτης κόρυθος νεύοντα νοήσας. 470
 ἐκ δ' ἐγέλασσε πατήρ τε φίλος καὶ πότνια μήτηρ·
 αὐτίκ' ἀπὸ κρατὸς κόρυθ' εἴλετο **φαιδίμος Ἔκτωρ**,
 καὶ τὴν μὲν κατέθηκεν ἐπὶ χθονὶ παμφανόωσαν·
 αὐτὰρ ὃ γ' ὄν **φίλον υἷόν** ἐπεὶ κύσε πῆλέ τε χερσὶν
 εἶπε δ' ἐπευξάμενος Δίι τ' ἄλλοισὶν τε θεοῖσι. 475

S. Quasimodo

Detto questo, **Ettore** tese le braccia al figlio;
 ma egli si voltò verso il seno **della nutrice**,
 urlando spaventato dall'aspetto del padre,
 dalla lancia e dal **cimiero irto di crini di cavallo**³⁵
 che vedeva agitarsi terribili sull'elmo.
 Sorrisero il caro padre e la nobile madre,
 e subito **Ettore** si tolse l'elmo e lo posò per terra
 luminoso. Poi baciò **il figlio amato**,
 lo fece saltare sulle braccia e disse
 pregando Zeus
 e gli altri Numi [...].

R. Calzecchi Onesti

E dicendo così, tese al figlio le braccia **Ettore illustre**:
 ma indietro il bambino, sul petto **della balia bella cintura**
 si piegò con un grido, atterrito all'aspetto del padre,
 spaventato dal bronzo e dal **cimiero chiomato**,
 che vedeva ondeggiare terribile in cima all'elmo.
 Sorrise il caro padre, e la nobile madre,
 e subito **Ettore illustre** si tolse l'elmo di testa,
 e lo posò scintillante per terra;
 e poi baciò **il caro figlio**, lo sollevò fra le braccia,
 e disse, supplicando a Zeus e agli altri numi [...].

Di nuovo osserviamo una progressiva diminuzione dell'intonazione solenne non tanto attraverso il ricollocamento degli epiteti o una loro resa meno aulica, ma attraverso la loro eliminazione. Ettore non è più

³⁵ Sulla resa di epiteti riferiti all'elmo nell'episodio, cf. M. GIGANTE, *L'ultimo Quasimodo*, cit., p. 40, e p. 42, dove scrive a proposito di ἵπποχαίτης: «è colto con impressionante potenza, in quanto è causa di terrore e sgomento per Astianatte».

φαιδίμος, 'illustre', ma semplicemente Ettore³⁶; la nutrice non è «bella cintura» (con il già osservato tipico accostamento di sostantivo a sostantivo: «balia bella cintura») ma solo 'nutrice'; il figlio non è semplicemente 'suo', o 'caro' (l'attesa traduzione del greco φίλος), ma per Quasimodo è addirittura 'amato', con evidente effetto di espansione patetica, deriva emotivo-affettiva, e l'innesto di una atmosfera di intimità non assente del resto nell'originale.

Ci chiediamo: questa è una cifra di modernità, il segno di un avvenuto scarto in avanti? Possiamo cioè dire che Quasimodo rispetto alla Calzecchi Onesti costituisce il punto di partenza di un modo nuovo, tutto pienamente novecentesco, di tradurre Omero? Probabilmente no; anzi si potrà dire che è solo l'Omero di Quasimodo a suonare così intimo e così poco epico. Un possibile ulteriore confronto ci deriva dalla recentissima versione di Franco Ferrari, che si colloca in una posizione mediana (dove Ettore non è «illustre» ma «grande», la balia non è «balia bella cintura» ma «balia *dalla* bella cintura», e «il figlio» non è né «caro» né «amato»):

Disse e si protese verso il bimbo **il grande Ettore**, / ma quello si piegò con uno strillo sul petto **della balia / dalla bella cintura** atterrito alla vista del padre / scorgendo il bronzo delle armi e il **pennacchio in crine / di cavallo** che ondeggiava minaccioso dalla cima dell'elmo. / Sorrise il padre, sorrise la veneranda madre: pronto **il grande Ettore** si sfilò l'elmo / dalla testa e lo adagiò tutto scintillante al suolo, / poi, baciato **il figlio** e issatolo sulle braccia, / disse invocando Zeus e gli altri celesti [...].

Del resto possiamo osservare che nella direzione di una soggettività 'intimista' nessuno si spinge così avanti come Quasimodo. Guardiamo in sinossi ad alcuni casi nei quali l'epiteto è mantenuto dal poeta³⁷:

(1) *Il.* IV 512: Θέτιδος... ἠΰκόμοιο
 Quasimodo (1968)³⁸: «Teti / dai bellissimi capelli»; Calzecchi Onesti (1950): «Teti bella chioma»; Ciani (1990): «Teti dai bei

³⁶ Per la resa della formula μέγας κορυθαίολος Ἔκτωρ nel corso dell'episodio, anch'essa più volte sacrificata da Quasimodo, cf. D. ZOPPI, *I traduttori di Omero*, cit., pp. 475-476.

³⁷ Trovo proprio questi due esempi, insieme ad altri, censiti anche da D. ZOPPI, *I traduttori di Omero*, cit., p. 478.

³⁸ In S. QUASIMODO, *Poesie e discorsi sulla poesia*, cit., p. 674.

capelli»; Cerri (1996): «Teti dalla bella chioma»; Paduano (1997): «Teti dai bei capelli»; Ferrari (2018): «Tetide folta di chiome».

Il superlativo («Teti dai bellissimi capelli») traduce Θέτιδος... ἠῦκόμοιο, e sembra voler suggerire una reale qualità estetica 'in sé', vale a dire indipendente dalla genericità e pervasività dell'epiteto ἠῦκομος (se ne contano ben 51 occorrenze fra poemi, *Inni omerici* ed Esiodo).

Il secondo passo è tratto dall'episodio nel quale Era convince il Sonno ad addormentare Zeus:

(2) *Il. XIV 222*: Ὡς φάτο, μείδησεν δὲ βοῶπις πότνια Ἥρη
 Quasimodo (1968)³⁹: «Ride Era dai grandi occhi rotondi»; Calzecchi Onesti (1950): «Disse: Era divina grandi occhi sorrise»; Ciani (1990): «Così parlò, sorrise la dea dai bellissimi occhi»; Cerri (1996): «Disse così, e sorrise Era veneranda dall'occhio bovino»; Paduano (1997): «Così disse, e sorrise Era, l'augusta dea dai grandi occhi»; Ferrari (2018): «Diceva: sorrise Era augusta dai placidi / occhi».

Rispetto all'occhio 'bovino' di Era della versione di Cerri, nella traduzione di Maria Grazia Ciani cogliamo un intento diciamo pure antiepitico: βοῶπις πότνια diventa «dea dai bellissimi occhi» (pensiamo alla consonanza con i «bellissimi capelli» della Teti di Quasimodo); ma solo Quasimodo ha di nuovo un'impennata pienamente *lyrica*, peraltro con una precisa scelta metrica a favore dell'endecasillabo (la sezione da lui tradotta comincia proprio con questo verso)⁴⁰.

I Greci – ha scritto giustamente Gilberto Finzi – sono lontani dal-

³⁹ In S. QUASIMODO, *Poesie e discorsi sulla poesia, op. cit.*, p. 693.

⁴⁰ Non opera diversamente nella resa di alcuni epiteti lirici: cf. e.g. Saffo, fr. 1, 1 Voigt, dove ποικιλόθρον' ἄθανάτ' Ἀφροδίτα diventa un 'metafisico' (così G. Finzi) «O mia Afrodite dal simulacro / colmo di fiori, tu che non hai morte» (ma «immortale» nella prima versione: cf. S. QUASIMODO, *Poesie e discorsi sulla poesia, cit.*, p. 387, e si veda anche M. GIGANTE, *L'ultimo Quasimodo, cit.*, pp. 39-40: «è specialmente da sottolineare che “immortale” – che poteva rimanere nel lettore come un innocente epiteto ornante o dello stile formulare di un inno cletico – diventa invocazione personale, scandita dalla creatura umana e mortale, “tu che non hai morte”. L'aggettivo ἄθανατος ricorre anche nella quarta strofa e, questa seconda volta, Quasimodo ha lasciato “immortale” [...]; per Quasimodo il valore personalizzato dell'epiteto era all'inizio; ripetuto, l'epiteto rientra nella tradizione»); sul passo cf. anche le osservazioni di G. BENEDETTO, *Tradurre da poesia classica in frammenti, cit.*, p. 45.

l'ermetismo⁴¹, e potremo aggiungere che fra i Greci lontanissimo da quella categoria letteraria è Omero, che da Luciano Anceschi nella prefazione ai *Lirici greci* era stato addirittura 'fatto fuori', quando il critico contrappose la «violenta e rapida musica» dei lirici preferendoli a «tutto il lento romanzo dell'epica»⁴². L'atteggiamento di Quasimodo nei confronti della formularità e degli epiteti risulta in ultima istanza «agli antipodi dell'autentico significato della tecnica formulare»⁴³.

6. Nota di chiusura

Che si tratti del *vóoc* delle genti incontrate da Odisseo, della fanciullezza/giovinezza di Nausicaa e delle compagne, della splendida chioma di Teti o degli occhi di Era e di Anfitrite, Quasimodo percorre la medesima via traduttoria, un percorso che conduce a una complessiva 'lirizzazione' dell'*epos*: la mente sarà allora «natura dell'anima», gli occhi finiranno per essere «grandi occhi rotondi» o dal colore del mare, e i capelli «bellissimi», e così via. Come per le sue versioni dai lirici, siamo di nuovo lontani – citando il poeta stesso – da «quella terminologia classicheggiante (per intenderci: *opimo*, *pampineo*, *rigoglio*, *fulgido*, *florido*, ecc.) che pretese di costituirsi a linguaggio aromatico, adatto soprattutto alle traduzioni dei testi greci e latini» e però ormai «morta nello spirito delle generazioni nuove»⁴⁴. Anche la versione da Omero rimane lontana

⁴¹ In S. QUASIMODO, *Poesie e discorsi sulla poesia*, cit., p. 1200.

⁴² L. Anceschi in *Lirici greci* tradotti da S. QUASIMODO, con un saggio di L. ANCESCHI, Milano 1940, p. 21; cf. su questo almeno M. GIGANTE, *L'ultimo Quasimodo*, cit., pp. 32-34, I. RIZZINI, *Salvatore Quasimodo e gli autori classici*, cit., p. XII, con la n. 39 (il volume è importante anche per ricollocare Quasimodo nel dibattito critico relativo alle sue traduzioni, specie dai lirici). «È quasi inevitabile – scrive G. Finzi in S. QUASIMODO, *Poesie e discorsi sulla poesia*, cit., p. 1203 – che, dopo i *Lirici greci*, accanto ad altri classici Quasimodo incontri Omero. Proprio quell'Omero di cui il mondo ermetico in rivolta, la "poesia nuova" di Anceschi, teme la narratività, il racconto antilirico, la vicenda-romanzo che si snoda nel tempo e nello spazio e che non può essere tutta e sempre grande poesia. [...] il poema implica il racconto, ed è un'idea-base dei lirici "nuovi" che la poesia "pura" si rintraccia solo nella veloce folgorazione lirica, e dunque nel componimento breve o nel frammento».

⁴³ D. ZOPPI, *I traduttori di Omero*, cit., p. 476.

⁴⁴ Si tratta del testo (1939) che accompagnava le note alle traduzioni dei *Lirici greci*, ora in S. QUASIMODO, *Poesie e discorsi sulla poesia*, cit., p. 383. Bisognerà ritornare anche alle osservazioni del poeta in *Esiodo, Le opere e i giorni* tradotti da F. CODINO, con un

dalla resa 'fotografica' del testo di partenza, e mira al raggiungimento di quella «serena e smemorata aura di racconto che risulta da una lettura dei poemi»⁴⁵.

Lo stile di traduzione è in alcuni momenti identico allo stile del poeta⁴⁶, e Quasimodo sembrerebbe lì solo per «creare i bordi e i profili, che in un momento successivo sarebbero stati riempiti e finalmente motivati da un'estetica sotto forma di poesia di seconda mano», cioè le traduzioni⁴⁷.

Non posso quindi trattenermi dal pensare che nell'ultimo esempio presentato poco sopra ci sia in gioco anche qualcos'altro: in *Il. XIV 222* (Ὠς φάτο, μείδησεν δὲ βοῶπις πότνια Ἥρη) viene descritta la risata di Era, e μείδησεν è da tutti tradotto con un verbo al passato («sorrise»). Il solo a scegliere il presente «ride» è Quasimodo: credo che questa predilezione per il verbo al presente – e complice anche il nome evocativo della divinità – sia uno di quei casi nei quali il poeta in proprio ha avuto il sopravvento sul traduttore, e che torni a riecheggiare consapevolmente un endecasillabo che abbiamo ricordato più sopra. La poesia quasimodiana nei primi versi ci fa ritrovare peraltro sia l'effetto di eco armoniosa sia i «fanciulli»:

Forse è un segno *vero* della vita:
intorno a me fanciulli con *leggeri*
moti del capo *danzano* in un gioco
di *cadenze* [...]

Nella resa dal passo omerico, in «Ride Era dai grandi occhi rotondi» si è almeno parzialmente embricato il titolo (nonché ultimo verso) di

saggio di S. QUASIMODO e dieci illustrazioni originali di G. MANZÙ, Roma 1966, specie quando riconosce «la resistenza del poema al linguaggio contorto e barocco di tanti traduttori» (p. 11; a p. 24 riaffiora inoltre un sentimento antifilologico nei confronti di chi considera quella di Esiodo una «materia confusa e disorganica»).

⁴⁵ Cf. *supra*, n. 15.

⁴⁶ Cf. M. GIGANTE, *L'ultimo Quasimodo*, cit., p. 46: «lo "stile da traduzione" è identico, nei momenti discriminanti, allo stile del poeta»; si veda anche la nota seguente.

⁴⁷ F. SANTI, *La vera storia di Quasimodo*, cit., p. 86. Cf. anche le parole dello stesso poeta in S. QUASIMODO, *Il poeta e il politico e altri saggi*, cit., p. 42: «io ho dato a Saffo ad Alceo a Ibico a Erinna il mio linguaggio», con il rilievo sulla «reversibilità delle influenze» dato da A. GENDRAT, *Quasimodo e i classici: il filtro dell'antichità*, in F. MUSARRA *et alii* (a cura di), *Quasimodo e gli altri*, Atti del Convegno Internazionale, Lovanio, 27-28 Aprile 2001, Leuven-Firenze 2003, pp. 33-43.

questa che è una delle sue liriche più famose: «RIDE la gazza, nERA sugli aranci»⁴⁸.

Università degli Studi di Verona
andrea.rodighiero@univr.it

⁴⁸ Dalle carte si ricava che si tratta di una correzione da una prima scelta, «rise» (cf. I. RIZZINI, *Salvatore Quasimodo e gli autori classici*, cit., p. 287): «Ri>s<<d>e». Per le modalità di lavoro sull'*Odissea* ricavabili dalle carte (per successive stratificazioni non consequenziali) cf. I. RIZZINI, *Salvatore Quasimodo e gli autori classici*, cit., pp. XXXIX-XL. L'interferenza del Quasimodo poeta sul Quasimodo traduttore non è un caso isolato: si veda in generale M. GIGANTE, *L'ultimo Quasimodo*, cit. (in particolare p. 38 e p. 47), M.V. GHEZZO, *Poeti classici e traduzioni moderne. Rassegna*, «Lettere italiane» 25, 2 (aprile-giugno 1973), pp. 249-266, pp. 251-255, dove si registra – fra altri – un episodio dai *Lirici greci*, su cui cf. anche I. RIZZINI, *Salvatore Quasimodo e gli autori classici*, cit., pp. LXVIII-LXIX (il *Notturmo* di Alcmane riecheggiante *Dormono selve*, poesia del 1932, «Dormono le cime dei monti» - «Dormono selve»). Altri esempi in D. ZOPPI, *I traduttori di Omero*, cit., p. 479. Il grafico in C. DE CAPRIO, *Volgarizzare e tradurre*, cit., p. 69, evidenzia bene il rapporto quantitativo fra produzione di versi propri e traduzioni quasimodiane, nel corso del tempo a tutto favore delle seconde.